



**UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO
LINHA DE PESQUISA: CULTURAS MIDIÁTICAS
AUDIOVISUAIS**

MANUELA BEZERRA GOUVEIA DE ANDRADE

**A ESTÉTICA MELANCÓLICA DO FIM E A ENCENAÇÃO EXTRA-
FÍLMICA EM LARS VON TRIER**

**JOÃO PESSOA
2015**

MANUELA BEZERRA GOUVEIA DE ANDRADE

**A ESTÉTICA MELANCÓLICA DO FIM E A ENCENAÇÃO EXTRA-
FÍLMICA EM LARS VON TRIER**

Dissertação apresentada como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre, pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Culturas Midiáticas da Universidade Federal da Paraíba - UFPB.

Orientador: Thiago Soares

**JOÃO PESSOA
2015**

MANUELA BEZERRA GOUVEIA DE ANDRADE

**A ESTÉTICA MELANCÓLICA DO FIM E A ENCENAÇÃO EXTRA-
FÍLMICA EM LARS VON TRIER**

Dissertação apresentada como requisito parcial
para a obtenção do título de Mestre, pelo
Programa de Pós-Graduação em Comunicação
e Culturas Midiáticas da Universidade Federal
da Paraíba - UFPB.

Orientador: Thiago Soares

APROVADA EM: ____/____/____

BANCA EXAMINADORA

Profo Dr. Thiago Soares (Orientador)
Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal de
Pernambuco - UFPE

Profo Dr. Rodrigo Carreiro (Avaliador)
Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal da
Pernambuco - UFPE

Profo Dr. Cláudio Paiva (Avaliador)
Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal da Paraíba -
UFPB

Dedico minha pesquisa ao maestro alemão Richard Wagner. No périplo que consistiu minha busca pelo raro silêncio propício para a escrita, decidi recorrer em momentos de incômodo com ruídos à da cidade, aos fones de ouvido, e sua música clássica surgiu como uma surpresa maravilhosa, descobri um caminho de respiros criativos inspiradores.

AGRADECIMENTOS

Agradeço à potência das energias ambivalentes que regem minhas experiência neste planeta chamado Terra e me comovem a continuar amando o destino, sem olhar para traz. Minha maior gratidão à minha família que manteve minha serenidade mesmo nos momentos de maré interior mais revoltos, aos meus amigos, que me ajudaram a manter o foco tão comprometido pelas dispersões tecnológicas da vida contemporânea e à minha namorada que sobreviveu a toda essa catarse de devaneios melancólicos.

Um agradecimento especial ao meu orientador, Thiago Soares que me estimulou a conduzir o trabalho com uma leveza que inundou a atmosfera de todos os capítulos, à Capes por ter financiado a minha pesquisa e ao Programa de Pós Graduação em Comunicação da UFPB que me acolheu de braços abertos.

*“Ficção científica veio pra nos preparar
Para o futuro que acaba de chegar
As profecias loucas que não param de
 gritar
E eu só tenho medo de me encontrar”*

(Banda Cidadão Instigado)

RESUMO

A dissertação visa investigar a abordagem filmica do fim dos tempos em *Melancholia* (2011) de Lars Von Trier e a performance midiática do diretor no contexto extra-filme de divulgação da obra. A pesquisa revisa algumas narrativas anteriores do cineasta dinamarquês que dialogam com a atmosfera estética e a encenação extra-filmica abarcadas, e, através de uma abordagem quanto à linguagem estilística, mítica e performática, traz um desdobramento ensaístico acerca da temática. No presente estudo são instauradas reflexões quanto aos recursos técnicos (fotografia, temperaturas de cor, montagem), assim como, acerca da mise en scène que o cineasta se utiliza para narrar tal enredo apocalíptico. A partir desse discurso imagético se parte para tratar de questões relativas à finitude, à cosmogonia, à melancolia e ao imaginário. O trabalho ainda analisa a atuação performática do autor e como esse conteúdo pode influenciar a fruição do espectador, além de considerar como esse processo perante a imprensa funciona como um elemento crucial de inserção do cinema dinamarquês no mercado internacional, especificamente da produtora fundada por Trier e Peter Aalbeek, a Zentropa. Os principais suportes teóricos para tratar de autoria, extra-filme e melancolia contemporânea são: Michel Foucault, Mikhail Bahktin e Maria Rita Kehl e para entender os arquétipos e a estética filmica presentes na narrativa: Carl Jung, Gilbert Durand, David Bordwell, Jack Stevenson, Giorgio Agamben e Arthur Schopenhauer.

Palavras-chave: Lars Von Trier; estilo, performance, melancolia, Zentropa, cinema dinamarquês.

ABSTRACT

The research brings some previous movies of the Danish filmmaker that keep a relation with the aesthetic atmosphere and extra-filmic performance embraced, and, through an approach about the stylistic, mythical and performatic language, makes a poetic essay on the theme. The present study establishes reflections on the technical resources (photography, color temperatures, edition) as well as about the mise en scène that the filmmaker uses to narrate such apocalyptic plot. This imagery speech was an instrument to work with issues related to finitude, the cosmogony, the melancholy and the imaginary. The dissertation also analyzes the performative role of the author and how this content can influence the viewer's fruition, it also considers how this process - before the press - functions as a crucial element of insertion of Danish cinema in the international market, specifically the production company founded by Trier and Peter Aalbeek, the Zentropa. The main theoretical support to deal with authorship, extra film and contemporary melancholy are: Michel Foucault, Mikhail Bakhtin and Maria Rita Kehl and to understand the archetypes and the filmic aesthetics in the narrative: Carl Jung, Gilbert Durand, David Bordwell, Jack Stevenson Giorgio Agamben and Arthur Schopenhauer.

Keywords: Lars Von Trier; style, performance, melancholy, Zentropa, danish cinema.

LISTA DE FIGURAS

Figura. 1 - <i>Melancholia</i> (2011) cena de Justine no prólogo.....	23
Figura 2 – A <i>Tempestade</i> (1508) de Giorgio Barbarelli.....	27
Figura 3 - <i>Melancholia</i> (2011) cena de Justine.....	27
Figura 4 – Cena do primeiro capítulo do filme <i>Melancholia</i> (2011).....	49
Figura 5 – Cena do segundo capítulo do filme <i>Melancholia</i> (2011).....	49
Figura 6 - <i>Melancholia</i> (2011). Sequência na qual Leo dá adaga de presente.....	70
Figura 7 - <i>Melancholia</i> (2011) “Justine” diante do planeta Melancolia.....	74
Figura 8 - <i>Melancholia</i> (2011) Imagens dos balões soltos na festa, seguidas de uma sequência de cenas de estrelas e constelações no céu noturno.....	75
Figura 9 - <i>Melancholia</i> (2011). Justine constrói a cabana junto com Leo para abrigá- los do planeta que se aproxima.....	77
Figura 10 – Foto de divulgação de <i>Melancholia</i> (2011) com o Lars Von Trier.....	90
Figura 11 - Pôster de divulgação da produtora Zentropa para o filme <i>Ninfomaníaca</i> (2014).....	92
Figura 12 - Quadro <i>As Meninas</i> (1956) do pintor espanhol Diego Velázquez.....	93

LISTA DE TABELAS

Tabela 1 - Diagnóstico investimento/lucro dos filmes da Zentropa.....	111
---	-----

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	11
PARTE I – A ESTÉTICA MELANCÓLICA DO FIM EM TRIER	
1 CAPÍTULO I - O PRÓLOGO.....	22
1.1 Profundidade de campo em Trier via Gombrich.....	26
1.2 Slow motion, uma ferramenta sensorial.....	28
2 CAPÍTULO II – JUSTINE.....	33
2.1 Estrutura narrativa clássica.....	33
2.2 A câmera na mão do Dogma 95 em <i>Melancholia</i>	34
2.3 Jump cuts psicológicos.....	37
2.4 Brecht no cinema de Trier.....	41
2.5 Mise en scène maneirista em <i>Melancholia</i>	42
2.6 O estilo rebuscado e moderno de <i>Melancholia</i>	47
2.7 As temperaturas de cor azul e amarela como elementos narrativos.....	48
2.8 O apocalipse, Agamben e o cinema de Trier.....	52
2.9 Schopenhauer e a arte de ser feliz.....	54
3 CAPÍTULO III – CLAIRE.....	58
3.1 Mitologia nórdica, melancolia e cosmogonia fílmica.....	65
3.2 Deusas pagãs e a criança como figura arquetípica.....	75
3.3 O cinema como um profusor da realidade espiritual.....	78
PARTE II – O LUGAR DE FALA E A ENCENAÇÃO EXTRA-FÍLMICA	
4 CAPÍTULO VI - ENCENAÇÃO EXTRA-FILME E MELANCOLIA.....	82
4.1 <i>As Meninas</i> de Velazquez e a melancolia performática de Trier.....	90
4.2 Melancolia contemporânea e estética da distopia.....	96
5 CAPÍTULO V- TRIER E A INTERNACIONALIZAÇÃO DA ZENTROPA.....	102
5.1 Mercado de cinema na União Européia.....	104
5.2 Pré-Zentropa.....	106
5.3 Fundação da Zentropa.....	108
5.4 Zentropa x Mercado de Cinema Internacional.....	112
5.5 O cinema dinamarquês, o capital simbólico e a encenação de trier.....	113
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	117
REFERÊNCIAS.....	122

INTRODUÇÃO

A pesquisa surgiu inspirada em uma inquietação diante do filme *Melancholia* (2011) do diretor dinamarquês Lars Von Trier; por se tratar de uma obra apocalíptica contemporânea. Motivada em explorar quais agenciamentos estéticos seriam utilizados para abordar o tema do apocalipse e o imaginário acerca do fim da existência trabalhados na trama, tomou-se como base a análise estética estruturada na noção de estilo e o enfoque sob narrativas escatológicas míticas e arquetípicas de produção de sentido para o fim da existência; que entrassem em consonância com o filme. Em decorrência da evolução da pesquisa, os elementos do ceticismo e do existencialismo aproximaram os estudos de filósofos pessimistas como Giorgio Agamben e Arthur Schopenhauer e ao imaginário de Gilbert Durand e Carl Gustav Jung. O trabalho também desembocou em pesquisas mais aprofundadas sobre determinada performance midiática do autor associada à temática melancólica presente desde do início de sua carreira.

No longa-metragem *Melancholia*, em uma mansão isolada da aceleração e cosmopolitismo da sociedade contemporânea, uma família, pequeno-burguesa, vive a espera sobre o fim dos dias na Terra. Todo baseado nos momentos que precedem a consumação da tragédia, Trier faz um filme calmo e sereno sobre a máxima das máximas da vida, que é a finitude. Mas apesar da deriva existencial ser protuberante, (muito além do tema da catástrofe, é uma obra que pensa toda a lógica da felicidade e do status quo na contemporaneidade) é, também, um filme que incita reflexões sobre ideários ancestrais de começo e fim da humanidade.

A especulação acerca do fim dos tempos é repetida ao longo dos séculos seja na religião, na arte ou na mídia. Esta reprodução contínua poderia se dar pelo fato do homem estar nessa busca incessante pela explicação lógica dos fenômenos da natureza e da *psique*. A mesma motivação, que levou à criação de uma explicação primeiramente mítica e em seguida científica sobre a criação do mundo, teria motivado a fundação dos mitos do fim ou a ideia do apocalipse.

No entanto, o conhecimento produzido acerca do apocalipse diz respeito a algo que nunca ocorreu. Alcança o tocante de uma relação entre o ser e o fim de tudo. Dentro das narrativas religiosas católicas, Deus castiga os pecadores e ressuscita os justos no chamado juízo final. Já no âmbito das ciências humanas, o conceito de

apocalipse/pós-apocalipse está associado a um colapso da ordem econômica mundial, que deveria ser seguido de uma mudança no sistema político, econômico e até mesmo ideológico.

Através do conceito de seleção natural, também se constatou que temer um fim próximo iminente serviria como uma suposta proteção do desconhecido. Além disso, a visão do apocalipse pode trazer um sentido para o mundo aparentemente sem sentido. Por mais paradoxal que pareça a priori, o apocalipse torna-se aceitável quando traz atrelado a si uma ideia de recomeço.

Ao se tratar da temática de fim dos tempos no cinema, a ideia de que os dramas existenciais e problemáticas sociais são raramente abordados, é bastante difundida entre pesquisadores e ensaístas. Como afirma Susan Sontag (1965) em “Imagens da Catástrofe”, grande parte das narrativas do gênero estariam repletas de dualismo e trariam à tona os ícones de herói contra um vilão; um inimigo externo (ataque alienígena, epidemia, guerra nuclear, catástrofes naturais – maremotos, choque da Terra com planeta ou asteróide). E, conseqüentemente, estas obras privilegiariam o espetáculo da salvação do mundo em detrimento ao drama dos personagens.

A publicação “Fim do Mundo: Guerras, destruição e apocalipse na história e no cinema”, organizada por César Guazelli (2012) reúne um compêndio de resenhas - de um grupo de professores e bacharéis de diversas áreas (historiadores, psicólogos, biólogos, educólogos) e críticos de cinema, acerca de filmes escatológicos realizados entre 1964 e 2009 – observando o conteúdo das tramas. De acordo com os respectivos autores, em muitas destas obras, poderiam ser identificadas metáforas maniqueístas. Estas metáforas, por sua vez, levariam à associação do apocalipse a um inimigo e estariam dispostas com a função de fomentar o medo (invasão nazista, comunista, terrorista), - visto que a maior parte das obras foram produzidas em Hollywood em momentos históricos de entraves estadunidenses com tais grupos sociais e, ficaria evidente, nos roteiros, uma vocação messiânica dos EUA - . Como é o caso de *Guerra dos Mundos* (2005), por exemplo, produzido logo após o ataque às Torre Gêmeas no 11 de setembro de 2001.

Outro aspecto comum a estes filmes é a recorrência da resolução dos conflitos bem sucedida: a raça humana sempre se salva, ou pelo menos o núcleo dos personagens principais. No desenlace de um desdobramento linear da

narrativa, o herói encontra o “antídoto”, ou consegue derrotar o inimigo no terceiro ato. Basicamente, a continuidade da vida na Terra é garantida e a humanidade segue exatamente do ponto que se encontrava antes do abalo, com a exceção de alguns casais formados e familiares reconciliados. Neste tipo de enredo, as questões mais existenciais - caras ao debate escatológico - parecem ser omitidas para priorizar o final feliz. Sontag acredita que esta produção seria um reflexo da incapacidade humana de lidar com os próprios medos.

Eles próprios são apenas uma amostragem, despojada de sofisticação, da inadequação da resposta da maioria das pessoas para os terrores incompreensíveis que habitam a sua consciência. (SONTAG, 1965, p.48)

Em *Melancholia* (2011), o diretor Lars Von Trier faz o caminho oposto a esta produção “happy end”. *Melancholia* se divide em duas partes, a primeira delas se chama “Justine”: neste momento inicial do filme, a personagem de Justine, uma jovem publicitária protagonizada por Kristen Dunst, que passa por um processo depressivo, é abandonada pelo marido em plena cerimônia de casamento (incomodado com sua ausência e sumiços na festa). A segunda parte se intitula: “Claire”. Nesta outra divisão da trama, Justine se muda para a casa da irmã, Claire, a quem recorre como seu porto seguro, para tentar se curar da “doença”, da tristeza que lhe acomete. Claire, que vive com o marido e o filho, passa a hospedar Justine em sua mansão campestre. No momento da mudança, as evidências da ameaça da colisão da Terra com planeta *Melancholia* vão ficando claras e, ao passo que o planeta se aproxima, o quadro da “doença” de Justine curiosamente vai se mostrar mais positivo - ao contrário da irmã, que agora precisa de ajuda - até que o choque entre os planetas acontece.

Neste contexto, a obra de Trier opta pelo caminho mais árduo e associa o fim a um mal estar sobretudo individual, uma inexorável dúvida, o fim como metáfora para tratar de assuntos caros à contemporaneidade, como a melancolia. Assim, o diálogo narrativo acaba se constituindo muito mais por um teor essencialmente trágico, com elementos mitológicos/sobrenaturais, explorados mais a frente. Ou seja, o diretor nega a narrativa cíclica, repleta de redenção, como nos filmes escatológicos hollywoodianos citados acima.

Desde as primeiras concepções metodológicas da pesquisa, já existia uma definição em realizar uma espécie de apanhado do estado da arte dos mitos que dialogassem com o fim do mundo. Mas que tipo de discurso seria esse construído a partir deste filme em torno de uma narrativa fatalista? Existiria algum mito com essa mesma narrativa desnorteadora? Parecia desafiador encontrar um mito que servisse a esse propósito, posto que o senso comum acerca da mitologia, seria responder perguntas e não implantar dúvidas. Dentre os principais mitos fundadores, ateu-se primeiramente ao nórdico e ao cristão.

Os mitos fundadores funcionavam nas sociedades da Antiguidade para criar uma noção de experiência compartilhada para a vida na Terra. Por trás da imagem dos deuses da mitologia nórdica, existia um tipo de narrativa repleta de signos em torno da missão humana na Terra e uma finitude estaria associada a uma espécie de lógica, uma razão de ser. A mitologia nórdica, que possui uma visão não-dualista entre bons e maus deuses - se aproximando mais da visão cética de Lars Von Trier - apresentaria no fim do mundo as forças do caos (gigantes de neve e gigantes de fogo) vencendo os guardiões divinos (Odin, Thor) e humanos da ordem. No artigo “Cosmogonia e cosmografia escandinavas”, Ciro Cardoso (2004) afirma sobre a mitologia nórdica: “O mundo que os humanos contemplam e em que vivem é, portanto, provisório, histórico, inserido numa temporalidade marcada por uma origem, um desenvolvimento e um final.” (CARDOSO, 2006, p.44).

Já o fim no cristianismo coloca uma visão cíclica (prevendo uma continuidade e não um ponto final como no mito escandinavo) do apocalipse, o mito da finitude como renovação (criação/destruição/recriação). No decorrer da história, a civilização humana vem sinalizando essa preocupação em encontrar uma explicação sobre o fim e cria alicerces fantásticos para compreendê-lo, através da mitologia ou da própria fé em religiões. Desde as primeiras civilizações, existe esse temor de um apocalipse próximo; vide o milenarismo que provocou tensão nas duas viradas de século sobre um possível fim do tempos (ver GUAZELLI, 2012, p.9). Na atualidade, apesar do ser contemporâneo ter, em grande medida, desacreditado nas religiões e na razão científica, ele continua se atraindo da mesma forma pela escatologia, chegando até a se

apropriar da mesma como uma forma de resolução pessimista para uma humanidade, como uma ideia sedutora (ver BRANDALISE, 2012, p.66).

A partir deste ponto, quando foi dado início a essa pesquisa acerca de narrativas míticas apocalípticas, levou-se a perceber que não se tratava de um tema isolado (o fim do mundo) em relação às demais questões ontológicas acerca da existência, a serem respondidas através destas fórmulas semânticas. Muito além de tratar do fim da materialidade da humanidade, o apocalipse estaria associado às inquietações relativas à finitude humana cotidiana (a morte das horas que passam, do tempo de vida que se esvai diariamente) que resvalam em um sentido ou falta de sentido para a vivência humana.

No caso da mitologia nórdica, que possui essa visão mais dura sobre o fim, na qual um buraco negro se abriria após o apocalipse, parece haver uma consonância com tal ideia pessimista que Brandalise toca, quando enxerga o “fim pelo fim” como uma ideia sedutora. E aqui, além dessa fascinação pela narrativa do fim, traria um fim atrelado a si um negro e misterioso destino. Esta percepção, por sua vez, dialoga com um conceito de pulsão de morte do melancólico e se afina perfeitamente com a falta de sentido depositada pelo mesmo ao mundo (trabalhada a partir do quarto capítulo da primeira parte da pesquisa).

Além de uma análise acerca do estado das depressões na contemporaneidade sob o ponto de vista mais clínico, relacionando a narrativa fílmica com um possível mal-estar correspondente a uma contemporaneidade – e de como essa contemporaneidade repele os estados de tristeza -, a pesquisa também pensou no melancólico a partir de uma perspectiva da negatividade, e sobre como as manifestações melancólicas se relacionam com uma ótica que não enxerga o homem fora desse “estado natural”. Agamben ao falar dos padres acidiosos que buscavam no sacrifício pelo encontro com Deus, exemplifica um anseio que pode ser, paradoxalmente, comparado à incessante busca pelas respostas do ser contemporâneo descrente de uma noção de fé:

Ao mesmo tempo em que a sua tortuosa intenção abre espaço à epifania do inapreensível, o acidioso dá testemunho da obscura sabedoria segundo a qual só a quem já não tem esperança foi dada esperança, e só a quem, de qualquer maneira, não poderá alcançá-las foram dadas metas a alcançar. Tão dialética é a natureza do seu “demônio meridiano”: assim como se pode dizer da doença mortal, que traz em si a possibilidade da própria cura, também daquela se

pode afirmar que “a maior desgraça é nunca tê-la tido. (AGAMBEN, ESTANCIAS, 2007, p.32)

Essa desgraça que trata Agamben que pior “é nunca tê-la tido”, na contemporaneidade seria a constatação das incertezas e da ciência de que os objetos de desejos são em sua natureza, inalcançáveis. Ao mesmo tempo, a partir desta conjectura é constatado que ao homem, esse projeto fracassado de vivência pela certeza do seu fim e de sua impotência diante do alcance de uma plenitude, resta apenas o desejo. Mas o desejo que nasce a partir das inquietações interiores e desconcertantes, não um desejo pré-fabricado da contemporaneidade flúor do mais-de-gozar (também aprofundado no quarto capítulo).

A essa atmosfera de fim concebida pelo autor, também existe uma ambivalência, a certeza de incerteza acaba apontando para um caminho de uma leveza. Apesar de toda a negatividade e peso implícitos a esse discurso, a falta de esperanças sob qualquer ideia de produção de sentido pura acerca do fim, traz um reconforto pelo lado do ceticismo, pois se trata de um ceticismo hedonista. A magia mítica, inerente ao drama, traz uma aura de contemplação e transforma o fim num espetáculo, não das explosões de prédios dos filmes hollywoodianos, mas no espetáculo da serenidade de corações que não pedem mais explicações e vivem das derivas, mergulham nelas.

Para Sontag: “Uma das coisas que a fantasia pode fazer é naturalizar o que é insuportável psicologicamente, nos familiarizando com ele. Esta fantasia pode tanto embelezar o mundo, como neutralizá-lo. (SONTAG, 1965, p.42)”. Em *Melancholia* Trier parece buscar embelezar esse mundo do impensável exatamente pela completa negação de uma neutralização. Um estranhamento com o apelo da uma leveza. Uma bela distopia sobre uma catástrofe não-vivida, mas que povoa todas as mentes inquietas.

A pesquisa tem como *corpus* um objeto do mundo do cinema e além de fazer uma revisão bibliográfica sobre o material já escrito acerca do diretor, também se utiliza de alguns teóricos do cinema, mas não como cânones. Como ANDREW (1976) em “As principais teorias do cinema” defende, desde as teorias da montagem de Eisenstein até a semiologia de Cristhian Metz, todas elas estiveram associadas a um contexto ideológico e político que norteava o tipo de engajamento e perspectiva estética seja dos cineastas ou dos pesquisadores. Ou

seja, parte-se aqui, sim, de um trabalho com a matriz cinema, sem negar seu arcabouço teórico particular, mas entendendo que não há um conhecimento possível acerca da chamada sétima arte essencialmente cartesiano e pragmático, cinema é subjetividade e esta atrelado a uma ideia de multidisciplinaridade. O próprio Metz muda seu posicionamento mais radical adotado no início da sua construção de teoria do cinema e passa a entendê-lo contaminado por questões sociais e ideológicas.

Assim, a semiótica, que começou como uma tentativa de tratar o cinema cientificamente, logo adotou uma visão total do mundo e uma ética. Metz deve ter sido atraído por esse ideal de uma ciência neutra da comunicação, mas se tornou cada vez mais consciente dos contra-argumentos de que não existe uma ciência neutra e de que todas as análises de sistema de significação precisa invocar implicitamente os sistemas sociais e psicológicos dentro dos quais funcionam os signos. Metz tem, cada vez com mais frequência, invocando Marx e Freud. (ANDREW, 1976, p.192)

Desta forma, o quadro teórico da pesquisa traz desde psicanalistas e historiadores, até filósofos da arte e teóricos do cinema.

Desde o início do processo da pesquisa, o viés melancólico se sobressaiu a partir de uma imersão na filmografia de Trier, e um olhar mais apurado em torno de sua obra se revelou como uma chave essencial para entender que construção de estética melancólica era essa em *Melancholia* e quais os reflexos da produção anterior do cineasta no filme estudado. Outra questão associada a essa temática, além do próprio processo criativo, foram as estratégias de distribuição que entraram como elementos decisivos para a inserção da obra do autor no mercado do cinema internacional. A exposição da vida pessoal do diretor e seus posicionamentos sempre irônicos e antissociais tiveram um lugar constante marcados na mídia, e, conseqüentemente, um reflexo na divulgação e sobretudo fruição dos seus filmes (hipótese que será destrinchada ao longo da pesquisa).

Na biografia escrita por Jack Stevenson, o pesquisador afirma acreditar que a vida pessoal e a obra de Trier fariam parte de um mesmo conjunto: “E se você não interpreta assim, será que ele se importa?”¹. Desta forma, foi essencial para

¹ Tradução livre: *And if you don't 'get it', what does he care?*. Ver Jack Stevenson(2002) em “*Lars Von Trier*”.

a presente pesquisa entender de que maneira essa fruição da obra seria ou não “contaminada” por tais tipos de referências externas promovidas pelo artista. Assim como, analisar como se desenvolveria o processo criativo de um diretor que tem o privilégio de gerir a própria produtora em sua cidade natal (Copenhague, na Dinamarca) e consegue escoar sua produção em salas de cinema comerciais de quase todo o mundo. De acordo com o pesquisador dinamarquês Ib Bondebjerg (2011), a Escandinávia teria a posição de maior destaque no cinema Europeu na atualidade, sendo a Zentropa a maior produtora da região. Apenas Trier, já teria vendido mais de 16 milhões de ingressos em todo o mundo.

Em paralelo a este debate, a pesquisa trouxe uma discussão sobre a relação entre o autor e a persona midiática Von Trier criada pelo diretor na etapa de divulgação de suas obras e procurou investigar de que maneira este personagem é também o reflexo de uma relação melancólica entre o artista, com um modelo de gênio artístico. Uma vez que a história da Zentropa, produtora fundada por Trier e Peter Aalbeek, está diretamente associada a essa trajetória performática do diretor em busca pelo espaço na mídia internacional, viu-se necessário dedicar não só um capítulo analisando essa trajetória comercial da empresa e os paralelos com essa performance midiática, como problematizar conceitos como “cinema independente”. Pois, ainda em cima da temática melancólica, seria crucial entender até que ponto esta glamourização da dor, por assim dizer, estaria unicamente a serviço de interesses comerciais² e o que, de fato, essa lógica econômica desta produtora teria de diferente em relação aos jogos mercadológicos atribuídos ao que se concebe como cinema de entretenimento. Desta maneira, a pesquisa teria esse enfoque norteador sobre os diversos agenciamentos melancólicos, que atravessariam desde o conteúdo narrativo, até a divulgação da obra.

A atmosfera empírica e ensaística do projeto é nada mais do que a tomada de consciência de um envolvimento sensorial e ético da pesquisadora que, se por

² Não se trata de dedicar um olhar dicotômico ou maniqueísta acerca de “cinema de massa” e “cinema de arte”, mas exatamente analisar a fusão entre as duas condições indissociáveis de produção e entender de que maneira a performance melancólica do diretor funciona como um elemento de sedução ao espectador.

um lado, entende sim, o cinema como um lugar de jogo de poderes e forças econômicas, por outro, analisa a obra como reflexo do estado da arte do imaginário contemporâneo acerca da finitude e da melancolia, em uma filmografia na qual vida e obra se confundem.

O trabalho se dividiu em dois blocos, no primeiro deles o discurso da finitude é analisado no filme *Melancholia* se valendo de um mergulho nas nuances estéticas, filosóficas e imaginárias distópicas implícitas na narrativa. Esta primeira parte foi dividida em três capítulos que se nortearam a partir da divisão narrativa realizada pelo próprio diretor no roteiro. Ao analisar as três divisões do filme como estruturas semânticas notaram-se blocos de sensações claramente distintos. No prólogo identifica-se um artificialismo nos tableaux-vivants típico de um cinema maneirista, tal fantasmagoria já envolve o espectador em indagações acerca da atmosfera holística e existencial da narrativa. No capítulo “Justine” o diretor adota elementos da estrutura narrativa clássica no roteiro, envolta de algumas relações de causa e efeito, além de apresentar um tom mais realista (explícito pelas heranças do Dogma 95) e optar por uma temperatura de cor mais quente. A partir deste repertório de análise estética, elementos filosóficos céticos que tratam da relação do ser finito com o mundo foram explorados com o conceito de animalidade de Agamben e de felicidade de Schopenhauer.

Já o segundo ato do filme intitulado “Claire”, inspirou a elaboração do terceiro capítulo da primeira parte da presente pesquisa. Sua respectiva narrativa mais caótica, quanto às relações que passam a se desenvolver entre os personagens (desapegada da narrativa clássica), provocada pela aproximação do planeta Melancolia; além das temperaturas de cores frias na fotografia e do elemento sobrenatural presente na personagem de Justine, serviram como base para a aproximação do filme das teorias do imaginário de Durand e Jung.

O marco teórico deste primeira parte da pesquisa esteve baseado portanto na noção de estilo fílmico de Bordwell através de uma análise imersiva na linguagem imagética para identificar elementos que fornecessem subsídios para este segundo momento de estudo do filme aplicados tanto aos suportes filosóficos, como às correntes do imaginário abordadas.

A segunda parte da pesquisa foi tomada pela questão mais macro que envolve o próprio conteúdo do filme; o tipo de narrativa construída pelo diretor no contexto

mediático em torno de sua persona e a recorrência dos temas existenciais em sua obra (com o suporte de Maria Rita Kehl). Ao tomar como referência inicial o período de divulgação de *Melancholia* e realizar uma análise mais aprofundada no histórico extra-filme da carreira do autor e em sua filmografia, notou-se que existem duas constantes: o tema da melancolia na sua obra e a encenação midiática. No segundo capítulo desta segunda parte da dissertação foi trabalhado como essas duas questões se retroalimentam e findaram no tipo de projeção econômica que o cinema produzido pela Zentropa tem conquistado na Europa (aliado a outros fatores mercadológicos elencados na pesquisa).

Estes variados subsídios teóricos diferentes convergem todos para o objeto da pesquisa no mesmo direcionamento no momento em que remetem direta ou indiretamente a uma distopia contemporânea. Paradoxalmente, tanto a ideia de animalidade de Agamben, como o pessimismo de Schopenhauer e o imaginário de Durand e Joseph Campbell apontam para um caminho possível de serenidade para a vida do ser contemporâneo imerso em uma completa crise ética, desprovido de alicerces ideológicos estruturantes. E este caminho para a serenidade seria trilhado a partir da conscientização de um estado de sofrimento inalienável humano, da animalidade e da importância das ambivalências imaginárias da ordem e do caos. Estas três questões se relacionam com a aceitação do destino que Schopenhauer trata, em amar o destino independente do que venha a ele agregado, o *amor fati*.

E do outro lado está a encenação midiática de Trier sob a ótica de Foucault e Bakhtin, compreendida como elemento narrativo extra-filme que atrai esse público seduzido por um duplo do autor que é a imagem e semelhança de um cidadão comum, ordinariamente melancólico. E esse não-fetice, desse anti-herói de carne e osso fora das telas é o verdadeiro fenômeno que alavanca a carreira do diretor.

O apocalipse em *Melancholia* traz então um tom fabular e romântico para tentar inventar um pouco de leveza para a perenidade e sofrimento das pequenas mortes diárias da vida. Mas não através de uma fuga, mas de um mergulho nesta deriva, que pode ser mágica. Uma deriva que também é extra-filmica, na medida em que o diretor expõe seus processos depressivos na mídia.

PARTE I

A ESTÉTICA MELANCÓLICA DO FIM EM TRIER

1 CAPÍTULO I - O PRÓLOGO

Um close-up em um rosto com semblante mórbido, como cenário apenas a imensidão de um céu nublado com resquícios alaranjados de um pôr do sol que parece fugir de alcance, escondido, frio, inóspito. Lentamente os olhos da personagem em cena vão se abrindo como um convite ao espectador que vai ter os primeiros contatos com aquela obra a partir daquele momento. O olhar da personagem permanece fixado na câmera vago e distante, olhos de ressaca. Apenas alguns fios dos cabelos úmidos se balançam ao vento mas de forma espaçada, não existe um sinal sequer de empatia emanando daquela mulher opaca, inacessível, indecifrável. Logo em seguida aves caem do céu no mesmo slow motion, mas de forma estranha, não parecem destoar no ritmo da cena; possuem uma coloração semelhante ao céu alaranjado e se confundem com pétalas esbranquiçadas. A indiferença da moça perante a situação atravessa a tela e parece hipnotizar a visão do espectador que não se desvirtua em perseguir as coordenadas daquele olhar. Apenas na primeira cena o diretor já sugere quem seria a personagem norteadora da narrativa.

Como transmitir toda essa atmosfera? Que recursos essa mise en scène dispôs para alcançar tais resultados? Não pretende-se desenvolver aqui um método formalista de análise de linguagem entendendo o cinema como um objeto passível de aplicação de regras gramaticais, mas pontuar como alguns elementos específicos da fotografia, do posicionamento dos atores e de cenografia influenciam na fruição de algumas cenas do filme, se valendo de um método semelhante ao utilizado por David Bordwell (2005) em *Figuras Traçadas na Luz* para tratar da ideia de estilo.

Proponho a análise e a explicação da dinâmica histórica do estilo do filme pela inferência de alguns modos de prática das tradições cinematográficas, fundamentados no saber sobre os filmes e sua produção. As tradições privilegiam certas práticas em detrimento de outras. Revisando, rejeitando ou reestruturando a herança de seus antecessores, os diretores exercitam a sua competência, seu julgamento e seu poder de escolha. Muitas causas escapam à consciência dos artistas e muitos efeitos não pode ser previstos. Mas só descobrimos isso quando nos baseamos na idéia de que os diretores são agentes sociais intencionais com objetivos definidos, que trabalham em meio às pressões das tarefas e dos propósitos, dos problemas e das soluções, dos procedimentos e das invenções. O que facilita a investigação é que muitas tradições do cinema perduram e são adotadas por diversos cineastas em diferentes épocas e lugares. Essa perspectiva teórica fundada nas

continuidades e nas discontinuidades estilísticas é uma boa aliada da poética do cinema, que busca compreender os princípios que regem os filmes para atingir certos efeitos (BORDWELL, 2005, p.342).

Será tomado em princípio o prólogo da narrativa, que apresenta diversas chaves de leitura para o filme, ao mesmo tempo em que apresenta um tom fantástico, intensificado no segundo capítulo da obra. Através de hipérboles visuais, ficam claros posicionamentos de personagens. Tais imagens funcionam como um almanaque, um guia emocional que ronda a mente do espectador durante todo o filme, pois funciona quase como uma sinopse sensorial do que virá pela frente.

Figura. 1 - *Melancholia* (2011) cena de Justine no prólogo.



Fonte: Printscreen filme *Melancholia*.

Neste prólogo, são apresentados três dos personagens principais da narrativa (Claire, Justine e Leo), além de Abrão (o cavalo) e do próprio planeta Melancholia (também considerado como um dos personagens da narrativa) que irá se chocar com a Terra ainda nesta introdução do filme. A partir deste início já procurar-se-a identificar alguma marca estilística do diretor na narrativa. Ao analisar as cenas nas quais Justine esta presente percebe-se um rosto lânguido e um olhar distante, mas a personagem sempre está ereta, na maioria das cenas 1) centralizada no enquadramento e 2) direcionando o olhar diretamente para a câmera, passando uma certa força. Diante dos

demais personagens, é a única que não está em desespero, em frangalhos. Além dos elementos mágicos atribuídos à personagem pela narrativa que serão mais analisados à frente e não serão trabalhados neste momento, ainda é importante destacar como na cena em que ela aparece amarrada pelos galhos nas pernas, Justine parece ir em direção à iluminação que se encontra à esquerda, como que atraída pelo planeta Melancolia (aqui há uma alusão à luminosidade como significante do planeta) e impedida de seguir seu caminho por conta dos ramos abraçando suas pernas. Nesta sequência, mais uma vez, a personagem está em cena muito decidida de seus desejos e decisões, mirando fixa na luminosidade e lutando com todas as forças para conseguir mover as pernas nesta direção.

Observa-se que o diretor já utiliza no prólogo elementos estilísticos clássicos, e realistas, que vão ser mais aprofundados mais adiante. Nota-se tanto a quebra da quarta parede (conceito teatral instituído por Denis Diderot), propiciada pelo olhar de Justine direto para a câmera, conscientizando o espectador de que o personagem teria consciência da presença do público. Como a máxima da decupagem do cinema clássico, a partir da centralização do quadro em Justine.

Somente a narração clássica privilegia um estilo que persegue a cada momento a maior clareza denotativa possível. A relação temporal de cada cena com a cena precedente será rápida e inequivocamente sinalizada (por meio de intertítulos, indicações convencionais, uma linha de diálogo). A iluminação deve destacar a figura de fundo; a cor deve definir os planos espaciais; a cada plano, o centro de interesse da história geralmente será centralizado em relação às laterais do quadro (BORDWELL 2005, p.292).

Se por um lado Justine é retratada com toda essa potência, Claire, sua irmã, aparece com uma expressão sofrida, na cena em que seus pés afundam na terra e ela tenta proteger o filho nos braços. Ela está envergada e com os olhos desnorreados, em tom de súplica. No início do prólogo em outra cena alocada no vasto jardim da casa de campo com dezenas de árvores, o enquadramento abrange o mar aberto no horizonte e uma imponente e gigantesca obra em primeiro plano, apenas com certo esforço se observa uma mulher rodopiando com uma criança nos braços, imersos em uma atmosfera inocente e ignóbil. Eles são tão minúsculos diante do restante da paisagem que mal se pode enxergá-los. A montagem desta imagem, logo após a cena de Justine em close-up, na qual ela aparece em primeiríssimo plano e grandiosa,

também sublinha um contraponto poderoso sobre o papel de ambas na narrativa. Uma suposta fragilidade de Claire diante da robustez na persona de Justine.

Esta vastidão da natureza diante da pequenez dos personagens humanos também será explorada em outra cena do filme em que Leo, Justine e Claire estão no mesmo jardim ao anoitecer com a lua, o sol e o planeta Melancolia no topo do horizonte. Nesta tomada, os três vem em direção à câmera, mas estão bastante distantes e minimizados em relação à imensidão do mar, do céu e da floresta que os engole - este enquadramento ressalta um olhar mais holístico aprofundado adiante, mas que não anula a potencia de Justine sobre Claire -.

O filho de Claire, Leo, está presente na cena em que é protegido pela mãe e carregado no colo como um bebê, citada acima, e em um segundo momento em um enquadramento ao lado de Justine. Nesta segunda cena, Leo está firme e encorajado a encarar de frente o choque entre os planetas sem fraquejar, mesmo assustado. Nesta cena com Justine ele aparece em primeiro plano cortando madeira com uma faca, enquanto Justine chega logo em segundo plano, um pouco menor do que ele. É o único momento em que a figura de Justine no prólogo aparece inferior a algum outro personagem.

Já Abrão, o cavalo de Justine, tem um destaque bastante interessante neste prólogo, visto que nem o próprio marido de Claire teve um espaço nesta introdução (mais adiante o espectador descobre que o marido não presenciou o choque entre os planetas, decidiu tomar um veneno antes para se poupar de assistir a catástrofe, poderia esta ser uma explicação razoável para não estar presente no prólogo – uma pista para a fragilidade do personagem -). Assim como os demais personagens, Abrão também é afetado pelo choque entre os planetas e cai no chão, na mesma vagareza da câmera lenta das demais cenas. Na cena em que Abrão está em quadro ele é o único personagem da imagem, não está presente como background ou uma mera figuração. Abrão é centralizado na imagem e talvez com o mesmo destaque de iluminação que os enquadramentos de Justine, diferentes do tipo de decupagem de fotografia destinado às cenas de Claire.

1.1 Profundidade de campo de *Melanhcolia* via Gombrich

Ao construir um trabalho minucioso de cuidado com os elementos naturais (não apenas o cavalo, como a floresta que os rodeia e o céu) e a produção de um cenário que tem uma vida própria, que se sobressai e toma um lugar de destaque à frente dos personagens, vai se estruturando uma atmosfera propícia para que se enxergue a grandiosidade assustadora da natureza o seu poder onipotente sobre os personagens que aparecem nas cenas externas, muitas vezes como meros “pontinhos” pequenos diante de uma imensidão de campos verdes e de céu largo. Além do momento em que se exalta a sensibilidade dos animais, como quando só cavalos agitados parecem prever o que está para acontecer. Ao se tratar da imensidão dos cenários da narrativa não se situa apenas a amplitude de um cosmos lá em cima repleto de incertezas, a própria natureza da Terra tem seus elementos fantasmagóricos exaltados.

E esta fantasmagoria está presente tanto na configuração, por vezes, sombria da própria floresta que os cerca, como no cavalo que Justine perde o controle, em certo dia que ela vai domá-lo e ele não se move. É como se naquela casa de Claire, residisse o DNA de um complexo de mundo que se refletiria nessa sujeição humana pacífica à imensidão de um cosmos poderoso, misterioso, sedutor, mundano e universal. Ao atribuir a essa exterioridade material dos elementos naturais da narrativa esta importância que se exalta diante da figura humana, uma associação à obra “*Tempestade*”, de Giorgio Barbarelli (**Fig.2**), parece ser conveniente:

Pela primeira vez a paisagem diante da qual os personagens do quadro se movimentem não constitui apenas um fundo. Ela está aí por direito próprio, como verdadeiro tema da pintura. Olhamos das figuras para o cenário que preenche a maior parte do papel e depois voltamos às figuras, e sentimos de algum modo que ao contrário dos seus predecessores e contemporâneos, Giorgio não desenhou coisas e pessoas para depois dispô-las no espaço, mas pensou realmente na natureza – a terra, as árvores, a luz, o ar, as nuvens, um todo indivisível” (GOMBRICH, 1999, p. 329).

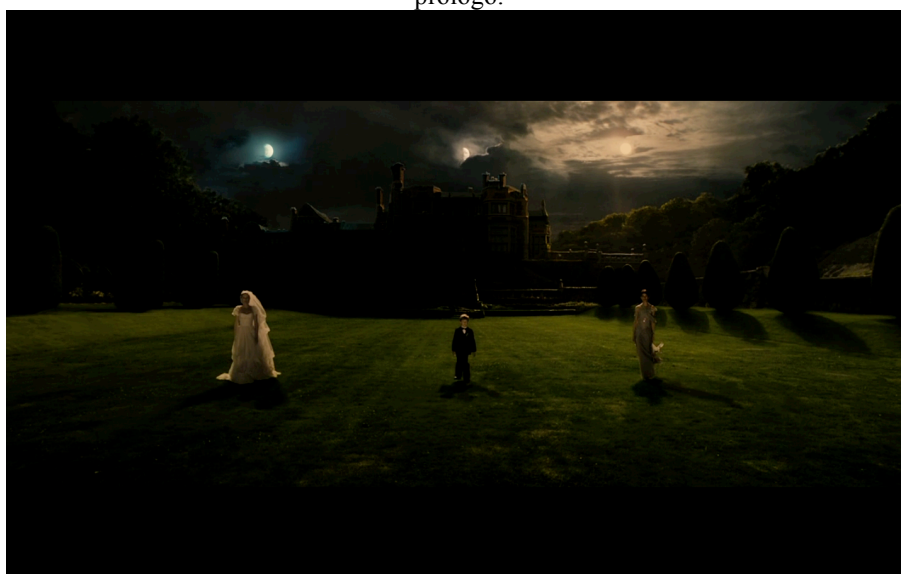
Figura 2 – A Tempestade (1508) de Giorgio Barbarelli.



Fonte: Wikipédia.

A partir desta apresentação do mundo como um todo indivisível ao qual Gombrich (1999) se refere, a apresentação estética de *Melancholia* de Trier introduz o final de existência como simples fenômeno natural. No lugar do termo catástrofe ao qual manchetes de jornal alardeiam, nos desdobramentos de ciclones ou terremotos, aqui, Trier os veste com a conotação positiva de “fenômeno” desterritorializante. Na imagem do prólogo, já citada acima, os três personagens parecem fundir com a paisagem, são apenas mais um dos elementos da composição desta imagem (**Fig.3**).

Figura 3 - *Melancholia* (2011) cena de Justine, Claire e Leo no prólogo.



Fonte: Printscreen filme *Melancholia*.

Será que as definições de fotografia, iluminação e encenação descritas acima poderiam apontar para mais alguma linha estilística do diretor no filme? Além de conseguir contar um pouco da história sem nenhum diálogo, apenas com a linguagem advinda dos enquadramentos, encenações e cenografia, o diretor aponta um norte de fruição das imagens que é de uma ordem holística, um convite a observar os humanos, animais irracionais e planetas o sistema solar com a mesma densidade narrativa.

Não se cogita aqui a possibilidade de presumir uma estilística geral do diretor a partir do prólogo, tampouco a partir de um único filme. Mas observar como tais opções estéticas para além roteiro fílmico, colaboraram para a fruição da narrativa e para que caminho eles podem direcionar o espectador. Neste sentido, é relevante dar ênfase aos planos que mostraram a vastidão dos cenários colocando a força, a exuberância e a onipotência da natureza; não só em se tratando da ameaça do planeta *Melancolia* em se chocar com a terra, mas no que diz respeito ao olhar sob a grandeza do mar, dos animais, do verde, e a tê-los como objetos de contemplação narrativa.

Esta relação entre o selvagem da natureza e o homem, este questionamento parece evidente na obra de Lars Von Trier em *Melancolia* e é aprofundado por Giorgio Agamben (2002) em “O Aberto”. O que separaria os personagens dos demais seres vivos no filme? Quando se deparam com a iminência de um fim apocalíptico o que resta de selvagem e de humano? O tema também será aprofundado na conclusão da primeira parte da pesquisa a partir de uma análise mais minuciosa dos demais elementos estilísticos.

Mas se isso é verdade, se a separação entre o humano e o animal passa acima de tudo por dentro do homem, agora é a própria questão do homem – e do “humanismo”- que deve ser colocada denovo. Em nossa cultura, o homem sempre foi pensado com a articulação e a conjunção de um corpo e uma alma, de um vivente e de um logos, de um elemento natural (ou animal) e de um elemento sobrenatural, social ou divino. Devemos, em vez disso, começar a pensar o homem como aquele que resulta da desconexão desses dois elementos e investigar não o mistério metafísico da conjunção mas aquele prático político da separação. O que é o homem se ele é o lugar – e, mais o resultado – de divisões e cortes incessantes? (AGAMBEN, 2002, p. 33).

1.2 Slow motion como ferramenta sensorial

O slow motion é o tempo fílmico que permeia todas as cenas do prólogo e traz uma sensorialidade peculiar já para o início da narrativa. O primeiro contato do

espectador com os objetos e personagens é permeado por um desconforto que não se explica ao certo a sua origem, diante das poucas pistas narrativas que lhe são oferecidas. Será um primeiro indício de que as emoções no filme não serão amplamente regidas pela relação causa e efeito? Nas respectivas cenas os personagens parecem estar, de fato, em suspensão no tempo. A temporalidade desacelerada dialoga mais com o chamado estado psicológico dos personagens do que com algum tipo de cadeia de ações narrativas pertencentes a um fio condutor da trama.

O slow motion também está a serviço da introdução do tipo de atmosfera e do tom pelo qual o filme deve ser atravessado. O prólogo cumpre uma função norteadora nesse sentido (como já afirmado). Analisando o slow motion como um recurso técnico estilístico, percebemos que não existe um significante implícito no tipo de movimento (como afirma o próprio Bordwell), tal recurso possui uma polissemia gritante e pode ser utilizado tanto em filmes como *Matrix* (1999), para trazer os movimentos de ação mais detalhados e as acrobacias da coreografia marcial super elaboradas, como em filmes como os de Stanley Kubrick, como a cena de *O Iluminado* (1980), na qual um mar de sangue invade o hotel no intuito de acentuar a tensão da trama ou o próprio Quentin Tarantino que em *Cães de Aluguel* (1992) utiliza o mesmo recurso para apresentar os personagens que caminham em direção à câmera em grupo, destacando-os dos demais personagens do filme diante da ênfase atribuída a estes nesta cena. Mas e quanto a *Melancholia*? Qual a função do slow motion na narrativa?

A função que o slow motion em *Melancholia* desempenha se assemelha ao uso realizado pelo ícone do diretor, ao qual presta uma clara homenagem no início do *Anticristo* (2009), Andrei Tarkovsky. Em filmes como *O Espelho* (1975), o diretor pontua uma cena em que a personagem Natalya (interpretada pela atriz Margarita Terekhova) é capturada em slow motion e cria-se um atmosfera de estranhamento sobre a mesma. O slow motion tem uma função trágica nesses filmes (*Melancholia* e *O Espelho*), como uma espécie de prelúdio sob algo que não se tem controle, sob uma força etérea que move os personagens, intangível e intimidante. A cena em slow motion ao mesmo tempo exerce um tipo de hipnose no espectador que tenta desvendar o objetivo do uso dessa desaceleração do tempo. No caso desses filmes, parece um tipo de nota de rodapé da narrativa escancarando como os personagens lidam com as próprias emoções. Podem-se chamar de slow motions sensoriais, na medida que priorizam intensificar a relação do espectador com as emoções mais

secretas e escondidas dos mesmos. Por esse motivo, um tom obscuro circunda esses momentos de revelação deste fluxo de consciência visual dos personagens, mas tudo ocorre de forma abstrata, pois as imagens não formulam respostas, são apenas metáforas visuais. E pelo fato de se tratar de personagens que se encontram em uma situação do conflito que beira o desespero, diante da anacronia das situações; acaba-se por promover uma desestabilização do espectador, que após ser abordado pelo fitar direto aos olhos e pelo ritmo lento e inebriante da cena (*Melancholia*), não consegue traçar uma rota de fuga ou um caminho mais seguro como proposta de leitura para o filme. Ele é capturado e inebriado com as cenas que lhe são oferecidas.

Outros dois diretores que apresentam em suas narrativas slow motions com funções sensoriais são Terrence Malick e Xavier Dolan. Em *A Árvore da Vida* (2011) de Malick, o filme se deixa levar por estas imagens da natureza que trazem um tom onírico. As imagens de slow motion de memórias do personagens são montadas em fusão com vídeos da natureza, de elementos naturais e sua magnitude. Não ficam muito claras em que medida as memórias pertencem ao presente ou ao passado, ou são, de fato, memórias inventadas, a narrativa quebra noções espaço-temporais para criar um tempo sensorial. E o slow motion vem exatamente para desconectar o espectador de um apego cronológico e verossimilhante.

A primeira hora da *Árvore da Vida* consiste em uma série de planos desconectados, não-lineares mas sempre muito bonitos com poucos diálogos falados com exceções de alguns voice-overs que às vezes dividem o espaço diegético do filme em dois ou mais. Tem uma sequência representando a criação da Terra, desde as lavas borbulhantes até os surgimento dos oceanos, eventualmente até dinossauros, estas imagens levaram espectadores e críticos de cinema a declararem ironicamente que sentiram como se estivessem assistindo a um documentário do Discovery Chanel. Esse trecho cosmológico do filme vai findar na formação de uma família dos anos 50 em uma cidade pequena do Texas. A partir daí alguns diálogos e uma narrativa relativamente convencional começa a surgir, ainda que muitas cenas sigam o ponto de vista de uma criança ou de um bebê recém nascido rolando na grama. De uma forma memorável a câmera captura um arrebatamento nos mais banais detalhes dessa casa suburbana e isso cria uma sensação de que estas cenas do cotidiano são tão sublimes quanto à criação do mundo. Se a *Árvore da vida* fosse um filme Hollywoodiano clássico, esses temps morts sobre as banalidades do dia-a-dia seriam provavelmente excluídos do filme.³ (CORTEZ, 2015, p.4)

³ Tradução livre de autora. Texto original: "The first hour in *The Tree of Life* constitutes of a series of disjointed, chronologically displaced but often stunningly beautiful shots with very little spoken dialogue except for snatches of voice-over that sometimes divide the film's diegetic space in

Já Xavier Dólan atribui à banalidade cotidiana uma noção fantasmagórica. Dolan não usa o slow motion em relação a um determinado ponto específico da memória de um personagem. O tema desconexo e flutuante é a própria apreensão do momento presente. Em *Amores Imaginários* (2010) os jovens parecem surfar pelos seus sentimentos em uma vida que escorre pelos dedos. Muito da atmosfera do filme trata da leveza e errância destes personagens que tentam ser fieis aos seus desejos, mas não tem tempo para esperar. Urgem pela vida. Que é fugaz, pulsante e despreziosa como os slow-motions do filme. E esse cinema de sensações no lugar de certezas remete a Julio Cabreba:

O cinema é mais pagão do que a filosofia (não foi a toa que a primeira sessão de cinema ocorreu, segundo parece, na Caverna de Platão). O cinema nunca confirma nada. Volta a abrir o que parecia aceito e estabilizado (CABRERA, 1999, p.34).

Trier também se utilizou de um prólogo em câmera lenta no *Anticristo*, mas com uma função diferente de *Melancholia*. No *Anticristo*, o prólogo é utilizado para contar uma narrativa de forma cronológica. O diretor mostra uma parte da noite em que o filho da personagem cai da janela enquanto a protagonista faz sexo com seu marido, percebe-se então uma sequência onde causa e efeito ficam claramente expostas (a desatenção de cuidados com o filho, no lugar de um momento de luxúria causariam sua morte). O filme também se passará de maneira linear após o acidente, visto que retrata o processo depressivo que a mãe sofre após a morte do filho.

No prólogo de *Melancholia* as imagens tem um teor fantástico e não contam uma história com começo, meio e fim. As imagens estão carregadas de referências de clássicos das artes visuais e de cenas que não serão vistas no filme, fatos que não se concretizarão na vida “real” dos personagens, são imagens que funcionam como um

two or more. There's a long sequence depicting the creation of the earth, from bubbling lava to crashing oceans, eventually even dinosaurs, a fact that caused some viewers and film critics to ironically declare they felt like watching a Discovery Channel documentary. This whole cosmic section leads to the formation of a 1950s family in a small town in Texas. Here there is more dialogue and a conventional narrative relatively starts to emerge, although many scenes consist of the camera following the children's point of view, from a newborn baby in all its peculiar features to growing kids rolling on the grass. Remarkably the camera captures a sense of wonder in the most banal details of a suburban home and its surroundings in the sense that these every day like scenes are as sublime as the creation of the Earth. If *The Tree of Life* was a classic Hollywood film, these *temps mort* passages featuring every day banalities would probably have been cut away from the film”.

alicece na narrativa para pontuar os estados psicológicos dos personagens através das extravagâncias sobrenaturais criadas. No prólogo de *Melancholia* também se observa uma antecipação do final do desfecho filme. Portanto, não funciona como narração de um episódio do passado que vai antecipar a narrativa que vem pela frente, como no *Anticristo*, mas sim como uma condensação da atmosfera da narrativa e do estado psicológico dos personagens durante todo o filme. Como se o diretor tivesse sido convidado para expor a experiência que é assistir o filme, com poucas palavras, de forma lírica. Com esses exemplos, percebemos como a aplicação de uma técnica (slow motion) pode ter usos difusos e como o próprio diretor se utiliza da mesma, para fins distintos. Assim como notar que realizadores de gerações tão distantes temporalmente e geograficamente, acabam utilizando o mesmo recurso para intensificar experiências dramáticas da narrativa (mesmo com todos os avanços tecnológicos relativos à fotografia). Para Bordwell:

Em vez de entender a história do estilo como um molde geral, dentro do qual todos os diretores devem ser enquadrados, tentei mostrar que as continuidades e descontinuidades que encontramos na história do cinema são mais bem compreendidas como o resultado de agentes humanos trabalhando nas instituições e explorando a capacidade da mídia de realizar certas funções, quase sempre por tentativa e erro. Tais funções variam, e o que se revela durante o trabalho depende do objetivo dos diretores, que também estão em processo de transformação. (BORDWELL, 2005, p.309)

Diante de tais características estilísticas do autor, teria como tentar delinear a partir desta breve análise do prólogo o tipo de atmosfera fílmica sugerida neste enredo escatológico? A junção entre o slow motion sensorial, a forma enfática como o jogo de forças entre as irmãs é explorada através da fotografia centralizada e a quebra da quarta parede, associados ao teor holístico atribuído à natureza oferecem um mapa de sensações para os desencadeamentos distópicos que se seguem. Além disso, já se identificam, desde este início o hibridismo entre o realismo e uma narrativa sobrenatural.

2 CAPÍTULO II JUSTINE

2.1 Estrutura narrativa clássica

A divisão em capítulos do filme de Lars Von Trier não traz uma simples ordenação temática de focos da narrativa em cada uma das irmãs. Se tratam de atmosferas completamente distintas construídas cuidadosamente. Essa divisão de capítulos da própria dissertação, tem como objetivo analisar o filme dividindo-o em blocos estéticos de conhecimento. Ao se observar os capítulos 2 e 3 uma das primeiras características que o separam são as cores, enquanto o segundo capítulo apresenta uma temperatura de cor mais quente, o terceiro possui cores mais frias. Além disto, nesta primeira parte, percebe-se uma herança da narrativa do cinema clássico, no qual o jogo de causa e efeito dita a relação dos personagens (diferente do prólogo e do capítulo de Claire). Ainda se observam algumas heranças relativas ao posicionamento da câmera e da montagem do movimento artístico Dogma 95, criado pelo próprio diretor na década de 90. Este primeiro momento também impõe um ritmo mais acelerado do que a segunda etapa, que é mais lenta e lânguida, parecem tratar-se mesmo de dois filmes diferentes dentro de uma mesma obra.

É importante ressaltar que aqui não se pretende encerrar um estilo do diretor a partir da presente obra, visto que é unânime entre pesquisadores como Caroline Bainbridge e Linda Badley que o mesmo não apresenta um único padrão estético presente no conjunto de sua obras. O estilo em Trier é fluído. O intuito dessa análise é perceber como algumas recorrências de seu trabalho estão presentes em *Melancholia*, apurar elementos novos e analisar de que forma os mesmos delineiam uma atmosfera para a narrativa.

Neste primeiro capítulo do filme intitulado de Justine, Trier traz a tona uma nuance que atende aos anseios mais ligados às relações de causa e efeito da narrativa, mas de que forma isso se manifesta? Observa-se uma narrativa com moldes clássicos na qual os conflitos dos personagens ficam muito evidentes de forma clara em suas ações e diálogos. Justine é uma publicitária em uma agência que pretende promove-la, seu chefe a pressiona pelo slogan de uma marca e na cerimônia do seu casamento um desconforto toma a personagem que não se sente a vontade na condição de esposa (uma referencia clara ao relacionamento problemático dos pais). Justine então trai o marido em plena festa de casamento com o estagiário da empresa e pede demissão.

Tudo na mesma noite. Até esse ponto de finalização deste primeiro capítulo, a trama pode ser enquadrada nos 3 atos aristotelianos reapropriados por Syd Field (2001).

No primeiro destes atos, teríamos a natural apresentação dos personagens e suas intenções, a partir daí o conflito é introduzido (a incerteza de Justine perante o casamento) e no desfecho do conflito a própria acaba forçando o marido a abandoná-la diante de seu comportamento.

2.2 A câmera na mão do Dogma 95 em *Melancholia*

Apesar do Dogma 95 ser encarado por Jack Stevenson (2003), Caroline Bainbridge (2007) e Linda Badley (2010) como um tipo de encenação política para promover a cinematografia de um grupo de autores, por alegarem se tratar de um manifesto apoiado em ideias frágeis e pouco inovadoras, estes pesquisadores reconhecem a importância do movimento para a cinematografia, levando em conta toda a sua amplitude mundial e as influências refletidas no trabalho dos fundadores.

O Dogma 95 foi fundado antes que fosse produzido qualquer filme nascido no movimento. Primeiro veio o conceito, e depois de um longo momento buscando financiamento (cerca de dois anos), apareceram os filmes. O movimento Dogma foi fundado a partir do lançamento do manifesto que criticava a falta de qualidade dos filmes produzidos nas últimas duas décadas e propunha a reinvenção de um cinema puro, a partir de que eles chamaram de “Voto de castidade”. Defendendo que a privação de recursos técnicos ofereceria um ambiente criativo mais desafiador e propício para a criação de um cinema que buscava por uma essência, por um novo sentido, foram criadas as seguintes regras:

- 1) A filmagem precisa ser realizada em locações. Objetos de cena e sets não podem ser manipulados (se um objeto específico é necessário para a história, a locação escolhida precisa ter o objeto no local).
- 2) O som nunca deve ser produzido separado das imagens, ou vice-versa. (A música não deve ser usado ao menos esteja tocando no momento da filmagem.)
- 3) A câmera deve ser usada na mão. Qualquer movimento realizado com a câmera na mão é permitido. (Este mandamento afirma que é proibido o uso de gruas, helicópteros e outros suportes para a câmera e que a câmera deve acompanhar os movimentos dos personagens na narrativa, não se utilizando de uma câmera estática)
- 4) O filme deve ser em cores. Efeitos especiais de tratamento de cor não são aceitáveis. (Se há pouca luz no set a cena deve ser cortada, ou uma única lâmpada pode ser anexada à câmera.)

- 5) Trabalho ótico e filtros são proibidos.
- 6) O filme não deve conter ação superficial (Assassinatos, armas, etc, não são permitidos.)
- 7) Alienação temporal e geográfica são proibidos (Isso quer dizer que o filme se passa aqui e agora)
- 8) Filmes de gênero não são aceitáveis.
- 9) O formato de filme deve ser em película de 35 milímetros (Ed.: Esta regra foi modificada e o digital passou a se relacionar apenas com o formato de exibição, e não à mídia utilizadas para a filmagem, portanto, câmeras de vídeo e digitais foram permitidas e tornaram-se quase uma regra no Dogma 95)
- 10) O Diretor não deve ser creditado⁴. (STEVENSON, 2003, p. 84).

Os Idiotas (1998) foi o primeiro e único filme de Lars Von Trier que atendeu severamente às regras do Dogma 95. Neste filme, o diretor procurou explorar da forma mais extrema possível essa liberdade proporcionada pelo minimalismo em que o filme deveria ser produzido. Inicialmente a ideia do diretor era produzir o filme inclusive sem o suporte do roteiro. Os atores teriam aceso ao roteiro antes da filmagem e não se utilizariam mais do mesmo depois do início das gravações. Esta meta acabou sendo revogada pelo mesmo, que percebeu que nem tudo teria como funcionar no improviso. No entanto, todas as demais regras foram atendidas em *Os Idiotas*.

Observando as regras do Dogma é interessante notar que o diretor não só subverte a maior parte delas sequencialmente, nos seus próximos filmes, como passa a

⁴ Tradução livre da autora. Texto original:

- 1) Shooting must be done on location. Props and sets must not be brought in (if a particular prop is necessary for the story, a location must be chosen where the prop is to be found)
- 2) The sound must never be produced apart from the images, or vice versa. (Music must not be used unless it occurs where the scene is being shot.)
- 3) The câmera must be hand-held. Any movement or mobility arrainble in the hand is permitted. (The film must not take place where the câmera is standing; shooting must take place where the film takes place.) (Ed: What is rightly meant by this oddly translated last frase is that the film must not take place in front of a stationary câmera, and that shooting must take place where the film takes place, ruling out cranes, helicopter shots and other techniques used to convey distanta point-of-views)
- 4) The film must be in color. Special lightining is not acceptable. (If there is too litle light for exposure the scene must be cut or a single lamp may be attached to the câmera.)
- 5) Optical work and filters are forbidden.
- 6) The film must not contain superficial action (Murders, weapons, etc, must not occur.)
- 7) Temporal and geographical alienation are forbidden (That is to say that the film takes place here and now)
- 8) Genre movies are not acceptable.
- 9) The film format must be Academy 35mm (Ed: This rule was later clarified to mean the exhibition format, not the shooting format, and hence digital and vídeo camres were permitted and became almost de rigeur.)
- 10) The diretor must not be credited.

realizar o completo oposto sob algumas delas, como é o caso do voto sobre os créditos do diretor no filme. Em *Melancholia*, por exemplo, Trier coloca uma cartela com o nome da obra e a sua assinatura em letras garrafais, ocupando toda a amplitude da janela. As demais regras do Dogma 95 parecem mais como um obstáculo ao trabalho do cineasta, visto que grande parte delas comprometeria gravemente a qualidade técnica do áudio ou resumiria as opções narrativas dos projetos.

Por outro lado, o Dogma 95 pode ser considerado um experimento bem sucedido, que acabou levantando uma bandeira política relativa à acessibilidade dos meios de criação. Uma vez que desencadeou uma produção em série de filmes “do Dogma” em todo mundo, por realizadores sem recursos financeiros pomposos que viam no cinema digital uma porta de entrada para o mercado (*Os Idiotas*, por exemplo, foi filmado em vídeo). Mas é necessário lembrar que a motivação inicial defendida pelo movimento era da ordem estética e não um manifesto para uma revolução tecnológica (no manifesto original inclusive a plataforma do filme deveria ser a película de 35mm), um grito bravo de alguns realizadores que reivindicavam por um cinema mais corajoso, mais puro.

De fato, Trier vivenciou essa experiência completa dos mandamentos do Dogma, mas como já afirmado, o “experimento” em sua íntegra fidelidade sobreviveu apenas a um filme. Se existe algum legado que o Dogma 95 desencadeou e perdura até hoje, além do eco mundial acerca do nome de Lars Von Trier, foi a terceira regra do voto de castidade: a câmera na mão e o tipo de relação que o diretor vai manter com a equipe técnica, onde há uma valorização sobre o improviso. Embora estas duas características já fossem comuns ao Cinema Direto francês (por isso a crítica dos pesquisadores é tão dura quanto a autenticidade do movimento) é essa a alma do Dogma que perdura no cinema de Trier até hoje.

Filmar com uma pequena câmera de vídeo na mão e sem cabos, tripés ou marcações no set fez com que a separação formal entre elenco e equipe se anulasse. Estavam todos em movimento, todos envoltos no espírito da história, tudo no campo da ação. Os atores mais antigos descobriram que não havia uma única câmera para se encenar e acharam esse método libertador⁵. (STEVENSON, 2003, p. 84).

⁵ Tradução livre da autora. Texto original: “Shooting with a small hand-held camera vídeo and with no cables tracks, or tripods to litter the set, the formal separation between cast and crew melted away. They were all in motion, all caught up in the spirit of the story, all in the field of

Neste ponto, entra o filme *Melancholia*, que embora apresente um enredo que beira a ficção científica, mostra que este legado do cinema documental aparece vivo com essa fluidez da “câmera na mão”. Na realidade, a câmera não está exatamente na mão, ela agora é sustentada por um steady-cam. Mas é importante frisar que a câmera não se descola do corpo do diretor de fotografia (ou op. de câmera), como em um travelling ou uma grua, o mesmo que está em movimento, assim como os atores. Quando se trata do respeito ao improviso, diante da relação com a equipe técnica é interessante ressaltar que o próprio diretor de fotografia afirma em entrevistas que não existia uma decupagem das cenas realizadas no casamento, tampouco os movimentos dos atores era coreografado. Muito foi definido no set.

Em busca de conseguir respeitar esse processo fluido de filmagem, de tomadas diretas e improviso, e no intuito de tirar o melhor da atuação dos atores, o diretor precisava arrumar uma solução na edição para esse tipo de fotografia e o fez através dos jump cuts. Os jump cuts no cinema de Trier são uma verdadeira desconstrução da bíblia da continuidade e uma espécie de “subproduto” do Dogma 95.

2.3 Jump cuts psicológicos

Os jump cuts, segundo Bordwell (1984) no artigo *Jump Cuts and Blind Spots* publicado na revista *Wide Angle*, são uma ferramenta de edição baseada na quebra da continuidade da montagem que datam sua nascente desde o cinema de Méliès, e também estão presentes no cinema soviético de Pudovikin, mas a classe de críticos e pesquisadores de cinema só passou a voltar os olhos ao recurso enquanto elemento relevante para a narrativa e passível de análise quando o mesmo esteve associado ao cinema chamado “de arte”. Esta, inclusive, é uma das ferrenhas críticas do autor a este tipo de material que em sua opinião acaba por priorizar ponderações acerca da ideia da autoria e de posicionamentos políticos e ideológicos dos diretores, relegando a linguagem ao segundo plano.

Segundo Bordwell, o uso do recurso possui funcionalidades diferentes nos três exemplos citados. No primeiro deles, no cinema do francês ilusionista de Méliès, o recurso seria utilizado para dar forma aos efeitos especiais pretendidos pelo autor. O

action. The older more traditionally schooled actors discovered there was no single camera to “play to” and reportedly found this liberating”.

clássico uso do jump cut no cinema de Méliès proporcionava a ilusão de pessoas aparecendo e desaparecendo. Ou seja, auxiliava o diretor na construção de uma fantasia, com tons circenses. Méliès enxergava no cinema um novo campo estético e o explorava à sua maneira se valendo dos seus conhecimentos em engenharia para produzir maquinários e cenografias pirotécnicas e engenhosas, nesta época o cinema francês ainda possuía um grande pé no teatro - considerando o tipo de atuação(caricata) e a direção de arte incorporada (maquiagens hiper dramáticas, figurinos alegóricos e exagerados) - .

Já no cinema de Pudovkin o jump cut teria sido camuflado pois toda a edição do cinema do diretor era repleta de descontinuidades, temporais e espaciais. Para Bordwell, o jump cut ainda não teve sua análise merecida no cinema soviético, visto que era um cinema baseado na propaganda (comunista) e não possuía o adorado perfil autoral dos críticos.

Por último, Bordwell comenta a análise feita pelos críticos sobre o jump cut do marco histórico que foi *O Acossado* (1960), um suposto filme “de arte”. Para Bordwell ficaria mais nítida a análise, pois a partir desse momento os pesquisadores passaram a tratar a edição não como a reunião aparentemente sem importância de um compêndio de imagens, a partir de Eisenstein começou a existir uma noção da edição enquanto elemento crucial da escrita cinematográfica e a montagem passou a ser observada como uma ferramenta base na produção de sentido fílmico. Para Bordwell o sentido dos jump cuts em Godard consistia em adentrar a psique dos personagens e aproximar o espectador do timing da cena, o jump cut então passa a ser entendido como um elemento psicológico e narrativo.

Bordwell ainda realiza um comparativo do jump cut godardiano com os preceitos realistas de Brecht. Para o pesquisador, realizar cortes bruscos e atestar ao público que não haveria preocupação alguma em subverter as regras da continuidade, eram uma maneira de quebrar a quarta parede e lembrar aos espectadores que aquilo se tratava de um filme. É interessante como esse artifício linguístico é usado tanto em Godard, como em Trier, realizadores com uma tradição realista tão pungente. Os limites presentes no contrato fílmico entre o autor e o público, inclusive, são problematizados de forma cada vez mais intensa hoje com cineastas como Abbas Kiarostami. As barreiras entre realidade e ficção ficam cada vez mais embaçadas. No caso dos autores acima, não seria uma forma de atuação artificialista interceder na fruição do público lembrando-o do fato que assiste apenas a um filme para

apresentar-lhe uma visão de mundo; ou seria isto uma maneira de transpor um pouco da “real” atmosfera do set? Oferecendo a nata de atuações mais intensas?

Para o pesquisador americano Richard Raskin (1998), a forma como o jump cut nasceu no cinema de Godard não é tão planejada como se imagina. De acordo com o contrato assinado por Godard o filme deveria ter uma hora e meia de duração e no entanto *O Acossado* tinha mais de duas horas e meia de material bruto para ser editado. A atitude do diretor teria sido então fazer uma montagem aleatória e absurda para que o produtor pudesse aprovar um corte mais longo. Mas contrário às suas expectativas, o produtor aprovou o corte e assim nasceu o jump cut godardiano e sua edição elíptica.

Não se pode a partir de um fato relatado como este, colocar em questão a originalidade de Godard. A interpretação sobre o produto final da obra foge do controle do artista e toma uma proporção mais ampla. Da mesma maneira não se deve apontar o cinema de Trier como um plágio ou acusar o Dogma 95 de um movimento falsário (visto que a câmera na mão também estava presente nos franceses) , visto que ideias semelhantes podem fluir em paralelo. Ou em momentos diferentes, visto que o Dogma foi bem posterior à Nouvelle Vague.

O cerne da discussão é compreender o jump cut como linguagem e defender aqui como o tipo de intenção entre Godard e Trier dialogam.

No filme *O Acossado* o jump cut é notado em uma das cenas que se passa dentro do carro. No filme, a personagem Patricia, vivida por Jean Seberg, se posiciona de costas para a câmera, enquanto os planos são entrecortados. O voice-over que o espectador escuta é a percepção do personagem Michel, estrelado por Jean-Paul Belmondo sobre a garota. O jump cut denota o tom mais acelerado e frenético que o filme possui (os personagens estão sempre em movimento, as ações não tem pausas) e demonstra a suspensão que os próprios se encontram no momento presente, o distanciamento que existe entre ambos e para com os ambientes que os cercam. A própria Patricia nunca conseguiu criar o grau de envolvimento que gostaria com ele, em um diálogo ela se queixa: “Eu estou tentando descobrir o que eu gosto em você. Você me disse na última noite que você não viveria sem mim, mas você consegue”. Além disso, o carro que os mesmos usam é algo temporário, fugidio, visto que são sempre carros roubados. E enquanto que a menina pensa em sua carreira como jornalista, escritora, ele planeja maneiras de fugir dos que lhe procuram pelos crimes cometidos. O jump cut, entra nessa cena como um símbolo dessa desconexão entre os

mesmo, são dois corpos soltos no espaço que se cruzam e não possuem empatia o suficiente que crie um sentimento de pertencimento. No filme, tanto as questões espaciais que os cercam (o quarto de hotel alugado, a incerteza profissional, os carros roubados) são provisórias, como o próprio envolvimento entre os mesmos que parece estar sempre por um fio. Desta maneira percebe-se um papel narrativo e psicológico no jump cut que entra em sintonia com o argumento fílmico.

No filme *Melancholia*, os jump cuts entram como parte essencial da narrativa, mas denotam um tipo de atmosfera um pouco diferente. No lugar dos jump cuts do filme de Godard, no qual os personagens estão relativamente distanciados da tela, ou até mesmo colocados contra a câmera, de costas, no filme de Trier os objetos estão em destaque, em primeiro plano. O jump cut parece querer aproximar o espectador das inquietações do personagem chegando próximo ao seu âmago, em planos invasivos. Aqui, a percepção do tempo é entrecortada em busca de delinear a própria não-linearidade do mesmo (outro diálogo com a fruição do tempo, assim como os slow motions). Os jump cuts tem a mesma essência psicológica do filme de Godard, sobre um não-pertencimento da personagem, como se vê adiante, mas não faz comentários sobre a percepção externa de alguém sobre o ambiente e sobre o relacionamento com outrem, mas volta-se para dentro. As questões mais individuais, do que coletivas.

Nos jump cuts fica claro a fuga que Justine parece exercer de si mesma durante toda a festa. Dois jump cuts foram capturados como exemplo. No primeiro deles Justine e o marido se encontram em uma sala reservada e é quando o marido lhe confessa que comprou um terreno no campo. Sem conseguir preencher aquele momento com as palavras de afeto que o marido gostaria de escutar, Justine contorna a situação tentando seduzi-lo. O ato dura poucos segundos e ela interrompe-o, mais uma vez fugindo, voltando para a festa. Através do jump cut então é escancarado ao espectador o grau de encenação da personagem durante aquela cena, ela parece estar distante, e suas ações retratam o tremendo esforço que faz para não frustrar expectativas alheias.

O segundo jump cut do filme que traz Justine, a ser abordado na pesquisa é o momento em que a irmã, Claire, vai oferecer uma bebida para a mesma na festa. Aqui é importante entender a ênfase no ponto de vista da personagem, o jump cut também é um instrumento do diretor para apontar a partir de que ponto de vista o filme deve ser observado. Em um primeiro momento Claire abraça a irmã e em seguida, o plano sob

o mesmo ponto de vista corta a cabeça das personagens e dá ênfase na garrafa a ser aberta. É um dos momentos do filme que os sorrisos e expressões da personagem parecem se dar com mais sinceridade. O jump cut em Trier, assim, traz mais intensidade às oscilações de humor de Justine. Assim, tanto em Godard como em Trier os jump cuts assumem um papel de viés psicológico da narrativa.

Muito embora as soluções de ambos os diretores estejam diretamente associadas a soluções técnicas diante de demandas da produção, no caso de Trier por conta da não-decupagem e do improviso nas filmagens e no caso de Godard diante de uma limitação de tempo quanto à duração do filme; os dois rompem com o estigma da continuidade e usam a própria descontinuidade como um recurso narrativo.

É interessante notar em Trier como se desenrola uma heterogenia de recursos estilísticos no filme. Ao mesmo tempo que ele agrega no set uma câmera fluida e viva que busca uma aproximação, um registro quase documental da encenação dos personagens, ele se vale de um “artificialismo” que é o jump cut. E essa junção de fatores acontece desde *Os Idiotas*. O Dogma 95, inclusive, não possuía restrições quanto à montagem.

2.4 Brecht no cinema de Trier

Além desta alusão de Bordwell do jump cut como elemento brechtiniano, Trier também traz um *tableau vivant* no início da narrativa, como abordado acima, e apresenta no prólogo uma série de “quadros vivos” que conscientizam o público da condição funcional daqueles personagens – nada mais são do que peças narrativas pertencentes a um mundo ficcional à serviço de uma determinada trama com intencionalidades sensoriais evidentes. Em *A brechtian read on Lars Von Trier*, o autor Angelos Koutsourakis (2011) ainda enxerga o posicionamento da câmera nascido no Dogma - baseado em improvisos e em uma ideia de direção de fotografia menos matematicamente decupada e mais viva - como um mecanismo de privilegiar a perda de controle e o realismo. E esta “câmera viva” é um elemento presente em *Melancholia*. O recurso de divisões da obra em capítulos também funciona como dispositivo brechtiano - presente em outros filmes do diretor como o *Anticristo* (2009) e *Dogville* (2003) - e vem a legitimá-la como obra ficcional; por mais submerso que o público esteja ele é lembrado que se trata de uma história fictícia, esta interjeição é

análoga à interrupção de narrativa presente em *Os Idiotas* (1998) ainda citada por Koutsourakis (quando o filme é interrompido por entrevistas).

2.5 Mise en scène maneirista em *Melancholia*

A palavra mise en scène que surge no teatro e é trazida para o cinema para legitimá-lo como arte peculiar e autêntica, vem assimilando uma série de conceituações e interpretações ao longo da história do cinema. Não existiria, portanto uma única gama de elementos que caracterizariam a mise en scène de um filme, muito embora se identifiquem tentativas formalistas mais recentes como em Bordwell de se debruçar em minúcias técnicas pouco antes exploradas. O que sempre prevaleceu, no estudo do cinema em torno da mise en scène estava muito associado a questões mais debruçadas em posicionamentos políticos dos autores, do que estéticos, propriamente ditos. No livro *A mise en scène no cinema*, de Luiz Carlos Oliveira Júnior (2013) o autor faz um tipo de cartografia dos usos da palavra na história do cinema e mostra como é amplo o leque apropriações tomadas pela mesma.

O autor inicia sua análise opondo os pontos de vista dos críticos da década de 50 da *Cahiers de cinema* versus a *Presence de Cinema* dividindo-os entre hitchcock-hawsonianos e mac-mahonianos. Em um segundo momento trata dos modernistas, dos maneiristas e por último, do cinema do fluxo sempre trazendo a conceituação de mise en scène e indagando sobre a validade da mesma na contemporaneidade.

Ora, se os próprios críticos da *Cahier du Cinema* divergiam sobre a percepção da mise en scène, existiria um consenso possível? Enquanto Jacques Rivette possuía uma visão sobre a mise en scène mais permissiva quanto ao próprio cinema de gênero e às descontinuidades narrativas, Rohmer reproduzia as ideias do ultrarrealismo de André Bazin e defendia os planos sequência, o clima documental do filme e a reprodução da realidade, da “verdade”. Onde a beleza filmica estaria em reproduzir a vida, transpor a experiência do viver na tela do cinema.

A violência é sua primeira virtude; não essa brutalidade fácil que fez o sucesso de Dmytryk ou de um Benedek, mas uma cólera viril, que vem do coração, e jaz menos no roteiro e na escolha dos episódios do que no tom da narrativa e na técnica mesma da mise en scène. A violência não é nunca um fim, mas o mais eficaz dos meios de aproximação, e esses socos, essas armas, essas explosões de dinamite não possuem meta outra, senão vencer os escombros

acumulados dos hábitos, furar uma brecha: enfim, abrir os mais curtos caminhos. E o recurso frequente a uma técnica descontínua, acidentada, que recusa as convenções da decupagem e do raccord, é uma forma dessa “superioridade desajeitada” de que fala Cocteau, nascida da necessidade de uma expressão imediata que dê conta e faça partilhar da emoção primeira do autor. (Rivette 1955b, p.19) (OLIVEIRA, 2013, p.40)

Se Rivette tinha uma abertura a essa recusa das convenções da decupagem linear, Rohmer enxergava o cinema como uma reprodução fiel da “essência” da realidade, que deveria ser exercida em cena por via de uma captura mimética de algo que já estaria lá, que não deveria ser manipulado.

No terceiro artigo de sua famosa série “Le celluloid et le marbre” ele dirá que o cenário das ruínas em Viagem à Itália está apenas presente, “mas essa presença é mais eloquente que as mais belas sentenças antigas sobre a fragilidade do homem e a eternidade da natureza”(Rohmer 1955b, p.8) Rosellini não cria uma nova aparência para o mundo nem substitui sua matéria por outra, sua tarefa como artista é, ao reproduzir as coisas, tentar entender o traço divino que lhes dá forma (OLIVEIRA, 2013, p.45).

Já os mac-mahonistas tinham um ideário tão neo-clássico como o de Rohmer, mas ainda se aprofundavam um pouco mais, acreditavam que uma série de determinações poderia ser elencada ao se tratar da mise en scène, compreendendo a mise en scène não como uma nomenclatura em torno de uma gama possível de atribuições estéticas, mas uma modelo de ideal, de cinema essencial e total.

Em grande medida, Mourlet desdobra o pensamento sobre a mise en scène que Rivette havia começado em seus textos alguns anos antes. Moulet, porém, enxerga na mise en scène uma arte regida por leis universais, por constantes cósmicas (a centralidade da cena, a preeminência do ator, a fascinação [#distanciamento], a proibição das truncagens, o respeito à verdade mecânica da câmera). Sua definição de mise en scène era mais fechada e totalizante (um sistema), e nisso ela encontra um enorme ponto de atrito com Rivette. (OLIVEIRA, 2013, p.73)

Embora o trabalho dos teóricos clássicos seja de indubitável importância para a história do cinema, teriam sido os modernos os responsáveis em alavancarem a cinematografia francesa na década de 60 e a Nouvelle Vague ao alcance internacional. O cinema de Godard e Truffaut era moderno e vanguardista, sem medo de se submeter a totens e em adivinhar um “belo” padrão de se fazer cinema.

Se a sua mise en scène teorizada nos anos 50 devia sua essência tanto ao classicismo - o culto a “bela linguagem” e à arte de organizar as aparências dispersas e caóticas da realidade sensível - quanto ao romantismo - dar forma à alma invisível das coisas, valorizar a expressão subjetiva de um autor -, é justamente contra esse “classicismo romântico” que os críticos defensores da modernidade cinematográfica se posicionam na década de 1960. Como bem observa Antoine Baecque (2010, p. 385), a revisão da mise en scène e da política dos autores na segunda metade dos anos 1960 “assinala a entrada do Cahiers do Cinéma - de importante parcela da cinefilia francesa - no século XX”. (OLIVEIRA, 2013, p.89)

Sobre o maneirismo (termo popularizado entre 1970-1980), o autor aponta como parte integrante desse movimento os filmes dos diretores que teriam uma certa obsessão pelos clássicos e pela história da arte e se apropriariam dos mesmos de forma exagerada, artificial. Estes, teriam essa necessidade da referência à gêneros e formatos cênicos consagrados em seus filmes e encarariam o cinema como um árduo trabalho em superar os supostos deuses do cinema. Como filmar esta cena que já foi encenada milhares de vezes? Como superá-la? O cinema maneirista seria sempre um diálogo com o próprio passado fílmico.

Uma das consequências será a tendência de filmes “ultranecenados”: é o caso de Raúl Ruiz, Win Wenders, Rainer Werner Fassbinder, Hans-Jurgen Syberberg, Brian de Palma, cineastas de índole maneirista e/ou adeptos de construção de dispositivos cênicos intrincados. (OLIVEIRA, 2013, p.89)

Alguns exemplos de cinema maneirista citado pelo autor são as reapropriações hietchcockianas de Brian de Palma para o cinema como *Vestida para Matar* (1980), *Carrie, a estranha* (1976) ou Win Winders em *Paris, Texas* (e o rebuscamento estético criado pelo mesmo para filmar o plano e contraplano no peep-show.). “Para chegar e simplesmente filmar um campo-contracampo entre homem e mulher como o cinema americano dos anos 1950 fazia uma dúzia a cada doze vezes”. (BERGALA, 1985, p.11, apud OLIVEIRA, 2013)

Na mesma publicação Oliveira enquadra Trier como maneirista, a partir de *O Elemento do Crime* (1984), ele enxerga como antecessor clássico de Trier, neste filme, o Orson Welles e analisa a obra como uma busca caótica em decifrar o assassinato e se deparar apenas com um vazio. “Lars Von Trier terá como modelo o

barroco wellesiano. Em *O Elemento do crime*, ele elabora uma narrativa tão retorcida sobre si mesma que a própria noção de ponto de vista passa por uma mise en abyme completa” – referência ao *Cidadão Kane* (1941) -.

Outro ponto do livro é a ênfase no plano-tableau como um elemento maneirista. O prólogo de *Melancholia*, é todo composto por planos-tableau, como já mencionado. Enquadramentos nos quais os personagens não se movem, concebidos como uma imagem pictórica e estática, e cada uma delas possui uma gama de percepções que começam e terminam em um único take.

Uma figura de estilo recorrente no maneirismo é o que Pascal Bonitzer chamou de “plano-tableau”, um plano que se aproxima da pintura seja pela citação direta a um quadro de um pintor, seja por um arranjo meticuloso dos elementos plásticos, assemelhando-se menos a um plano de cinema rodado em um determinado momento e lugar que a um quadro pintado ao longo de meses. O maneirismo, como disse Bonitzer (1985, p.17), “é esse cinema de imagens lustradas, desenhadas, hiperconstruídas”.

O plano-tableau causa uma hipostasia do fluxo narrativo, ele constitui um tempo à parte no movimento do filme, parece não poder se integrar ao conjunto, ao ritmo; o plano-tableau é necessariamente anarrativo. Turbinado pelo efeito-tableau da composição, o plano pode se dar à pura fruição estética ou, em outra direção, tornar-se um verdadeiro dispositivo teórico, um espaço conjectural onde o cinema joga com um certo número de hipóteses plásticas e conceituais contidas na estrutura do enquadramento. O que o espectador vê, então, é menos uma cena ficcional do que uma atividade do quadro. A mise en scène fica em suspenso, pois o que está em jogo é a exegese do plano, o labirinto das especulações. (OLIVEIRA, 2013, p.126)

No prólogo de *Melancholia* há um plano-tableau inspirado em uma obra de arte, nele, o quadro *Ophelia* (1852) de John Everett Millais é personificado pela própria personagem, os demais tableau vivants são imagens cinematográficas que possuem uma preocupação com iluminação e profundidade de campo típicas das artes visuais. Nestes, não há movimentação de câmera, o plano permanece estático e cada uma das imagens fecha uma pequena atmosfera sobre si (como citado no prólogo).

O mais intrigante de todas as referências maneiristas de Trier no filme é a inserção de uma obra do artista, também maneirista, Pieter Bruegel. O maneirismo nas artes plásticas nasce como uma resposta às instabilidades quanto às crenças religiosas que surgiram com o luteranismo e a Reforma Protestante, uma reforma nascida da burguesia capitalista em busca de se ver livre da hegemonia das monarquias, no intuito de dar origem a uma nova classe econômica. No lugar da

perfeição dos corpos e da ênfase em um objeto central de relevo nas obras do Renascimento, os quadros maneiristas apresentavam corpos imperfeitos e uma vasta quantidade de informação visual, retratando as incertezas e instabilidades do período motivadas pelas questões trazidas pelo luteranismo. Muitas obras apresentavam conflitos entre o céu e o inferno presentes na própria vida terrena. Este conflito entre o profano e o sagrado é visível no quadro *A luta entre Carnaval e Quaresma* (1559) de Bruegel.

O quadro *Os caçadores na Neve* (1565) de Bruegel que aparece no início do filme de Trier apresenta a languidez e melancolia dos caçadores que voltam do trabalho sem muito sucesso, percebe-se que eles não trazem presas. Por outro lado, ao fundo a cidade segue seu ritmo, com certa velocidade. Comum aos quadros do maneirismo, uma mistura de sentimentos esta presente na mesma imagem, instigando uma inquietude no olhar do público. Estariam os demais camponeses livres dessa dor do viver dos caçadores? Assim como Trier, Bruegel ainda apresenta uma perspectiva no quadro que posiciona o observador sob o mesmo ponto de vista dos caçadores (a câmera na mão psicológica do Dogma). A profundidade de campo do cenário também é rica e repleta de sensorialidades, os alpes em contraponto a liberdade dos pássaros trazem uma atmosfera gélida e complexa para a obra – que se comunica com a profundidade de campo de *Melancholia* em dar relevo às locações externas trazida por Gombrich acima e à questão animal apresensentada por Agamben adiante -. Além da referencia maneirista por si mesma, a inserção do quadro no filme ainda presta uma homenagem ao diretor Andrei Tarkovsky, que também coloca o quadro no início do filme *O Sacrifício* (1986).

O filme ainda traz outra obra de Pieter Bruegel, *The Land of Cockaigne* (1567), uma referência à lenda mítica medievael a respeito de um lugar no qual as pessoas se fastiariam de tanto comer, e nunca estariam satisfeitas, uma possível referência ao banquete da festa do filme. Outra obra em destaque é *Davi e Golias* (1610) de Caravaggio, que retrata o lado negro dos israelitas na bíblia ao mostrar o assassinato de um gigante filisteu por um israelita, o pastor de ovelhas, Davi. Já Ophelia é uma personagem shakesperiana que se vê atormentada por apaixonar-se por Hamlet, que mata o pai da mesma por engano e acaba por também induzi-la à loucura levando-a ao suicídio. *Melancholia* ainda traz em seu tema de abertura a música de Richard Wagner, Tristão e Isolda, uma lenda de um amor impossível que também leva o casal ao suicídio.

Cada uma dessas sobreposições de significados levam a narrativa para outros patamares de interpretação e exigem do público um conhecimento acerca das respectivas obras, como é característica da erudição maneirista. E, no caso de Trier, todas as referências trazidas acabam por confluir para o mesmo caminho: um mundo limítrofe e repleto de tragédia e ceticismo, em que uns enlouquecem e outros passam a encontrar maneiras de suportar os desenlaces do destino.

2.6 O estilo rebuscado e moderno de Trier em *Melancholia*

Em seguida ao maneirismo, Oliveira fala do cinema do fluxo, um cinema sem grandes pretensões narrativas; nas obras desse cinema, com um tom de ensaio, imagens fluidas vem e vão em espaços temporais suspensos e alineares. O cinema do fluxo seria por alguns chamado de fim da mise en scène, posto que implicaria em uma anarratividade. O cinema do fluxo seriam, assim, os silêncios ensurdecedores e os vazios de *Elephant* (2003). Filmes sem fim, sem um ciclo narrativo confortante, ou um mero ponto final. Filmes com reticências, espaços no tempo expandidos para densas divagações, mas que não chegam a epifanias, posto que são vagas, sem sentido, sem direcionamento, sem pretensão. O avesso ao racionalismo.

Os cineastas do fluxo (Hou Hsiao-hsien, Claire Denis, Wong Kar-wai, Gus van Sant, Tsui Hark), diferentemente, não captam ou recriam o mundo segundo articulações do pensamento que se fariam legíveis nos filmes. Eles realizam um cinema de imagens que valem mais por modulações do que por seus significados. A tarefa do cineasta do fluxo consistiria não em organizar uma forma discursiva, mas em “intensificar zonas do real”, resguardando do mundo um estatuto aleatório, indeciso, movente (OLIVEIRA, 2013, p.144).

Então o que dizer da mise en scène em *Melancholia* de Lars Von Trier? Poderia o filme se relacionar com alguma destas vertentes cartografadas? Não se pretende analisar a história do cinema sob o ponto de vista evolucionista, tampouco legitimar tais agrupamentos estéticos como os únicos, ou mais nobres possíveis, mas é interessante entender quais os jogos de força que alimentam as discussões acadêmicas do estilo. Embora não seja um cinema de certezas, *Melancholia* não paira na fluidez do cinema do fluxo e delineia com mais precisão um campo de sensações, se utilizando narrativamente até de relações de causa e efeito em seu primeiro capítulo. Até a própria fantasmagoria que parece tomar o filme no segundo capítulo aponta

para experiências de mundo objetivas desse ser atordoado pelo fim, como se esclarece no capítulo da pesquisa que segue. O filme parece construir e defender um conceito, uma tese. Portanto, a obra de Trier em relevo tem mais afinidades com a modernidade da Nouvelle Vague pelo desapego a uma ideia totêmica de “belo” rígida e ao maneirismo, por conta do tom “afetado”.

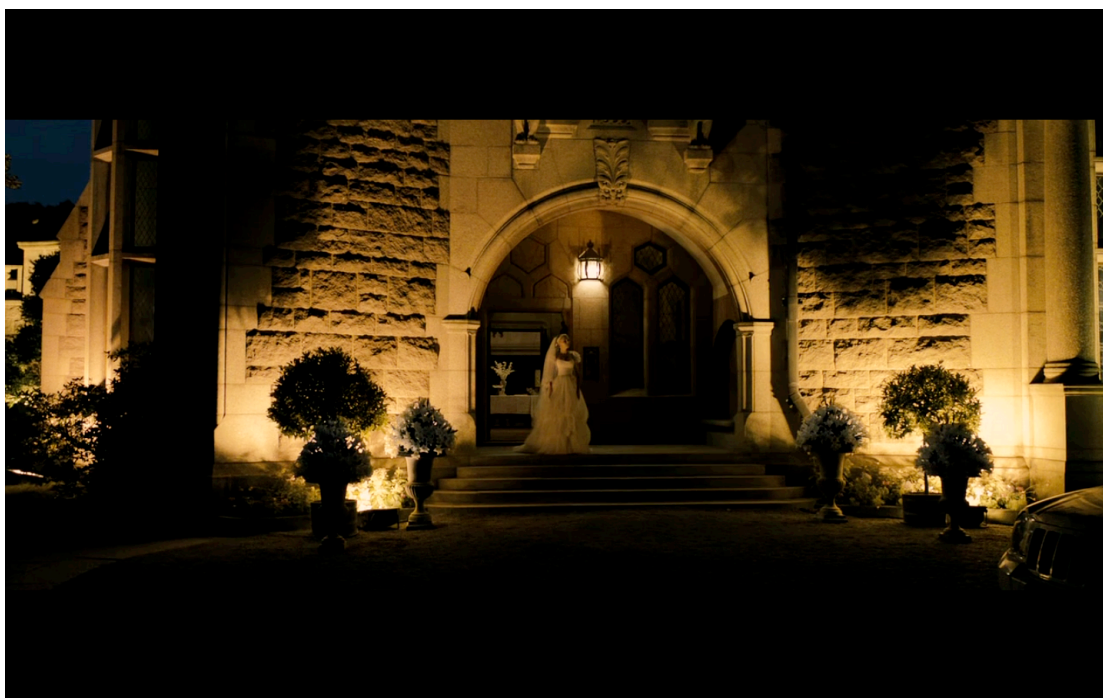
2.7 As temperaturas de cor azul e amarela como elementos narrativos

As temperaturas de cor utilizadas na iluminação do filme também são outra chave de leitura para o tipo de atmosfera construída pelo diretor. Ao se debruçar nas variações de iluminação empregadas pelo Trier na obra é possível identificar uma alternância entre as cores amarela e azul. No primeiro capítulo do filme, tratado nesta etapa da pesquisa, existe a predominância de uma iluminação mais amarelada e no capítulo Claire, das cores azuis. Tais empregos de cores no cinema não são definidos aleatoriamente, toda uma logística de produção é imaginada para que as gelatinas ou as lâmpadas utilizadas pela equipe de fotografia sejam quentes ou frias. Desde a produção até a pós-produção realizada pelo colorista, são etapas tão relevantes quanto a própria elaboração do roteiro.

Elas servem não só para direcionar a atenção do público, mas também para criar o clima da sequência filmica, e, assim, evocam certas respostas emocionais que vão enfatizar a ideia inicial do diretor. O pano de fundo criado pela configuração da iluminação, contribui muito para a construção do imaginário dos espectadores sobre a narrativa, tornando mais sólido e estruturado o enredo, refletindo os pontos de vista dos personagens e, ao mesmo tempo, preenchendo os espaços entre os diálogos. A luz é considerada um exemplo de linguagem significativa e poderosa, que, apesar de funcionar sem palavras, continua a falar com a mente do espectador⁶. (MASZEROWSKA, 2012, p. 82).

⁶ Livre tradução da autora. Texto original: “They serve not only to direct the audience’s attention, but also to create the mood of the filmic sequence, and thus evoke certain emotional responses which would all tie in with the initial idea of the director. The background created by lighting set-ups greatly contributes to the saturation of the audiences’ imaginations, complementing and carrying on the plot, reflecting the characters’ points of view and, at the same time, filling in the gaps between dialogues. Light has therefore been considered a meaningful and powerful language, which, even though operating without words, continues to speak to the mind of the viewer”.

Figura 4 – Cena do primeiro capítulo do filme *Melancholia* (2011)



Fonte: Printscreen filme *Melancholia*.

Figura 5 – Cena do segundo capítulo do filme *Melancholia* (2011)



Fonte: Printscreen filme *Melancholia*.

De acordo com Maszerowska (2012) a cor amarela teria implícito a si um significado de acolhimento, conforto, lucidez e até um sentido sonhador. Já a cor azul utilizada no segundo capítulo traria associada a si uma carga mais fria, sombria, fatalista. No primeiro capítulo, ainda existe um tipo de intenta romântica por parte da personagem em se realizar no “american dream” com um marido, uma casa no campo e um plano de carreira bem sucedido. Já no segundo capítulo, cai por terra essa utopia de um ideal de felicidade, negado pela própria personagem. No lugar disso existe a distopia, o caos, o fim de tudo isento de expectativas, de redenção.

O potencial psicológico dos set-ups de iluminação se baseiam na capacidade do espectador em reconhecer a correlação entre a saturação de cor empregada e seu significado metafórico, por exemplo, vermelho / laranja = ' quente , sonhador ' , azul / prata = ' frio, real'. A justaposição de interiores e superfícies quentes tem sido amplamente utilizada por cineastas afim de influenciar e moldar a percepção do público sob uma determinada cena: de acordo com a afirmação de Malkiewicz (1986 : 9), verdes e azuis funcionam no cinema como metáforas visuais de noite e crepúsculo, enquanto laranjas, vermelhos e amarelos tendem a aumentar a resposta emocional do sistema nervoso do espectador e, posteriormente, aumentar os batimentos cardíacos (um conceito a ser investigado em relação às adaptações fílmicas para deficientes visuais). Cortes precisos entre essas cenas fazem os espectadores reconhecerem as mudanças na disposição dos personagens e ajudá-los a ajustar a sua percepção para com o desenvolvimento da trama⁷. (MASZEROWSKA, 2012, p. 79)

Em matéria da revista especializada em cinema, a americana Indiewire, o jornalista Sam Adams, trata do uso dessa variação de cores no seriado do Netflix *House of Cards* (2013). Ele cita a recorrência do uso de tais cores no seriado. Sam aborda como em um mesmo take eles tendem a utilizar a iluminação mais quente para o personagem em primeiro plano e manter o plano de fundo iluminado com uma cor mais fria, ou vice-versa; ele afirma que sempre haveria essa coexistência das luminosidades em uma mesma sequência. O jornalista relaciona tal constatação

⁷ Livre tradução da autora. Texto original: “The psychological potential of lighting set-ups is supported by the viewer’s ability to recognize the correlation between the employed color saturation and its metaphorical significance, e.g. *red/orange* = ‘hot, dreamy’, *blue/silver* = ‘cold, real’. The juxtaposition of acutely shot interiors and warm surfaces has been widely used by cinematographers to influence and shape the audience’s perception of a given scene: following Malkiewicz’s assertion (1986: 9), greens and blues function in cinema as visual metaphors of night and twilight, whereas oranges, reds and yellows tend to heighten the emotional response of the viewer’s nervous system and subsequently increase the spectator’s heartbeat (a concept to be further investigated with respect to movies adaptations for the blind). Sharp cuts between such scenes make the viewers recognize the changes in the characters’ disposition and help them adjust their attitude to the relevant plot development”.

técnica com a construção narrativa dos personagens da série, que, impulsionados por uma ganância pelo poder, estariam sempre tomando atitudes eticamente duvidosas, mas, por outro lado, a humanização dos personagens também permitia ao espectador nutrir um tipo de empatia pelos mesmos.

Esta observação também corresponde à tese defendida por Dyer (1997: 61-64) , que alega que já se tornou uma prática comum atribuir cores vivas (especialmente a pele pálida, cabelos loiros e configurações vivas) para bons personagens, e de apresentar personagens ruins no crepúsculo ou no anoitecer frio, e com características físicas obviamente mais escuras⁸. (MASZEROWSKA, 2012, p. 78)

Ou seja, a atmosfera inaugurada pela narrativa de *House of Cards*, dos personagens que estariam para além do bem e do mal é enfatizada pela dualidade da iluminação esquizofrênica, que aponta sempre para dois pólos aparentemente opostos. A narrativa de *House of Cards* traz para o centro da trama o vilão como personagem principal, este tipo de escolha narrativa, de se centrar em um personagem errante, se alinha com a construção dramática de Justine, visto que a própria possui um tipo de crueldade apresentada no primeiro capítulo ao trair o marido em plena festa de casamento e na maneira como ela trata a irmã. Este tipo de escolha em elaborar uma narrativa a partir de um olhar de um personagem vilão é admirado por Lars Von Trier desde o início da sua carreira. Um filme que serve como referência para o autor é o italiano *O porteiro da noite* (1974) de Liliana Cavani. Na narrativa, a diretora traz a relação entre uma ex-torturada e um ex-torturador nazista, que se reencontram e desenvolvem uma relação sadomasoquista. O filme é estrelado pela musa do diretor dinamarquês, Charlotte Rampling que em *Melancholia* protagoniza o papel da severa mãe de Justine. Trier também causou polêmica ao trazer no cinema o ponto de vista dos algozes nazistas em *Europa* (1991) e *Images of a Relief* (1984).

Em *Melancholia*, o diretor ainda explora um pouco deste fascínio pela dicotomia na índole dos personagens, e as cores ajudam a enfatizar essas forças apaziguadores e cruéis, presente no primeiro e no segundo capítulo. Muito embora, seja importante enfatizar que o azul, o lado sombrio do segundo capítulo é o lugar no qual Justine finalmente se acalma. Onde ela se encontra.

⁸ Livre tradução da autora. Texto original: "This observation also corresponds to the argument put forward by Dyer (1997: 61-64) who claims that it has already become a common practice to reserve bright colors (especially pale skin, blond hair and vivid settings) for good characters, and to present bad characters in twilight or cold dusk, and with obviously darker physical characteristics".

A partir de tais nuances estéticas apresentadas, como a questão do estilo pode contribuir para uma análise temática do filme, o fim dos tempos? Que atmosfera apocalíptica o diretor construiu a partir de suas escolhas estilísticas?

2.8 O apocalipse, Agamben e o cinema de Trier

Este breve estudo acerca do estilo do autor realizado se fez no intuito de conseguir reunir um arcabouço estético mais rico de análise para o tipo de atmosfera construída para o filme. Como estas opções estilísticas constituíram uma semântica visual? A própria heterogeneidade do filme, a partir de dispositivos brechtinianos de um lado e uma fantasmagoria maneirista do outro deixam clara a complexidade na abordagem da temática e os diversos recursos artificialistas (slow motion, tableau vivant, jump cut) apontam não para um tipo de retórica acerca de uma catástrofe aterradora, *Melancolia* é um filme sobre a perenidade do ser e estar no mundo. Mais uma vez, o existencialismo em Trier (temática usual em sua obra, como abordado na segunda parte da pesquisa).

Em relação à narrativa, que embora seja estruturada em uma certa ordem de causas e efeitos, como levantado acima neste capítulo; tanto o prólogo, como a segunda parte da mesma é repleta de indagações ontológicas não respondidas. Nem o compêndio de referências nas obras de arte, nem o fato do final do filme ser antecipado no início tornam a obra menos inquietante. O diretor não ousa trazer explicações para um possível fim do mundo ou uma razão que justifique o papel humano na existência. No final o que sobram são dúvidas. O que o diretor faria, em seu melhor seria formular uma pergunta que inspirou a aproximação da pesquisa com o autor Agamben. Ao deparar-se com o juízo final e quando os humanos olharem para os lados, teriam eles compreendido ou decifrado a distância que nos separa dos animais? De que serviria o conhecimento racional se a grandeza natural é incontrolável e o projeto humano parece ter fracassado?

No livro “O aberto”, o filósofo Agamben (2002) se debruça nos estudos de Heidegger para pensar sobre animalidade e humanidade. O interesse do filósofo seria investigar onde começaria o humano e terminaria o animal, partindo do pressuposto que o que separaria ambos seria a linguagem, mas tentando entender para além da linguagem não mais o que dividira o homem do animal, mas o que os uniria. Diante da descrença para com uma visão progressista, com o chamado fim da história, o fim

das utopias, a partir de vivências totalitárias do uso da linguagem como arma nociva, como foi o nazismo, Agamben propõe um exercício para que se pense além da linguagem.

Não é fácil dizer se a humanidade que tomou para si o mandato de gestão integral da própria animalidade ainda é humana, no sentido daquela humanitas que a máquina antropológica produziu, decidindo a cada vez entre o homem e o animal, nem é claro se o bem-estar de uma vida que não se sabe mais reconhecer como humana ou animal pode ser entendido como gratificante. (AGAMBEN, 2002, p. 126)

No livro o autor entende que o ponto de encontro entre o animal e o humano consistiria no tédio profundo. Que seria uma completa negação do estado da linguagem. O tédio profundo se assemelharia ao atordoamento animal (ao *unwelt* do carrapato que sua vida se baseia em uma série de comportamentos automáticos diante do seu ambiente e desconhece outra forma de ser: nasce, cresce e se reproduz). O tédio seria um ponto de interseção ou mesmo a vivência da animalidade a partir de uma abstenção proposital da ação, mas não uma paralisação. O tédio, por assim dizer, não é passivo, na pausa do tédio existe a potência de todas as possibilidades do porvir.

O tédio também representa para Agamben um tipo de repouso diante de uma terra que precisa recuperar a fertilidade. E o usufruto dessa fertilidade não se dará especificamente mediada pela via da linguagem. A linguagem parece representada por Trier em *Melancholia* por tentar articular de forma amadora um projeto de vivência humana. A sensibilidade dos animais no estaleiro parece mais aguçada do que a dos personagens humanos no filme diante do choque entre os planetas. Para Agamben o tipo de percepção animal compreende o todo do universo a partir da vivência individual. No lugar disso, o homem teria uma consciência da complexidade do mundo, de todo o ecossistema e a partir da convívio em sociedade medido pela linguagem teria criado um código de conduta perante a natureza. Mas em um momento como a iminência do final da vida humana, o que sobraria desse projeto de humanidade? Desta compreensão da complexidade? O que sobraria além da convicção perante os desejos, os devires? Talvez apenas a latência do tédio. Desde o início do filme Trier parece tratar da incomunicabilidade entre os personagens. O carro que não consegue chegar no destino específico; uma mulher que não consegue se enquadrar em um tipo de narrativa tipicamente burguesa de casamento, trabalho - que consiste na manipulação dos sentimentos alheios, a própria publicidade - e morte.

Pelo fato desse fetiche não pertencer à Justine ela esta a margem, mas pensando sob a ótica agambeniana, qual seria o propósito deste tipo de vivência? Até que ponto ela dialoga honestamente com os devires animais do homem?

Agamben parece querer deslocar a palavra animalidade de um perjurativo no senso comum. Como criar modos de vida e experiências do viver a partir do ponto de vista da animalidade intrínseca humana? Seria necessário no lugar das investidas no próprio projeto humano, voltar a pensar a animalidade?

O verbo *Brachliegen* - que traduzimos por “tornar inativo” - provém da linguagem da agricultura. *Brachen* designa pousio, isto é, o campo que se deixa sem trabalhar para que se possa semeá-lo no próximo ano, *Brachliegen* significa deixar de pousio, isto é, inativo, não cultivado. Mas, de qualquer forma, revela também o significado do ser mantido em suspenso, como um segundo momento estrutural do tédio profundo. O ser mantido em suspenso, o tornar-se inativo são, por hora, as possibilidades específicas do *Dasein*, o se poder fazer isto ou aquilo. Mas esse se desativar das possibilidades concretas torna manifesta pela primeira vez aquilo que, em geral, torna possível (*Ermöglichende*), a possibilidade pura - ou como diz Heidegger, “a possibilidade originária” (AGAMBEN, 2002, p. 109)

Este vazio do tédio, esse abandono no vazio, esse ser deixado no vazio seria colocar em atividade através de uma prisão a determinado ente causador do estado de tédio um estado de latência, vivido por Justine no final do filme. De um lado existiria a condição animal do carrapato que isento de um pensamento complexo vive a tentar suprimir o atordoamento animal em saciar suas necessidades vitais e do outro o humano que se depara no tédio com momentos de uma latência pela latência, de uma possibilidade pura ao se render ao retorno inconsciente à animalidade.

2.9 Schopenhauer e a arte de ser feliz

Em uma publicação chamada “A arte de ser feliz” o filósofo Arthur Schopenhauer (1999), um dos autores mais pessimistas da história da filosofia, seguido de Nietzsche, traz uma visão que transita pelo tipo de entrega que o tédio agambeniano parece incitar. O caminho traçado pelo filósofo para o alcance de uma leveza sobre o viver seria exatamente o abandono de uma utopia do plano ideal da felicidade (a utopia do sucesso do projeto humano) e a aceitação de uma latência como única forma possível de vida. Para Schopenhauer a aceitação do destino, o

conformar-se com o estado atual das coisas, seria o melhor uso do conhecimento humano. O presente como modo de vida mais honesto; o fim da obsessão pelo passado e por um futuro promissor. Tais prerrogativas parecem incitar também um retorno à certa animalidade na medida em que colocam o cerne da leveza em torno da aceitação de algo que foge do controle do humano e seria da ordem da latência mesma. Para Schopenhauer, a dor e o sofrimento são inegociáveis e a condição humana estaria calcada em amenizá-los e não na busca por uma utopia de felicidade.

Todos nós nascemos da Arcádia, todos nós viemos ao mundo cheios de pretensões de felicidade e prazer; e conservamos a insensata esperança de fazê-las valer; até o momento em que o destino nos aferra bruscamente e nos mostra que nada é nosso; mas tudo é dele; uma vez que ele detém o direito incontestável não apenas sobre nossas posses e nossos ganhos, mas também sobre nossos braços e nossas pernas, nossos olhos e nossos ouvidos, e até mesmo sobre nosso nariz no centro do rosto. A experiência vem em seguida e nos ensina que a felicidade e o prazer não passam de uma quimera, mostrada a distância por uma ilusão, enquanto o sofrimento e a dor são reais e manifestam-se diretamente por si só, sem a necessidade da ilusão e da espera. (SCHOPENHAUER, 1999, p. 10)

Talvez essa falta de controle sobre as agruras do destino tenham levado Justine a largar o projeto de futuro planejado para a própria. E este incômodo em querer de uma forma autônoma interferir em um destino pré-estipulado tenha sido o *leitmotif* da personagem para jogar tudo para o alto, abandonando todas as expectativas externas que existiam. O que não significa que não exista um tipo de vivência suportável diante do modo de vida proposto para Justine, parecia apenas que a dor da personagem era forte demais para implicar um convívio com a dor alheia. Pois em que consiste uma relação familiar que não implique em ter compaixão com a dor do outro? Justine não parecia preparada para tal missão. E conseguiu se acalmar apenas através da solidão, do tédio. A desistência da personagem em torno de um projeto de felicidade e a aceitação do destino culmina com a aproximação do planeta que a aproxima de uma animalidade, de uma sintonia com todo.

Outro filme escandinavo no qual a personagem é afetada diretamente por um fenômeno natural é *The Wind* (1928) do sueco Victor Sjöström. Já no início do cinema mudo, o diretor traz uma narrativa de terror psicológico na qual tempestades de areia atordoam a mente de uma conturbada personagem que se vê em trânsito, em busca de um lar. A personagem se muda para a casa do tio, mas é expulsa pela esposa

que nutre um ciúme devastador pela mesma. Sem opção de uma morada, a personagem se vê obrigada a se casar com um camponês. Além da situação desconfortável, a mulher ainda precisa lidar com o assédio de um viajante rico que tenta abusá-la sexualmente e das perturbadoras tempestades de areia e ciclones que invadem sua casa. No final do filme que foi para as salas de cinema, a personagem acaba por matar seu algoz e passa a nutrir sentimentos amorosos pelo marido. No entanto, em entrevista do making of a atriz Lillian Gish afirma que o diretor foi obrigado a finalizar com esse “*happy end*”. No final original do filme, no primeiro corte entregue ao estúdio, a personagem se perdia sozinha na tempestade de areia. Nesse caso, a personagem se uniria ao todo solitária, como em *Melancholia*, embora não possua a mesma serenidade de Justine.

Schopenhauer tem uma teoria interessante para enxergar como a natureza teria criado mecanismos para conseguir enfrentar a dor do viver, seria por via da serenidade e da inteligência; o chamado engenho, este último mais comum aos melancólicos. O livro de Schopenhauer que soa em alguns momentos como uma espécie de livro de auto-ajuda para pessimistas, clarifica nessa afirmação a maneira como as duas personagens lidam de formas diferentes com a dor do viver. Justine parece mais preparada para lidar com as afeições do destino por possuir tanto a serenidade como o engenho, que ficam mais claros na segunda parte do filme.

A principal verdade da eudemologia continua sendo a de que tudo depende muito menos do que se tem ou representa do que daquilo que se é. A personalidade é a felicidade suprema [Goethe, Divã Ocidental-oriental, VIII, 7 (Livro de Suleika). Em todas as ocasiões possíveis usufrui-se, na verdade, apenas a si mesmo: se o próprio eu não vale muito, todos os prazeres são como vinhos excelentes com boca azedada como fel. (SCHOPENHAUER, 1999, p.107)

E para apresentar essa força da personagem entram aqui exatamente os elementos estéticos citados no presente capítulo. O autor apresenta-nos a narrativa com elementos brechtinianos que aproximam o filme do espectador e de um realismo no momento em que, com a quebra da quarta parede, trazem a consciência de que se trata de uma obra cinematográfica e posteriormente introduzem o espectador à Justine através de slow-motions sensoriais, que entram como elementos narrativos na medida em que pontuam a sobriedade, a serenidade da personagem já nesse primeiro momento. Em paralelo, o engenho de Justine vem a tona exatamente com a citação às

obras de arte. Elas soam como um tipo de suporte a esse eterno retorno do conflito com a dor e o medo da morte que rondam toda a vivência humana. Justine sofre, mas tem uma consciência sobre o que está vivendo. Já as cores do filme pontuam que a predominância do amarelo x a protuberância do azul no final extrapolam as interpretações acerca do bem e do mal, do conforto versus a crueldade, quando o fatalismo e frieza do azul apontam para uma calma interior na personagem, uma serenidade.

E estes antagonismos da narrativa no lugar de enfraquecer a força da personagem parecem torná-la mais humana, ou seria mais animal? A filme tensiona a todo momento a dor x a serenidade e como pano de fundo apresenta a totalidade da vida natural, o todo que parece engolir o projeto humano, com paisagens que inundam os personagens, que tem vida própria, que narram a história com tamanha intensidade. Associadas a isto, o choque com um planeta que é maior do que a Terra, parece apenas um detalhe.

Os jump cuts psicológicos deste primeiro ato do filme que escancaram as variações bruscas de humor da personagem e sua inação a determinados códigos sociais regulamentares da sua cerimônia de casamento, versus a continuidade mais fluida dos planos no segundo ato do filme (menos entrecortados) quando ela passa a venerar o planeta e se acalma, também dizem algo sobre uma conquista da personagem por um lugar confortável diante da aceitação do destino e ao próprio usufruto dos momentos presentes mais intenso, mais livre.

Não permitir a manifestação de grande júbilo ou grande lamento com relação a algum acontecimento, uma vez que a mutabilidade de todas as coisas pode transformá-lo completamente de um instante para o outro, em vez disso, usufruir sempre o presente da maneira mais serena possível; isso é sabedoria de vida. Em geral, porém, fazemos o contrário, planos e preocupações com o futuro ou também a saudade do passado ocupam-nos de modo tão contínuo e duradouro, que o presente quase sempre perde a sua importância e é negligenciado; no entanto, somente o presente é seguro, enquanto o futuro e mesmo o passado quase sempre são diferentes daquilo que pensamos. Sendo assim, iludimo-nos uma vida inteira. Ora, para o eudemonismo, tudo isso é bastante positivo, mas uma filosofia mais séria faz com que justamente a busca do passado seja sempre inútil, e a preocupação com o futuro o seja com frequência, de modo que somente o presente constitui o cenário da nossa felicidade (...) (SCHOPENHAUER, 1999, p.55).

3 CAPÍTULO III CLAIRE

No segundo capítulo do filme, o diretor mergulha em uma atmosfera mais silenciosa e holística, sobrenatural. O conflito e as motivações das personagens vão passar por uma troca de locais de força. Justine aprofunda sua derrocada melancólica mas se fortalece ao sentir o planeta *Melancholia* se aproximando e Claire recorre ao apoio da irmã neste segundo momento. Como nortes deste capítulo serão utilizadas referências relativas aos estudos do imaginário e da mitologia, se valendo de autores como Gilbert Durand e Joseph Campbell (1991).

Para Durand, o imaginário não se aterá a uma construção inconsciente ou fantasiosa dos eventos, relativas a uma abstração cognitiva, ou simplesmente a inconsciente coletivos, mas sim; à construção de um devir que atravessa dois pólos: a vida em sociedade e a construção imaginária subsequente da mesma e o imaginário inconsciente, um repertório comum ao inconsciente coletivo. Assim, o imaginário seria fluido e estaria em um movimento de transformação constante. Os capítulos que subdividem o filme parecem, desta maneira, em um primeiro momento abranger uma carga imaginária advinda de uma vida na sociedade contemporânea (o desconforto da protagonistas em relação a instituição do casamento e a desilusão perante sua vida profissional) para em um segundo momento adentrar de fato nas inquietações individuais das personagens no plano do inconsciente (as conjecturas imaginárias que envolvem o fim da vida na Terra). É como se Trier tivesse abrangido os dois pólos imaginários no mesmo filme.

Tal noção explicita que não há determinismo nem psicobiológico nem social na relação do homem com o mundo. O imaginário é fruto, portanto, de um processo contínuo de trocas entre o que é próprio da espécie humana, de sua subjetividade, e o que está em seu entorno, sejam as relações sociais, sejam os aspectos geográficos, históricos, ideológicos ou cósmicos (naturais). (FERREIRA-SANTOS, 2012, p.77)

Outra referência trazida para a presente pesquisa quanto aos regimes do imaginário são o regime diurno e o regime noturno definidos por Durand. A maneira como o filme apresenta um conflito insolúvel sobre a iminência do fim, a distopia que cerca a personagem, mais evidente no segundo capítulo, se aproxima do conceito de regime noturno estabelecido por Durand que remete às profundezas, ao mergulho no

todo, mas não como quem se joga no abismo, mas quem é instigado pelos caminhos encobertos, misteriosos. E assim se dá o mergulho da personagem Justine na experiência do fim, repleta de fascinação.

Os símbolos da inversão possibilitam um consentimento da condição temporal, uma desaprendizagem do medo, uma descida lenta como antes havia uma queda abrupta; no lugar da potência masculina dos heróis e heroínas, a fecundidade feminina; onde há elevação transcendente, a imanência penetrante das profundidades; ao invés da luminosidade transparente, a opacidade das substâncias, aquáticas ou telúricas, aqui o ventre, o acolhimento, a digestão, lá as armas, a projeção, o desenvolvimento (FERREIRA-SANTOS, 2012, p.24).

A bagagem de Durand trazida na pesquisa, não visa apropriar-se de um dos regimes e tratá-lo de forma categorizante, atribuindo ao filme ou a determinado capítulo referido, certa classificação, mas entender como os regimes do imaginário podem contribuir no desenvolvimento da presente análise sobre os agenciamentos do fim trazidos pela narrativa. Desta maneira, tanto o regime noturno, acima citado, como o próprio regime diurno ajudam a expor algumas nuances estéticas de *Melancholia* e do universo de autoria da obra.

Os regimes de Durand tampouco se repelem, eles são complementares. Enquanto o regime diurno traz a clareza do herói, da escada, da ascensão para o alto, o regime noturno mergulha e se dissolve nas reticências camufladas.

Isso significa que devemos fugir das associações fáceis e/ou morais, como a que ligaria o regime diurno à racionalidade e ao bem e o regime noturno à magia e ao mal, por exemplo; um espiritualismo diurno abstrai, purifica, separa ao espírito da corporeidade*, enquanto um espiritualismo noturno une, funde, dissolve, penetra o espírito na corporeidade. (FERREIRA-SANTOS, 2012, p. 22)

Um dos ícones mitológicos compreendidos por Durand que figura como forte símbolo da lógica do regime noturno é a figura de Dioniso da mitologia grega. O deus da festa, do mergulho no submundo e nas variações mais obscuras das experiências humanas, da mania, do vício, da luxúria. Mas por outro lado um símbolo de um mergulho intenso atrelado ao conhecimento humano, advindo exatamente de tais experiências extremas. Dioniso estaria para além da superfície. O regime noturno abarcaria corpos vibrantes, ávidos por intensidade. Justine no filme de Trier, após a recuperação do estado depressivo, não fica paralisada diante da aproximação do

planeta, pelo contrário, ela parece finalmente ter sido acordada de um sono profundo. Se sente viva e instigada em viver uma experiência extrema, que implica, conseqüentemente em uma potente fonte de conhecimento acerca de sua percepção sensível, sobre algo vivido pela primeira e única vez.

Nietzsche (1983) associa a paixão de Dioniso ao nascimento da tragédia, ligando-o à música para melhor afirmar a natureza da sua potência. A faculdade dionisiaca é uma faculdade criadora, é música e harmonia, está ligada a uma loucura sábia, a mistura da alegria e fúria, à embriaguez sagrada, como encontramos em Rimbaud: “Este veneno permanecerá em nossas veias mesmo quando acabar a fanfarra e voltarmos à nossa antiga inarmonia. Ó, agora que somos tão dignos dessas torturas! Recolhamos fervorosamente esta promessa sobreumana feita ao nosso corpo e à nossa alma criados: esta promessa, esta demência (FERREIRA-SANTOS, 2012, p. 26-27)

Esta embriaguez sagrada, essa deidade implícita na loucura, no avesso, são as cartas do jogo que Justine dispõe neste segundo capítulo. E é a estas regras que a sua irmã não consegue se adaptar. Não existem festas, nem orgias bancantes das quais Justine participe no filme, mas as motivações que movem as pulsões da personagem estão permeadas do imaginário de uma tragédia dionisiaca, nas quais os dramas humanos parecem se voltar para dentro, para um auto-conhecimento, muitas vezes intensa e hedonista e oposto a um positivismo. A embriaguez da personagem é de uma ordem mais inconsciente, e conseqüentemente, o planeta Melancolia se torna uma verdadeira mania, um objeto de desejo. E são esses desejos nocivos, perigosos, arriscados e limítrofes, comuns ao regime noturno, que são apresentados na segunda etapa do filme. O paradoxo deste mergulho no lado obscuro é exatamente o prazer causado pelas descobertas subsequentes do mesmo. Pelo fato de se tratar de uma condição desprezível e cética Justine não procura respostas, ela desfruta de novas experiências e o aprendizado consiste em como fruí-las.

Quanto ao regime diurno, Trier também explora na própria personagem de Justine a faceta heroica. Toda a ascensão e o pragmatismo do regime diurno são notados em Justine no momento em que ela toma as rédeas da situação tensa gerada quando o planeta está próximo de se chocar na Terra, e ela assegura uma espécie de tranquilidade para a sua irmã e seu sobrinho.

Para além da narrativa fílmica, o próprio diretor também expõe uma complexidade semelhante à da sua personagem Justine (heroína dionisiaca) em sua

persona midiática. Trier é um tipo de herói melancólico de uma geração, que oferece como arma de luta contra o status quo e o mais de gozar, o seu cinema dionisiaco, que mergulha nas profundezas, procurando se dissolver, se fundir a algo maior e oferecer experiências de emancipações sensíveis. E tais experiências não são fáceis, mas propõem como contrapartida provocações a pensar sobre si mesmo, muitas vezes extrapolando a barreira fílmica e resvalando nesse imaginário construído pelo próprio Trier sobre sua figura pública na imprensa. Essa ambivalência entre ironia e tragédia, ficção e realidade e essa complementariedade dos opostos, dialogam com a ideia de *concordantia oppositorum*:

É um ser duma afetividade intensa e instável, que sorri, ri, chora, um ser ansioso e angustiado, um ser gozador, ébrio, extático, violento, furioso, amante, um ser invadido pelo imaginário, um ser que conhece a morte, mas que não poder acreditar nela, um ser que segrega mito e magia, um ser possuído pelos espíritos e pelos deuses, um ser que se alimenta de ilusões e de quimeras, um ser subjetivo cujas relações com o mundo objetivo são sempre incertas, um ser sujeito ao erro e à vagabundagem, um ser lúbrico que possui desordem. E, como nós chamamos loucura à conjunção da ilusão, do excesso, da instabilidade, da incerteza entre real e imaginário, da confusão entre subjetivo e objetivo, do erro, da desordem, somos obrigados a ver o *homo sapiens* como *Homo demens*. (FERREIRA-SANTOS, 2012, p. 91)

A partir desta inquietação desse *homo demens* que não teria um controle racional perante as relações para com o mundo objetivo, se alinha a ideia inaugurada por Schopenhauer (1999) acerca da relação humana com o destino. Já que foge do controle e o ser humano não teria como estabelecer uma relação objetiva com seus próprios desejos, o mesmo deveria amar o destino incondicionalmente para garantir sua vontade de potência, visto que arrependimentos seriam um tipo de prisão anacrônica: “Minha fórmula para a grandeza do homem é amor fati: não querer nada de outro modo, nem para diante, nem para trás, nem em toda eternidade. Não meramente suportar o necessário, e menos ainda dissimulá-lo(...), mas amá-lo”.

Desta maneira, os próprios estudos do imaginário ajudam a elucidar algumas experiências estéticas e sensíveis e entender como os estudos sobre esses símbolos, mitos ou arquétipos tem a contribuir sobre a experiência da contemporaneidade, mas não consegue explicá-la por completo. Não se aplica como um raio-x no objeto de pesquisa. Mas funcionam como ferramentas para

dialogar com os agenciamentos estéticos utilizado por Trier na narrativa e as respectivas motivações.

O estudo do imaginário surge com o psicanalista Carl Gustav Jung a partir da noção dos arquétipos do inconsciente coletivo. Para o psicanalista, o pensamento humano inconsciente era composto por uma bagagem coletiva de imaginário comum, relativamente coletiva.

(...)pode ser entendido como uma espécie de imenso reservatório espiritual, acessível à todos os possuidores de uma determinada civilização – em certa medida, a todo ser humano – onde recolhemos, mais de forma inconsciente do que lúcida, os sonhos, os delírios, os mitos, as imagens literárias, os símbolos (...).(FERREIRA-SANTOS, 2012, p.136)

O estudo específico acerca dos mitos que será utilizado na pesquisa em seguida também pode ser chamado de mitocrítica e o autores Marcos Ferreira-Santos e Rogério de Almeida em *Aproximações ao Imaginário: bússola de investigação* (2012) propõe um esquema a ser seguido:

Compreende que há um relato mítico inerente à significação de todo relato. “O mito decompõe-se em alguns “mitemas” indispensáveis que lhe conferem sincronicamente o sentido arquetípico, mas, diacronicamente, ele é apenas constituído pelas “lições”, que podem ser entendidas como leituras ou recepção.

Metologicamente, essa decomposição do mito em mitemas segue os seguintes passos:

- 1)Relacionam-se aos temas, as recorrências simbólicas, que constituem as sincronicidades míticas da obra.
- 2) Examinam-se as situações e as combinatórias de situações dos personagens e dos elementos que perfazem o plano diacrônico.
- 3) Utiliza-se um tipo de tratamento à americana, localizando-se as diferentes lições do mito, correlacionando-as com as de outros mitos de uma época ou de um espaço cultural determinado (FERREIRA-SANTOS, 2012, p.113).

Os estudos mitológicos, desta maneira, não tem a pretensão de trazer explicações através de suas análises sobre um suposto sentido da vida, mas analisar que tipo de experiências do viver são transpostas pela narrativa fílmica em *Melancholia*. Que tipo de experiência é essa da finitude trazida pelo filme e como ela dialogaria com manifestações ancestrais acerca da temática? De que maneira a narrativa distópica fala sobre a percepção do fim dos tempos da contemporaneidade? Qual o corpo e função dessa possível heroína da narrativa? Joseph Campbell se debruça em estudos religiosos e míticos das naturezas mais diferenciadas (tanto cristianismo, como as religiões orientais) e defende que o grande papel da mitologia

na sociedade é intensificar a experiência do presente, fazê-la transcendente, mas não através de respostas, mas de referências norteadoras.

Dizem que o que todos procuramos é um sentido para a vida. Não penso que seja assim. Penso que o que estamos procurando é uma experiência de estar vivos, de modo que nossas experiências de vida, no plano puramente físico, tenham ressonância no interior de nosso ser e de nossa realidade mais íntimos, de modo que realmente sintamos o enlevo de estar vivos. É disso que se trata, afinal, e é o que essas pistas nos ajudam a procurar, dentro de nós mesmos. (...) Qual é o sentido de uma flor? Há uma história zen sobre um sermão do Buda, em que este simplesmente colheu uma flor. Houve apenas um homem que demonstrou, pelo olhar, ter compreendido o que o Buda pretendia mostrar. Pois bem, o próprio Buda é chamado “aquele que assim chegou”. Não faz sentido. Qual é o sentido do universo? Qual é o sentido de uma pulga? Está exatamente ali. É isso. E o seu próprio sentido é que você está aí. Estamos tão empenhados em realizar determinados feitos, com o propósito de atingir objetivos de um outro valor, que nos esquecemos de que o valor genuíno, o prodígio de estar vivo, é o que de fato conta. (CAMPBELL, 1991, p.17)

Campbell defende uma visão holística da vivência do mundo e resvala uma acidez ao comentar o livro Gênesis da Bíblia, no qual o cristianismo parece criar uma separação entre homem e natureza, o próprio Deus e a natureza e subjulga-a, pondo o homem como o único gestor possível para esse caos gerado pela vida selvagem. “Deus está separado da natureza, e a natureza é condenada por Deus. Está tudo lá, no Gênesis: estamos destinados a ser os senhores do mundo.” (CAMPBELL, p.45). Campbell possui uma declarada afinidade com as religiões orientais que não tratam de separar em hierarquias homens, deuses e natureza. Tais religiões tomam a própria divindade da natureza como ponto central e acreditam em uma força total que move com a mesma energia todos os elementos, sendo o Deus apenas um veículo que emana tais energias. Portanto, os Deuses estariam dentro de cada uma das pessoas.

A fonte da vida temporal é a eternidade. A eternidade se derrama a si mesma no mundo. É a idéia mítica, básica, do deus que se torna múltiplo em nós. Na Índia, o deus que repousa em mim é chamado o “habitante” do corpo. Identificar-se com esse aspecto divino, imortal, de você mesmo é identificar-se com a divindade. (...) Ora, a eternidade está além de todas as categorias de pensamento. Este é um ponto fundamental em todas as grandes religiões do Oriente. Nosso desejo é pensar a respeito de Deus. Deus é um pensamento. Deus é um nome. Deus é uma idéia. Mas sua referência é a algo que transcende a todo pensamento. O supremo mistério de ser está além de todas as categorias de pensamento. Como Kant disse, a coisa em si é não coisa. Transcende a coisidade e vai além de tudo o que

poderia ser pensado. As melhores coisas não podem ser ditas porque transcendem o pensamento. As coisas um pouco piores são mal compreendidas, porque são os pensamentos que supostamente se referem àquilo a respeito de que não se pode pensar. Logo abaixo dessas, vêm as coisas das quais falamos. E o mito é aquele campo de referência àquilo que é absolutamente transcendente. (CAMPBELL, 1991, p.60)

Em *Melancholia*, essa clara ênfase do diretor nos elementos holísticos (o protagonismo de Abraão, cavalo de Justine, a riqueza das cenas externas na floresta que cerca da casa campestre de Claire e o tipo de atmosfera virtuosa e bela para retratar as cenas em que o planeta Melancholia aparece, ou até mesmo no momento em que se choca com a Terra) e a intensa influência que estes elementos externos provocam na personagem (a paixão pelo cavalo, o fascínio pelas constelações, a sintonia com o planeta e até um tipo de obsessão sexual pelo mesmo) parece ensaiar exatamente sobre esse tipo de percepção do divino que está para além de uma centralização em uma única figura sagrada.

Todo indivíduo que teve uma experiência com o mistério sabe que há uma dimensão do universo que não corresponde àquela avaliável pelos sentidos. Há uma afirmação pertinente em um dos Upanixades: “Quando, diante da beleza do pôr do sol ou de uma montanha, você pára e exclama ‘Ah’, você está participando da divindade”. Tal momento de participação envolve uma percepção da prodigiosa e pura beleza da existência. As pessoas que vivem no mundo da natureza experimentam isso todos os dias. Elas experimentam o reconhecimento de algo muito maior do que a dimensão humana. A tendência do homem, contudo, é personificar essas experiências para antropomorfizar forças naturais. (...) Em nosso modo ocidental de pensar, Deus é visto como fonte última ou causa das energias e do mistério do universo. Mas na maior parte do pensamento oriental, e também no primitivo, os deuses são manifestações e provimento de uma energia que é, na verdade, impessoal. Eles não são a fonte dessa energia. São o veículo dela. E a força ou qualidade da energia por eles representada determina o caráter e a função do deus. Há deuses da violência, há deuses da compaixão, há deuses que unem os mundos do invisível e do visível e há deuses que simplesmente são os protetores de reis ou nações em suas campanhas de guerra. São personificações da energia posta em jogo. Mas a fonte última da energia permanece um mistério. (CAMPBELL, 1991, p.225)

Ao enxergar este tipo de inclinação para as mitologias primitivas na narrativa de Trier e diante dessas confluências do filme para com esse holismo do pensamento oriental, a pesquisa considerou necessário incluir nessa análise estética um olhar mais minucioso diante das possíveis conexões mitológicas que poderiam ser realizadas. No entanto, mais uma vez se

ênfatiza aqui que o mergulho não resultou em uma conquista de respostas, visto que a fonte última da energia permaneceria envolta em mistério, como afirma Campbell, mas sim, se identificou onde estariam os tensionamentos dessas dualidades enérgicas. Quais os jogos de poder que estariam acionados diante destas experiências e partir deles observou-se o ser contemporâneo diante da ideia de finitude.

3.1 Mitologia nórdica, melancolia e cosmogonia fílmica

Diante da amplitude do tema, optou-se por restringir o campo de análise às construções que dialogassem de forma mais direta com as vocações éticas do filme *Melancholia*. Constatando-se que as construções cíclicas do fim dos tempos, na qual existe um tipo de expurgação de um mundo pecaminoso, sujo e indesejável coroadas com a renovação espiritual e transformação não entram em sintonia com o tipo de narrativa construída por Trier, foram realizadas as seguintes perguntas: Seria possível encontrar um tipo de fenômeno narrativo de ordem mitológica/religiosa/artística/sagrada que possibilitasse alguma linha de diálogo estético com *Melancholia*? Se sim, de que maneira este tipo de diálogo se estabeleceria para um melhor entendimento desta leitura do apocalipse no mundo contemporâneo, partindo do estudo do arquétipo, conceito que se compreende baseado em raízes coletivas de um inconsciente coletivo, comum – conceito jungiano. É importante esclarecer que a pesquisa não se encaminha para estudos psicanalíticos, apenas utiliza tais referências como subsídio para uma reflexão que é essencialmente estética e pictórica. E, para tal, Jung tem suas contribuições acerca deste gênero de conhecimento coletivo e inconsciente:

Através de uma experiência deste tipo o indivíduo é incorporado à vida cheia de sentido das gerações, sendo que seu fluxo da vida deve fluir através de cada um. Todos os obstáculos desnecessários são afastados do caminho, mas este é o próprio fluxo da vida. Cada indivíduo, porém, é ao mesmo tempo liberto de seu isolamento e devolvido à sua inteireza. Toda preocupação cultural com arquétipos tem, em última análise, este objetivo e resultado. (JUNG, 1976, p.191)

Não se pretendeu aqui, através desta linha de análise, delimitar uma origem de inspiração do diretor em alguma narrativa específica e apontar possíveis “fontes

primárias” de uma determinada ideia e posicionamento de mundo. Mas entender que padrões sensíveis de apreensão da realidade, o mundo fantasmagórico por sua excelência, que é o cinema de Trier, encontraria com obras anteriores postuladas sob a mesma temática.

É preciso esclarecer que ao estabelecer este tipo de associação tão próxima sobre diversas manifestações narrativas de naturezas tão distintas, não se pressupõe das mesmas uma essência semelhante, ou uma função social similar. Apesar de todas as discussões sobre o valor cada vez mais sagrado da arte em uma sociedade contemporânea ocidental que já não possui crenças e valores religiosos e vive tentando se conformar com declínio da concepção de razão e verdade absolutas, há de se evidenciar as diferentes estruturações e fruições míticas, religiosas e artísticas.

Cada qual, de acordo com suas especificidades, desempenha um papel de construção de experiências para com a realidade, sendo a mitologia e a religião essencialmente orientados pela ordem do divino, do sobrenatural, mas se postando como um criador de narrativas de apreensão de significados basilares para o mundo, afixadas e emolduradas nos anais de uma ideia de ancestralidade; enquanto que na arte, no cinema de ficção, especificamente, é declarada a construção fluida e fantasmática das narrativas, e o movimento metamórfico das imagens em movimento de acordo com o tempo e a duração.

O movimento interposto em duração nos permite experimentar o presente como intervalo dilatado e a presença como simulacro do corpo em vida, em seu modo de viver pelo que acontece. O trabalho da estilística cinematográfica consiste, em grande medida, em dilatar essas potencialidades singulares da imagem-câmera em movimento para, aproveitando o material que fornece (o movimento, em sua essência), dilatar, condensar, transcender o império do transcorrer, torcendo-o no modo expressivo, no modo narrativo. Por intermédio de uma sensibilidade particular, o espectador reconhece o prazer da manipulação, colocando-a no centro da mistura que traz o próprio viver como experimentar de sensação subjetiva, por meio da qual nos referimos ao que dura. (RAMOS, 2012, p.183)

Partindo desta diferenciação preliminar entre tais narrativas, poderá seguir a análise, mais uma vez, exacerbando que as seguintes associações não pressupõe uma espécie de investigação sobre um repertório fundador do autor, relativo a influências míticas e religiosas na sua obra. Mitos, religião e cinema são tratados nas linhas que seguem como narrativas em interseção, pela construção e disposição dos elementos

humanos, não-humanos e cosmológicos e seus supostos padrões de formulações de sentido. Paradoxalmente, vale enfatizar a importância sagrada que tem o cinema para Trier. Em entrevista ao Festival de Cannes em 1996, o diretor diz que seria ótimo que o cinema funcionasse como uma experiência religiosa.

Em *Melancholia*, o enredo é estruturado com base em um tipo de atmosfera cosmogônica, na qual não existe determinada força maligna ou predatória que estaria por trás do fim do mundo. A própria natureza, não tem esse peso avassalador ou ameaçador. O destino guardado para a Terra, parece fazer parte de um caminho inevitável, algo a simplesmente ser aceito, a conformar-se. Já em relação ao convívio dos personagens com a constatação da notícia, não há um tipo de redenção espiritual ou vitimização, até os personagens mais sensíveis da narrativa, não buscam uma forma de lutar contra um possível inimigo, ou, vociferar ataques à crueldade da finitude. Eles simplesmente procuram refúgio, como caminho de neutralizar a situação, vivenciá-la da forma menos sofrida possível. Mas de que maneira isto poderia dialogar com algum tipo de narrativa mítica/religiosa?

Partindo destas constatações acerca da narrativa de Trier, em *Melancholia*, primeiramente foi realizada uma análise sobre a mitologia grega e o próprio cristianismo e suas subsequentes construções cíclicas, em cujas quais a finitude terrestre não é concretizada e no seu lugar surge um novo mundo isento das mazelas anteriores. Neste aspecto, a mitologia nórdica apareceu como uma janela a ser contemplada, posto que diferente das convicções da antiguidade grega e do cristianismo, o final para a mitologia nórdica se dava através de um caos sem retorno, seria de fato um ponto final – como a o CARDOSO(2006) defende -. Dado o início da pesquisa nórdica confrontou-se com um obstáculo, constatou-se que o conhecimento acerca de um texto “base” da mitologia nórdica é bastante complexo, visto que todo o material que existe referente àquela época foi de certa maneira manipulado pela igreja católica no processo de cristianização do norte da Europa. Mas a partir de referências que presam por uma visão mais acadêmica e que buscam certa lisura em suas fontes, foi edificando-se o repertório trabalhado na presente pesquisa.

Apesar deste aprofundamento pela mitologia nórdica, os estudos perante a mitologia grega também revelaram algumas nuances importantes para a análise da narrativa e foram a porta de entrada na inserção mitológica do trabalho. Nos estudos sobre a própria mitologia grega, já se constatou uma constituição dos personagens mais antagonista, diferente das encontradas na Bíblia, por exemplo - por mais que a

Bíblia mostre um lado messiânico e salvador de Jesus, e em certa medida escancare a crueldade de um pai que castiga e pune os pecadores (como fica evidente na adaptação contemporânea de cartunista Robert Crumb ao Gênesis do evangelho – na HQ se observa as provações que Adão passa após comer o fruto proibido; ele e Eva são castigados e pagam pelo pecado pelo resto das vidas) -, na mitologia grega tais ambivalências se manifestam de forma mais explícita, e algumas delas não são “justificadas” de maneira a fazê-las compreender baseando-se em eventos anteriores. Não existe motivo aparente para a crueldade de Medéia em matar seus filhos, por exemplo – a obra foi adaptada inclusive para a televisão pelo próprio Trier, com o título de *Medea* (1988), baseado em um roteiro do cineasta dinamarquês Carl Theodor Dreyer. Da mesma maneira que a figura materna de *Melancholia* humilha e rejeita as filhas publicamente, como é o caso da personagem da mãe de Justine, interpretada por Charlotte Rampling sem nenhum tipo de razão aparente, a não ser a intolerância à separação do marido e ao seu atual relacionamento triplo com duas mulheres.

Tal nuance da narrativa, poderia ser explicada por um tipo de crítica à instituição familiar na sociedade contemporânea, ou uma pincelada neste mal-estar contemporâneo. Mas, ao mesmo tempo, aponta a outras inquietações seculares já presentes em narrativas mitológicas. Medéia é umas das figuras mais perturbadoras da mitologia grega pois não existem tantas “justificativas” para tal comportamento negativo. Na verdade, no mito grego, se trata de uma simples busca pelo poder (no caso da mãe de Justine o poder na contemporaneidade seria o alcance do status quo), e pela luxúria das vivências de um amor. Medéia foge com Jasão, trai a família e esquarteja o próprio irmão, sem que haja qualquer antecedente trágico em sua jornada que pudesse “explicar” o ato.

A mãe de Justine se aproximaria de Medéia, posto que se identifica uma construção de uma ideia de vilã caótica, sem perspectivas de transformação e sem que se possa rastrear a origem dessa essência negativa. Neste sentido, quando a pesquisa se deparou com alguns mitos que possuíam personalidades caóticas, e não traziam uma simples metáfora parcimoniosa para se fazer entender algum fenômeno social, a relação entre os estudos mitológicos com a cinematografia aqui trabalhada pareceu legitimada. Pois, se a funcionalidade de um mito reificado está em abarcar as inquietações e fenômenos da modernidade e traduzi-los em alegorias, é natural que a distopia esteja presente em uma concepção de realidade que vive um processo de desencantamento, de coisificação. Como em Walter Benjamin (1989), a

fantasmagoria não estaria à serviço de uma racionalização fácil do mundo e sim de um mergulho nas entranhas da estranheza, de reconhecer as peculiaridades amenas e devastadoras do cotidiano.

A presente análise acerca da narrativa fílmica de Trier e sua relação mitológica e arquetípica levou em consideração dois pontos chaves norteadores: **(1)** a atmosfera da narrativa em sua totalidade, considerando um possível argumento geral da obra acerca do apocalipse; **(2)** a personagem de Justine enquanto figura centralizadora e sua magia fantasmagórica como alegoria mítica.

Em *Melancholia*, a Terra vive o fim como um caminho sem volta, um branco em que a nulidade em torno da humanidade reinaria. Não existe nenhum tipo de sinal de que a humanidade perduraria em outra atmosfera, não se percebe um embate entre forças dicotômicas como o bem e o mal. A partir desta construção que se propõe desesperançosa e libertadora em sua medida (por estar isenta de expectativas) a mitologia nórdica ou escandinava é a que possui mais traços em comum com esta estrutura semântica do apocalipse. Baseada nas fontes mitológicas nórdicas pré-cristãs, o fim se configura em um retorno ao caos. No embate final, as forças da ordem e do caos (ressaltando que mesmo os Deuses da ordem tomavam atitudes que colocavam em risco a “paz” da comunidade, e sobre os personagens não há uma divisão estigmatizada entre benfeitores e vilões) entram em choque e acabam se aniquilando simultaneamente. Neste ponto, o caos não se conceberia como uma falta de ordem, mas uma ausência, o caos como regra natural e originária das coisas, um caos ignorante sobre a existência de uma possível ordem, como se nunca a tivesse experienciado. O caos como um todo indivisível e suficiente. Um caos como a forma simultaneamente primitiva, primordial e contemporânea de conceber o mundo. Diferente da atmosfera obscura do “*chaos reigns*” do *Anticristo*, em *Melancholia* existe uma aceitação ao caos, que não chega a ser positiva, mas ela não é essencialmente negativa, pois se opõe a ideia de extremos. Esta referente atmosfera é uma visão totalizante da narrativa, visto que nem todos os personagens compactuam da mesma leveza, mas Justine, que toma as rédeas da situação, propõe esse caráter de sensorialidade.

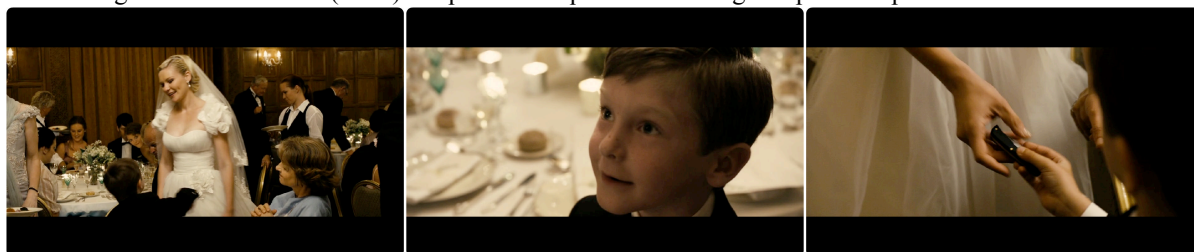
Já em relação à Justine, se observa a figura de um ser mágico, que rememora a aura das antigas bruxas pagãs. Neste aspecto, a pesquisa foi além da mitologia nórdica e encontrou referências no paganismo. O caráter mágico de Justine e seus dotes se

assemelham aos da Freya, uma entidade do paganismo escandinavo que tinha como característica esse tom oracular.

Um dos elementos que passam quase despercebidos na trama é uma sequência no início do casamento na qual seu sobrinho lhe oferece uma adaga. É um dos sinais de que a personagem tem uma missão a cumprir, tem uma causa a defender, é a espécie de esgrimista que Baudelaire se referiria (em *Sobre os Temas em Baudelaire*, Benjamin trata do *flaneur* como um tipo de esgrimista na relação com a modernidade, que lutaria contra o feitiço hipnótico dos fetiches pré-fabricados, pela sociedade do mais-gozar). Mas tudo isso se dá de uma forma muito simbólica e sucinta, o objeto não será usado pela personagem de forma alguma na narrativa, mas é um sinal, um voto de confiança de uma criança - em tese, um dos personagens mais inocentes da narrativa - acerca da capacidade da tia de lutar e sua respectiva vocação para futuramente protegê-lo.

Em relação às semelhanças da personagem com essa deusa pagã, os primeiros sinais de sua sintonia especial com os elementos naturais, não-humanos, vão desde a sua conexão com o cavalo, chamado de Abrão, – uma referência ao personagem bíblico – visto que, mesmo atrasada para a cerimônia, ela faz questão de cumprimentá-lo e apresentá-lo para o marido e é a única que consegue domá-lo. Até a sua relação com o céu, e a sintonia com os fenômenos naturais, que vão se intensificando ao longo da narrativa. Mas a grande excentricidade da personagem, que coloca a fantasmagoria em um lugar de diálogo mítico, é a sua nuance oracular, de alguém que sabe demais, que consegue enxergar além, de forma sobrenatural e possui poderes extra-humanos sobre esses objetos.

Figura 6 *Melancholia* (2011). Sequência na qual Leo dá adaga de presente para Justine.



Fonte: Printscreen filme *Melancholia*.

Divindades como a deusa Freyja, os Norns e as Valquírias se valiam dos seus poderes mágicos nos nove mundos de Yggdrasil enquanto as mulheres nórdicas sábias utilizavam seus dotes de magia para servir à

comunidade e manter o equilíbrio do planeta terreno, chamado de Midgard. As mulheres sábias do norte eram conhecidas pelo seu profundo conhecimento da Natureza, das estrelas e das plantas, isto poderia prevenir a fome, as doenças, as guerras e ela era recompensada pelos seus poderes misteriosos. (SINCLAIR, 2011, p. 5)

As bruxas nórdicas eram também conhecidas como “spákona” no Nórdico antigo, ou “spae-wife” no Inglês Medieval, os quais estavam associados a spae, ou “dizer a verdade” associando-as a profecias. O pesquisador folclorista, Walter Traill Dennison define “spækona” como detentora de todo conhecimento sobrenatural, dona de alguns poderes sobrenaturais, sem com isso possuir qualquer índole malevolente” (SINCLAIR, 2011, p. 8)

Além desta atração pelo cosmos, Justine em uma conversa com Claire afirma que teria um poder de vidência. Justine diz ter certeza que o planeta *Melancolia* iria se chocar com a Terra. Além desta atração e cumplicidade para com o planeta que se aproxima, Justine parece ser dotada de poderes mágicos, sobrenaturais. Ela ainda revela para a irmã que sabia o número de grãos de arroz que haviam em uma recipiente usado na brincadeira realizada no início de sua festa de casamento e acerta (nenhum dos convidados havia adivinhado, e era algo impossível de descobrir a olho nu, como ela o fez). As demais imagens do prólogo também a apresentam soltando raios das mãos e fazendo levitar algumas borboletas, por exemplo.

Apesar das similitudes com os divindades nórdicas femininas, o papel de Justine na narrativa não é o de uma mãe natureza sábia que cura, protege e salva, ou que detém uma vidência “benévola”. A personagem demonstra uma índole liberta desta beatificação, e, por hora, até escorregadia. De fato, não se observa a negatividade pairando por todas as nuances da sua personalidade, ela é um tipo de anti-heroína.

Estas referências, não buscam colocar o filme e realizar tais analogias a esse conhecimento mitológico como mera intertextualidade, ou esmiuçar o tipo de posicionamento do autor e do argumento a partir de pontos de vista religiosos, ou anímicos, mas entender até que ponto essas repetição de padrões estético/éticos podem servir como análise à contemporaneidade e de que forma essas manifestações ajudam a compreender e entender melhor a realidade, como propunha Jung. Ou, até mesmo, em que medida a funcionalidade do mito hoje, não pode extrapolar essa expectativa pragmatizante. Desta maneira, através de que agenciamentos os elementos fantasmagóricos pagãos são identificados no filme, a que demandas sensíveis eles atendem?

Neste ponto, um olhar macro sobre o universo em que a mitologia nórdica está inserida é importante ser desenvolvido, para da mesma maneira pousar um olhar macro sobre do contexto social aos quais estão inseridos os personagens da narrativa. A mitologia nórdica se estabelece na era viking como uma religião que atende a uma sociedade expansionista e bélica. Os vikings colonizaram boa parte da região norte da Europa de forma sanguinária e cruel, conhecidos por seus saques e pela barbárie. A partir desta contextualização fica mais fácil entender alguns elementos tão caros para os deuses nórdicos e para o conteúdo dos escritos. Os escritos da mitologia nórdica fazem uma exaltação extrema à Guerra e à figura do herói da guerra. Todos os bons combatentes em vida, após a sua morte, subiriam para Valhalla o paraíso dos deuses Aesir e se juntariam aos estes por mérito da sua excelência em combate. E em Valhalla seria dado continuidade a treinos e combates. Todos os dias os mesmos iriam se enfrentar e após se aniquilarem, voltariam à vida e consumiriam um banquete à noite; no outro dia a mesma rotina se repetiria.

Outros aspecto da mitologia se dava pela prática de rituais de sacrifícios humanos. Seja em oferta aos deuses, no intuito que algum anseio terreno fosse alcançado, ou como forma de demonstrar servidão e acompanhar determinado mestre ou rei na outra vida. PAGE (1999) fala sobre o mito do rei Olaf sacrificado pelo seu próprio povo como oferta aos deuses, em busca de colheitas mais prósperas.

Já sobre os deuses, além de detentores uma índole errante, como já foi citado, possuíam o poder de se transformar em outros animais, principalmente aves como águia e corvos, e, muitos deles, estavam diretamente relacionados ao campo ou a pesca. Logo, associados ao trabalho camponês, mas revelando uma essência cosmogônica de relação direta com os fenômenos naturais. Ao mesmo, tempo existiam as fragilidades emocionais que acabavam se assemelhando às ambivalências humanas. Um ponto essencial sobre o deus Odin é que ao mesmo tempo que tem a alcunha de Deus da Guerra é também o Deus da poesia.

Os nomes mostram os diferentes aspectos do caráter de Odin ou algo de sua diversidade de ações: O deus da guerra e proporcionador da vitória, o deus da magia, o deus sinistro, o deus terrificante e apavorante, o deus controlador dos ventos, o deus em cuja palavra não se pode confiar. (PAGE, 1999, p.36)

Iniciando uma discussão, acerca da relação, em que, primeiramente, essa exaltação da guerra, parece ter com *Melancholia*, pode ser feita uma analogia ao conflito constante existente entre as pulsões mais selvagens e o status quo, em que o homem estaria numa sociedade em constante conflito com as regras sociais. E as dificuldades em viver numa “sociedade do espetáculo” que não respeita os momentos de tristeza (como é destrinchado mais a frente). Ou seja, embora a imagem da guerra de forma clara e irrestrita, seja presente na contemporaneidade, no filme, a guerra abordada diz respeito a questões interiores, introspectivas. E o próprio retorno em Valhalla lembra que estas reproduções apenas retornam *ad infinitum*, em um tipo de anacronismo, viver-se-ia em uma guerra civil individualizada. O outro ponto de vista acerca da guerra e o herói no campo de batalha, pode ser travado na ininterrupta guerra cotidiana sobre o temor da finitude, do próprio ser diante efemeridade da vida terrena.

Em relação aos sacrifícios humanos, a analogia pode ser feita de forma mais clara, se trata do próprio sacrifício de Justine. No momento em que se deita nua e se prostra fitando o planeta, na sequência em que desce até o jardim; ao mesmo tempo que já existe uma consciência do choque entre os planetas, a personagem já demonstra essa doação, a convivência com seu destino. Mas a troca de que se oferece como sacrifício? Exige em contraparte a serenidade, a serenidade para os inquietos já roucos de tanto gritar, e a quem poucos escutavam, o grito abafado do melancólicos contemporâneos.

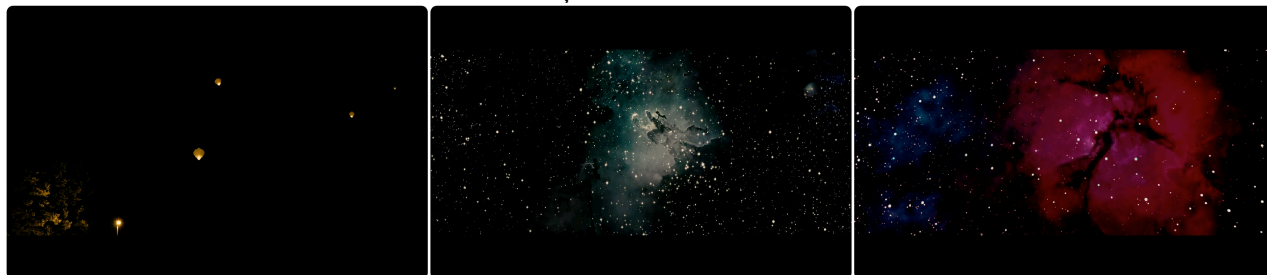
Figura 7 *Melancholia* (2011) “Justine” diante do planeta Melancolia.



Fonte: Printscreen filme *Melancholia*.

A cosmogonia presente na mitologia nórdica também permeia toda a narrativa que insere não só o próprio planeta Melancolia como personagem, mas os cavalos, as nuvens e estrelas. Além de toda a atenção dedicado por Justine ao cavalo Abraão. É na figura do cavalo em conjunto com a protagonista que se apresentam as mudanças de comportamento mais marcantes advindas da aproximação do planeta - estas ficam explícitas em momentos diversos da narrativa. Ainda se tratando da cosmogonia, na cena no casamento em que os balões com os dizeres homenageando o casal escritos pelos convidados são soltos no ar, a sequência é cortada para imagens das estrelas; o que revela a própria constituição microscópica, celular da humanidade, perante o todo. Já a natureza poética de Odin também encontra referência nas sugestões imagéticas que Justine propõe também na festa de casamento através das ilustrações das obras nos livros.

Figura 8 *Melancholia* (2011) imagens dos balões soltos na festa, seguidas de uma sequência de cenas de estrelas e constelações no céu noturno.



Fonte: Printscreen filme *Melancholia*.

3.2 Deusas pagãs e a criança como figura arquetípica

Baseando-se nesta análise mais distanciada arquetípica, volta-se ao ponto das deusas mágicas pagãs e sua interseção com Justine: Uma vez que seria detentora de vidência e tais poderes sobrenaturais, porque não usá-los para impedir o fim? O Ragnarok nórdico? Ora, a própria vidência já lhe fazia enxergar o final e sabia que a batalha não era coletiva, era individual, um sacrifício pessoal do qual ela não fraquejou em momento algum. O que não soa como uma fuga a uma sociedade que lhe expeliu, mas uma entrega a um universo em expansão.

Outro evento que apresenta elementos que marcam interseções de alegorias pagãs da narrativa é a construção da cabana. A tenda construída por Justine se assemelha a um tipo de tenda produzida até hoje pelas comunidades de aborígenes do norte da Europa. E sua estrutura reflete a dinâmica de convívio familiar próximo, em que, inclusive, as relações de trabalho e subsistência estavam todas unidas. Ou seja, no final da narrativa, apesar de existir uma força grande no discurso cético de Justine, que nega e ridiculariza os rituais da irmã, Claire, ela mesmo faz um. A partir de uma atividade de grupo, que foi procurar os gravetos para a montagem da cabana, eles se encontram, e, no momento do cataclismo, ainda dão as mãos. É como se ela negasse o convite da irmã como um tipo de ojeriza à mecanicidade dos rituais pequeno-burgueses a que a proposta de Claire parecia remeter. Claire propõe a Justine que elas tomem um vinho e Justine pergunta ironicamente porque, no lugar disso, aquele momento não pode ser “celebrado” no banheiro. Ao ironizar a proposta da irmã, Justine parece interpretar esta finitude pontual da existência dos que estão mais próximos (Clair e Leo), como apenas de um dos elementos que sofreriam

transformação no ambiente. Para Justine, os cavalos e toda a natureza ao redor sofreria com o choque dos planetas, e, a eles (os humanos), não deveria ser atribuído esse caráter especial, como o rito racionalizado de uma raça superior que a irmã propunha. O fato de usar o banheiro como metáfora, parece provocar a irmã a forçar um olhar menos romântico e higienista à própria existência. Visto que a natureza humana, essencialmente animalesca, seria relegada uma condição corporal que a obrigaria a exercer, também, funções não tão nobres como a própria excreção.

Por outro lado, a proposta de Justine também por si própria se constitui como um ritual, mas uma celebração que partilha um tipo de experiência cosmogônica, sem barreiras para com o mundo que as rodeia. E todos os elementos naturais estão presentes ali: a terra, o ar o céu. É uma cabana aberta, sem proteções e os humanos mesmos também se encontram ali sem capas protetoras, sem muletas que facilite essa relação com o momento de desterro inadiável. Jung também entende a identificação dos grupos como parte de uma experiência coletiva. No entanto, ele parece concordar com as ressalvas de Justine acerca da resultados positivos advindos através deste tipo de experiência.

Em um grupo maior de pessoas ligadas e conectadas entre si por um estado de ânimo peculiar, cria-se uma vivência de transformação que tem apenas uma vaga semelhança com uma transformação individual. (JUNG, 1976, p.129)

Ao falar desta experiência do grupo, do ritual, Jung atenta para o tipo de senso comum não reflexivo que pode surgir como fruto da experiência das massas (não se realizam aqui generalizações acerca do conceito de massas, o mesmo será utilizado apenas para expor o argumento jungiano). Uma vez que a experiência coletiva de um grupo, teoricamente afinado sobre determinada ideologia, por exemplo, centraria a discussão em uma ideia de presente palpável imediato e imanente, e, cercearia um tipo de conexão com alegorias inconscientes particulares da transcendência. Ele cita, como exemplo, o caso do nazismo. Por outro lado, não anula a possibilidade destes atos se darem como experiências reveladoras sobre uma autoconsciência de si fora do amálgama social. E esta exceção parece fazer coro ao ritual de Justine. Visto que os mesmos estão se submetendo a uma união momentânea, mas que não está amarrada a qualquer vislumbre objetivo sobre um destino. Estão ali de acordo em permanecerem juntos e escolhem trilhar o caminho alegórico e fantástico de Justine em habitarem a

tenda mágica, que por sua excelência já é um caminho pela transcendência. Mas ao mesmo tempo, vivem um momento individual de suspensão no imaginário, posto que não há uma apreensão fechada e pré-estabelecida coletiva sobre o que de fato está sendo vivido. Eles estão unidos pela certeza de não desejarem se separar, mas se perguntam individualmente o seu lugar e o que lhes move sobre tal vivência do fim.

Figura 9 *Melancholia* (2011). Justine constrói a cabana junto com Leo para abrigá-los do planeta que se aproxima.



Fonte: Printscreen filme *Melancholia*.

Outro ponto sobre a narrativa que encontra sua referência também em Jung é a centralidade no papel da criança no final da trama. O personagem do filho de Claire, Leo, possui a inocência e pureza comuns a uma criança que não apresenta dramas ou traumas que evidenciem qualquer rastro em sua personalidade. É verdade que pouco se desenvolve sobre tal personagem além da relação de afeto e confiança que deposita na tia, a quem atribui um tipo de imagem fantástica ao dedicar-lhe apelidos como “steelbraker”; e ao acreditar que ela deteria o poder de protegê-los em uma cabana tão frágil. A relação dele com os pais é de clara proteção e bem-estar, pois suprem todas as suas dúvidas com supostas certezas e criam narrativas e menções a uma razão científica (como o uso do instrumento de alumínio utilizado para medir a distância que o planeta Melancholia se encontra em relação à Terra) para acalmar-lhe. O que acontece no final é que essa criança é deslocada de sua bolha, do paraíso artificial criado pelos pais e é jogada ao mundo do desconhecido pela tia. Justine não tem o mesmo diálogo duro que trava com a irmã com a criança, mas o propõe um caminho fantástico da proteção na caverna mágica que não oferece muitas perspectivas sobre um futuro, nem responde perguntas. A criança, nesse momento adquire uma certa autonomia, uma força que até então não ocupara antes da narrativa. A partir deste ponto de virada da narrativa que a inocência e ignorância infantil ganham outro significado, se transformam em uma força inconsciente dos inquietos. A criança como símbolo de uma inconsciência pura, intacta, pertencente a uma ancestralidade

coletiva, que ainda não foi violada. Sobre essa ideia, Jung trata da criança como pertencente de um pré-consciente e pós-consciente simultaneamente. Ele entenderia a estreita ligação entre a inconsciência da primeira infância e a deriva da vida “além da morte”, ambos pertencentes à mesma essência imaginária dos vácuos.

A “criança” é, portanto, também “renatus in novam infantiam”, não sendo portanto apenas um ser do começo mas também um ser do fim. O ser do começo existiu antes do homem, e o ser do fim continua depois dele. Psicologicamente, esta afirmação significa que a criança simboliza a essência humana pré-consciente e pós-consciente. O seu ser pré-consciente é o estado inconsciente da primeiríssima infância; o pós-consciente é uma antecipação per analogiam da vida além da morte. (JUNG, 1976, p.180).

“Ela é tudo que é abandonado, exposto, e ao mesmo tempo o divinamente poderoso, o começo insignificante e incerto e o fim triunfante” (JUNG, 1976, p.181).

3.3 O cinema como um profusor da realidade espiritual

No início no capítulo, foram respeitadas as diferentes naturezas dos gêneros: mito e cinema – o cinema enquanto uma linguagem em movimento no tempo e o mito como pertencente a uma temporalidade e finalidade específicas. Partindo desta diferenciação, pode-se entender o primeiro, como detentor desta vocação, em seu tempo de “evangelizador”; e o cinema, como uma arte moderna, e um potente produtor de sentido para uma contemporaneidade fragmentada, desacreditada de uma ideia de fé. No caso de *Melancholia*, uma narrativa com esta temática apocalíptica acerca do fim do mundo, repleta destas conexões com a mitologia e os arquétipos, seria esse cinema uma plataforma de profusão de mitos? E dentro de *Melancholia*, que tipo de alicerces o público teria como suporte de produção de sentido para a realidade, visto que a essência do argumento é claramente distópica?

Willian K. Ferrel (2000) em *Literature and Cinema as Modern Mythology* revisa a ideia de mana e a define como a permanente possibilidade genuína de uma experiência mítica. Para ele, o ser humano além de um animal social, é também alguém em busca de uma relação direta com uma realidade espiritual. E essa realidade espiritual, viria agregada a um modelo de sociedade, um modo de viver. Assim, partindo deste conceito, ele defende a noção de que o cinema e a literatura exerceriam na contemporaneidade essa função de facilitar esse acesso à “realidade espiritual”.

Filmes e romances continuam a oferecer, assim como as histórias do Egito antigo fizeram para as crianças, modos de viver. Com o foco em ritos de passagens, com todas as esperanças, medos, aspirações e valores agregados, uma história vai nos conectar à nossa experiência espiritual (mana). (FARREL, 2000, p.18)

Muito embora o peso que essas narrativas ainda exercem não tenham a mesma sacralidade, de fato, da Antiguidade, são discursos que atuam poderosos na contemporaneidade. Então, problematizando a ideia do autor, será que esta possível bricolagem inconsciente (por parte dos diretores) de mitos reconhecidos em obras do cinema e da literatura tratam de esperanças relevantes? Seria a única e exclusiva dinâmica desta construção mítica, trabalhar apenas em cima de narrativas que sugiram um tipo de explicação para determinado fenômeno da vida cotidiana, ou, os mitos, também tratam e ensaiam sobre o inexplicável?

Se de acordo com a análise e os comparativos realizados acima, *Melancholia* for classificado como um possível ensaio do qual aflore construções míticas, definitivamente, o fato não se dá por agregar esperanças acerca de um futuro positivo ou cíclico na narrativa. Mas, uma vez que a mesma construção distópica sobre um fim do mundo que agregava um ponto final já era trazida na mitologia nórdica, cabe admitir que talvez haja uma romantização na ideia de mito de FARREL (1930). Toda a negatividade da mitologia nórdica somada à identificação de arquétipos jungianos no filme, no lugar de reificar a narrativa da finitude e trazer à luz imagens reconfortantes diante de tais fenômenos, jogam também o pesquisador em imagens melancólicas, que tratam de uma nostalgia antiga sobre o inominável. E ao mesmo tempo, o inconsciente coletivo, faz observar que a distopia e a melancolia contemporânea tem imagens ressonantes desde a Antiguidade.

Em geral se supunha que essas formas são transmitidas pela tradição. De modo que hoje ainda falamos de “átomos” porque direta ou indiretamente ouvimos falar da teoria do átomo de Demócrito. Mas onde é que Demócrito ou quem quer que tenha falado dos menores elementos constitutivos teria ouvido falar de átomos? Esta noção originou-se das ideais arquetípicas, isto é, em imagens primordiais que nunca são representações de acontecimentos físicos, mas produtos espontâneos do fator anímico. Apesar da tendência materialista de conceber a alma como mero decalque de processos físicos e químicos, não temos uma só prova a favor dessa hipótese. Pelo contrário, inúmeros fatos provam que a

alma traduz o processo físico em sequência de imagens, as quais muitas vezes não tem conexão visível com o processo objetivo. (JUNG, 1976, p.67)

Essa construção de imagens inconscientes possui um papel estruturador, para Jung, na construção da personalidade. E neste filme de Trier, ficam claras as evocações imagéticas fantásticas estabelecidas pelo próprio autor – na presente pesquisa, relacionadas principalmente com a mitologia nórdica -. Diante destas pontuações, o papel deste cineasta é enfatizado não como de um simples esteta lapidando cenas belas, mas percebe-se um engajamento que transpõe posicionamentos éticos e ideológicos (inconscientes ou não) sobre a finitude. No filme, Trier transpõe sua visão sob o ser contemporâneo e apresenta um tipo de engajamento sensorial do mundo. O ceticismo não exclui a questão ética, o ceticismo em Trier é, em si, seu posicionamento político e ideológico.

Veremos muitos cineastas preocupados com esses efeitos e especialmente os efeitos coletivos, até um pensamento do político: de todas as artes, o cinema é incontestavelmente a menos afastada da realidade social. E mesmo se hoje outras mídias o superaram em influência ideológica, é uma parte importante da teoria estimar seu poder (e eventualmente seus deveres) de cidadão (AUMONT, 1942, p.9).

PARTE II

O LUGAR DE FALA E A ENCENAÇÃO EXTRA-FÍLMICA

4 CAPÍTULO VI - ENCENAÇÃO EXTRA-FILME E MELANCOLIA

Ao se debruçar sobre *Melancholia* se tornou notável a presença da exposição da vida pessoal do autor em entrevistas no processo de distribuição do filme, e ao realizar a revisão bibliográfica, também percebeu-se uma forte reverberação midiática da persona pública Trier no processo de divulgação de diversas outras obras. Aliada a essa questão, estava a temática distópica presente em seus trabalhos e a notoriedade do diretor no cenário da crítica internacional e no mercado de cinema - alçando vãos invejáveis para a cinematografia escandinava -. A construção da imagem de Trier como punk auter no decorrer dessa exposição gradual na imprensa o levou a um status de “rock star do cinema”. Um ídolo radical, intenso e provocador, ávido por quebrar regras e expor tabus dentro e fora dos filmes. E *Melancholia* seria um tipo de culminância desta encenação, posto que o diretor afirma ostensivamente em entrevistas ter realizado o longa em um estado depressivo.

A partir do momento em que o tema da melancolia e do sofrimento implícitos na obra se tornaram protuberantes, notou-se que seria enriquecedor para o trabalho realizar um mergulho mais amplo nesta encenação, ao atentar que ela poderia dialogar com o tipo de mal estar contemporâneo que o próprio filme trata. Como teria se dado essa relação entre a depressão ou encenação da mesma e uma idolatria? Uma espécie de fetiche da mercadoria às avessas. Por que encontrar na livraria canecas, cadernos e camisetas do diretor se tornou tão corriqueiro?

O público parece ter se identificado com essa figura errante que expõe o lado obscuro e angustiante dos pensamentos. Trier supre um desejo em expor narrativas distópicas não apenas no filme, ele cria um personagem verossimilhante e objetivo, de carne e osso, ele próprio. Não se trata nessa segunda parte da pesquisa em alimentar uma ideia de gênio artístico, mas entender como alguns aspectos da vida pessoal expostos na mídia parecem estar associados a uma ficção e até a uma estratégia.

Mais do que qualquer outro autor contemporâneo, a vida pessoal de Trier é um mito público característico no aparato metatextual que acompanhada quase todas as suas produções. Seus manifestos, elaboração de normas, e as entrevistas são induzidas para tratar do que ele afirma que sejam necessidades pessoais, sempre pautadas em temáticas sobre a infância, fobias, e medicamentos. Especulações sobre intenções autorais, sempre arriscadas, são ainda

mais críticas, uma vez que a imagem do autor seja tão abertamente construída e publicizada, levando em conta que as contradições fazem parte do seu jogo. Um exemplo de uma falácia intencional, ele é um autor dos sonhos e o pior pesadelo dos críticos. (BADLEY, 2010, p. 6).

A melancolia e os estados depressivos são uma constante na vida e na obra de Lars Von Trier desde o início de sua carreira. Em *Orchid Garden* (1977), por exemplo, um dos primeiros curtas-metragens do dinamarquês, ele mesmo interpreta um paciente de uma clínica psiquiátrica. E quase concomitantemente ao processo de produção desta obra o próprio Trier, na sua transição da escola primária para a faculdade, viveu alguns anos em uma instituição para tratar de fobias e processos depressivos. Essa inquietação psicológica sempre foi proeminente na relação do diretor com a sociedade, e, conseqüentemente, resvalou em uma série de limitações em seu cotidiano; como o fato de não andar de avião – tal fobia o obrigou a rodar um filme que deveria se passar nos Estados Unidos em plena Suécia (*Dançando no Escuro*) e a não comparecer a algumas cerimônias e festivais de cinema importantes, como o próprio Festival de Cannes -.

Em um outro curta do início da carreira, a própria questão da fobia de aviões é trabalhada, o *Nocturne* (1980) - evidenciando novamente a temática dos processos depressivos/fóbicos circundarem sua filmografia -. Trama na qual a protagonista que também tem fobia da luz do sol, fala ao telefone sobre o medo da viagem aérea da qual embarcará no próximo dia. Além destas referências diretas ao tema, que podem ganhar o estigma de um conteúdo em certa medida autobiográfico, toda a cinematografia parece carregada deste tipo de atmosfera “melancólica”. Ressaltando da mesma forma filmes como *Ondas do Destino* (1996), *Dançando no Escuro* (2000) e *Os Idiotas* (1997), classificadas como Trilogia do Coração de Ouro⁹. Em *Ondas dos Destino*; “Bess” estaria incondicionalmente submissa aos desejos de “Jan”, no musical *Dançando no Escuro* “Selma” é motivada heroicamente em salvar o filho e em os *Idiotas*, “Karen” se doa ao grupo “alternativo” em busca de um sentimento de

⁹ *Coração de Ouro* é o nome de um conto infantil dinamarquês no qual uma garota se doa e ajuda a todos que cruzam seu caminho. Até que um determinado dia ela encontra com um príncipe que pede sua mão em casamento (eles haviam se encontrado no passado e ela o presenteou com seu próprio casaco, sem se importar em passar frio). No segundo encontro com o príncipe ela não fará diferente, dará seu coração ao príncipe. Trier admira a personagem que doa tudo de si mesma e ao mesmo tempo se revela como potencial sofredora. Como mártir que levaria nas costas o peso do mundo, utilizando desta compaixão radical como forma de preencher um vazio interior.

pertencimento. Todas elas padecendo de uma profunda busca por um reencantamento do mundo, um mundo sem sentido.

Aliado a esta atmosfera do vazio latente de uma melancolia que pode ser diagnosticada como um tipo de sintoma social¹⁰, está a ironia e o viés narcísico do diretor ao expor na distribuição dos seus filmes a sua vida pessoal e ao introduzir-se como próprio conteúdo cênico. Tais obras associadas a atuação do diretor na mídia parecem colocar a melancolia como uma espécie de instrumento, de método desta produção estética, como será trabalhado mais a frente.

A primeira experiência de Trier dentro de um set de filmagem profissional foi os 12 anos como ator na produção de *Hemlig Sommar* (1969) de Thomas Winding. Posteriormente, ele atua em *Orchid Garden* e *Epidemic* (1987) e faz uma pequena ponta em *Europa* (1991), mas a partir destas duas obras, Trier não atua mais em seus filmes, o que leva à hipótese de que sua participação em algumas destas primeiras obras teria ocorrido pela questão da contenção de gastos em projetos realizados com financiamentos pessoais, ou bastante enxutos. O ponto que será destacado na pesquisa, é o desejo do diretor em encenar exatamente um personagem depressivo, (*Orchid Garden*) e as intervenções midiáticas posteriores, com a mesma abordagem fatalista e melancólica que ocorre dentro dos filmes (a partir do momento que consegue conquistar uma maior autonomia artística e econômica perante seus projetos).

Quanto a este tipo de vies aqui denominado extra-filmico/midiático da obra, além do tipo de posicionamento desaforado e irônico diante da mídia e da falta em algumas edições dos festivais, coloca-se em relevo a sua participação no programa de televisão *The Kingdom* (1994). Na minissérie de sua autoria, ele se insere como um tipo de apresentador, de narrador da obra, que pauta questões existenciais e traz ao mistério da narrativa, elementos que acentuam o vazio dos personagens. No final de cada episódio, o diretor se apresenta com um smoking, em um cenário de cortinas pretas em estúdio, e faz alguns comentários sobre a obra. Mas no lugar do anão de *Twin Peaks* (1990) - série do diretor americano David Lynch, que serve como inspiração para o seriado, como diretor coloca em entrevistas -, por exemplo,

¹⁰ O argumento da psicanalista Maria Rita Kehl será trabalhado mais adiante, e, consiste interpretar a depressão como um tipo de inapetência individual em lidar com as demandas da sociedade contemporânea onde o gozo seria uma ordem e não existiria lugar para os momentos de tristeza.

personagem que atuava como mais um dos elementos ficcionais da narrativa, Trier se apresenta como um elemento ficcional e a mesmo tempo a persona diretor e se coloca no papel de autor presente, personificado, um terceiro corpo na relação do espectador com a obra. Um narrador que provoca o público e se dirige a ele diretamente (O diretor não é o primeiro a se expor apresentando um programa de televisão dirigido pelo próprio, Alfred Hitchcock em *Alfred Hitchcock presentes* (1955 – 1962) também o faz, mas a ênfase nesse evento realizada na pesquisa se dá pela soma desta questão à vasta lista de elementos performáticos elencados). Além de se ater a comentários sobre a narrativa, o diretor procura direcionar o conteúdo para questionamentos individuais dos espectadores, acerca dos medos incitados na obra. Transportar a fantasmagoria para dentro deles próprios.

Tem alguma coisa muito errada aqui e uma voz está lá chorando. Com que frequência vozes choram dentro de você? Com que frequência você dá as mãos a elas? Sempre? Raramente? Nunca? (...) Meu nome é Lars Von Trier e eu desejo a você uma boa noite. Você deveria passar mais tempo conosco no Kingdom, esteja preparado para suportar o bem com o mal. (TRIER, 1994, participação do diretor no fechamento do episódio do seriado *The Kingdom*)

Assim, este elemento extra-filmico é aqui compreendido como um recurso dramático referente às estruturas internas da narrativa, é um tipo de corpo exterior que estabelece um contato íntimo com a obra, mas parece estar em sua órbita e não na superfície. E a partir do momento que tal convite é realizado pelo próprio criador da obra, o público é direcionado a olhar para essa janela como uma rota obrigatória.

Em sequência a este episódio, se instaura o Dogma 95 (já mencionado) que aqui não será pormenorizado enquanto fenômeno fílmico, avaliando-se puramente seus reflexos para a inserção do cinema dinamarquês no mercado de mundial, mas enquanto estratégia performática de Trier.

Para alguns autores, como Jack Stevenson e Scott Mackenzie, o Dogma 95 não passou de uma manifestação essencialmente performática e irônica, na contramão de movimentos cinematográficos como o Neorealismo Italiano, ou do Cinema Novo, por exemplo, que possuíam um cunho estético e político-social. A plataforma de divulgação do Dogma foi uma cerimônia de comemoração do centenário do cinema em Paris e como alega Caroline Bainbridge, nesta ocasião, no Odéon, nenhum dos dois autores do manifesto possuíam filmes com os preceitos do Dogma em produção,

e, tampouco, alguma confirmação de financiamento para tais projetos. Se tratava apenas de uma performance realizada para despertar os interesses sobre as manipulações de poder de Trier sob o cinema e intensificar seu “cultural appeal”.

O Dogma havia sido uma criação de um grupo de amigos para promover os respectivos filmes em um contexto internacional – como afirma Stevenson, em 1995, Trier não encontrava mais dificuldade de captar financiamento para os seus filmes - . Mas embora Trier defenda o Dogma não como um projeto econômico, mas sim um projeto artístico; algumas convicções do próprio manifesto também pareciam um pouco escorregadias e até a vanguarda de algumas proposições do Dogma são questionadas. A outra questão é o fato dos autores se reconhecerem como “salvadores” de um tipo de “pureza” do cinema. As obras, de fato, traziam um tipo de originalidade, mas estavam intrinsecamente relacionadas às vanguardas cinematográficas do passado e soava leviano falar em burguesia (“o cinema anti-burguês se transformou em cinema burguês”¹¹) presente no cinema moderno quando os próprios filmes de Trier não traziam críticas sociais explícitas.

O Dogma 95, então, presta uma homenagem ao manifesto modernista como uma forma de explorar novas possibilidades no cinema. Nesse sentido, esse é um típico co-produto da tentativa de Von Trier de entrar para a história do cinema e dessa forma, promover suas ideias nesse contexto global (BAINBRIDGE, 2007, p.85: tradução livre).

Von Trier estava claramente atuando. Ele estava interpretando o papel do rebelde raivoso, que reivindicava demandas passionais e distribuía acusações dramáticas às elites. Isso não passava de uma satirização consciente de seu engajamento no partido Comunista na adolescência influenciado pela mãe. Ele sabia o linguajar e sabia que atitude tomar. Ele se virou contra a ideologia comunista na Universidade e foi tomado por um posicionamento ant-esquerdista; mas agora ele voltava para esse mesmo engajamento nos manifestos por pura ironia e dramatização (STEVENSON, 2003, p.42).

Se por um lado Bainbridge visualiza a projeção subsequente do Dogma e toda a sua encenação perante a sociedade como forma de garantir um lugar ao sol na história do cinema, Stevenson escancara uma mudança drástica de posicionamento do diretor em relação a um tipo de ideologia de esquerda, com o propósito de ceder um efeito mais reluzente ao manifesto.

¹¹ Trecho do Manifesto do Dogma 95.

Diante de uma sociedade do “minor cinema”¹² que não conseguia se estabelecer unicamente através do star system hollywoodiano, o Dogma trouxe uma mudança radical na projeção internacional ao cinema dinamarquês a partir da projeção que Trier passou a alcançar. Desde a premiação em Cannes de *Element of Crime* foi instituído pelo próprio o que intitularei de “Auter System”. Tal propósito de alcançar um público mais amplo era tamanho que o próprio diretor passou a chamar estrelas americanas para suas películas, mas o grande apelo de Trier na mídia até hoje continua sendo a imagem do seu “duplo”.

A falta de um star-system bem desenvolvido tem sido uma queixa dos cineastas escandinavos e um problema significativo para a circulação dos filmes dinamarqueses. (...) Por se tratar de um país pequeno, atores e diretores bem sucedidos, por mais carismáticos que sejam, continuam sendo apenas cidadãos dos quais endereços e telefones são de fácil acesso, além de poderem ser sempre vistos circulando em supermercados, restaurantes, museus, cinemas; nos espaços públicos onde a vida cotidiana em toda a sua banalidade se desenrola. (...) Depois de anos de estagnação, o cinema dinamarquês foi testemunha de três momentos decisivos entre 1984 e 1989. O primeiro deles foi em 1984, quando o jovem universitário da National Film School, com uma reputação de arrogância, e, até então, desprezado na imprensa local, ganha o Prix Technique no festival de Cannes pelo filme *Element of Crime*. (HJORT, 2005, p.4)

Por esta série de argumentos elencados, a forma como Dogma 95 foi concebido, se torna mais uma das nuances extra-fílmicas do autor, que reconhece na performance de um personagem a sua essência. Uma essência melancólica, e, no caso do Dogma, uma atuação melodramaticamente irônica.

Seguindo esta linha exibicionista, também convém citar o documentário produzido nos bastidores do filme *Dançando no Escuro*, chamado *Os 100 olhos de Lars Von Trier* (2000). O documentário mostra toda a metodologia do diretor nos bastidores do set e o nível de envolvimento que ele parece dedicar a grande parte dos searas fílmicos. No lugar de um relacionamento distanciado com a equipe, que em grandes produções acaba sendo intermediado pelos assistentes de direção, neste filme, vemos o diretor dirigindo até um carro do set e filmando com uma *steady-cam*. No documentário, também é exposto os impasses vividos com Bjork, atriz que teve

¹² Segundo Hjort, produtoras pequenas que muitas vezes dependem de um sistema de distribuição internacional não vantajoso para conseguir sair das fronteiras nacionais.

alguns desentendimentos com o diretor durante o filme e que abandonou as filmagens por alguns dias, sem esclarecer previamente os motivos. Nestes bastidores, ou neste contexto extra-filmico, também se observa a tensão do sumiço de Bjork ser escancarada. Trier relata essas inquietações e se expõe no documentário como um artista vítima de suas próprias ambições.

“Quando eu era pequeno pensava que tudo que era imperfeito devia ser destruído. Eu passava horas sobre um desenho e, ao menor erro o destruía. (...) O fato é que eu sou um policial que deve forçar Bjork a aguentar todas as suas provas. Sabíamos disso desde o começo, desde a leitura do roteiro sabíamos que seria desagradável e que eu deveria ser um carrasco. Eu me sinto mal de atropelá-la assim, tento evitar, mas as vezes.. Uma vez que começou a andar no arame você deve chegar do outro lado. E a culpa não é do arame.” (TRIER, 2000: entrevista no documentário *Os cem olhos de Lars Von Trier*).

Não pretende-se aqui prever que este tipo de obra documental seja uma exceção, mas é essencial elencá-la dentro de um conjunto de narrativas extra-filme que se desenvolvem em paralelo à produção fílmica do diretor e que sempre estiveram associada às obras, à fruição final das obras. Dentro de um contexto cinéfilo, é claro esse histórico atormentado do diretor nos bastidores dos seus filmes, e os desentendimentos com as atrizes, como é o exemplo de Nicole Kidman em *Dogville*. Filme do qual também foi produzido o documentário *Confessions* (2003) com a conivência do diretor. Neste filme, Trier o é questionado sobre os seus métodos de trabalhado e muitas vezes acusado de oprimir os atores. O que se visa salientar aqui é o tipo de construção do personagem do próprio Trier constituído neste processo; o caráter de projeção que o mesmo insiste em oferecer a estes eventos.

A partir destas construções defende-se que o diretor criou um tipo de fruição relativa às suas obras que não vai se ater a simples obra em questão, à obra fílmica, mas a um conjunto de todo contexto da obra que abrange sim, essa realidade além-filme.

Nos últimos episódios relativos a este tipo de intervenção do artista, cita-se aqui três eventos: (1) o tipo de ênfase dada ao processo depressivo do autor na divulgação do filme *Melancholia* e a exposição do artista em pôsteres de divulgação do filme; (2) o protagonismo do diretor como um dos personagens em um poster do *Ninfomaníaca* e (3) a forma como ele se utilizou da banição do *Festival de Cannes* ao ter afirmado

de maneira irônica ser um nazista como maneira de se expor e atrair os holofotes mais uma vez como vítima, como um artista incompreendido ao usar uma blusa com os dizeres “Persona Non Grata” com o símbolo do Festival de Cannes na noite de estreia do filme no Festival de Berlim em 2014.

Ao mapear este tipo de manifestação personalista e espetacularizar a própria vida privada, sobretudo no que tange às suas mazelas, obstáculos do processo de produção dos filmes e dificuldades implicadas a suas próprias “limitações psicológicas” (que ficam claras em um livro de entrevistas em tom de autobiografia cedidas e autorizadas pelo próprio, *Trier on Von Trier* de Stig Bjorkman), identifica-se em primeiro lugar o foco no olhar do público, e uma clara adesão do mesmo a este tipo de conteúdo extra-filme. No qual se caracterizaria um tipo de prazer em observar a dor do outro, classificada por uma palavra alemã chamada de “Schadenfreude”¹³. O que estaria em jogo, desta maneira, para o público seria a narrativa da própria persona pública Trier, como um personagem narrador dos seus filmes, como um esteta “contaminado” e atordoado pela tarefa de servir ao seu dever de diretor de cinema com todas as suas forças, um tipo de engajamento que em muito entra em consonância com o posicionamento de Tarkovsky sobre o fazer artístico. E nesse caso, o autor se diferenciaria do tipo de assédio que é feito na mídia relativo às tragédias pessoais dos diretores ou artistas (*paparazzo*), pois o mesmo iria ao encontro desse exposição, ele mesmo promoveria esse espetáculo e porque não dizer, encenaria neste palco.

A diferença entre Trier e Tarkovsky seria o tipo de espetacularização criado em torno desse “sofrimento” intrínseco ao processo artístico. Em fotografias da divulgação do filme *Melancholia*, o diretor está solitário em um dos pôsteres do filme e no material de divulgação (o press kit da imprensa), na mesma fotografia, ele aparece segurando uma ampulheta do tempo. Que faz referência ao conteúdo dos cartazes “Enjoy it while it lasts”, abordada nos demais capítulos com mais detalhes.

Figura 10 – Foto de divulgação do filme *Melancholia* (2011) com o Lars Von Trier.

¹³ A palavra seria uma junção de dano ou prejuízo e alegria ou prazer. Arthur Schopenhauer a classificou como o pior pecado humano.



Fonte: Press book do filme *Melancholia*.

Dando continuidade a esta análise no processo de promoção dos filmes, no caso de *Ninfomaniaca* (2014), houve um tipo de divulgação ostensiva nas redes sociais acerca do longa, através de entrevistas com atores e pôsteres. Em alguns destes materiais o diretor aparecia com uma fita de silvertape tapando sua boca, e, em outra imagem, com um celular na mão tirando uma foto dos personagens, como um elemento *voyeur*. Ao observar a composição da fotografia, na qual o diretor, ou seja, o artista responsável pela concepção da obra se faz presente, há um contraponto com a obra de Diego Velázquez, *As Meninas*. O quadro de Velázquez é uma referência que vem contribuir para este questionamento proposto pela pesquisa da interferência performática do artista dentro da obra e deste tipo de intervenção na fruição do espectador.

4.1 *As Meninas* de Velázquez e a melancolia performática de Trier

Ao debruçar-se na análise do Foucault sobre a autoria na arte, que classifica a obra de Velázquez como um divisor de águas no que concerne ao papel do artista, atestasse um olhar mais tensionado sobre a individualidade do autor, sua influência no processo de fruição do espectador e até quanto ao seu protagonismo diante da

constituição da obra. Vemos um tipo de argumentação que visa defender a obra como produto de um meio e sujeita a desdobramentos, que fogem do controle do autor, ou seja, independem das intencionalidades, do conceito, ou, no caso do filme, do argumento inicial concebido pelo diretor.

Na profundidade que atravessa a tela, que a escava ficticiamente e a projeta para a frente dela própria, não é possível que a pura felicidade da imagem ofereça alguma vez, em plena luz, o mestre que representa e o soberano representado. (FOUCAULT, 1981, P.32)

A obra de arte teria um tipo de autonomia tanto na relação autor-concepção como na relação público-obra. Nessa vertente, os conceitos de obra aberta de Umberto Eco entram em consonância com a perspectiva de Foucault. Sendo assim, como essas duas obras poderiam se relacionar? Visto que ao longo do capítulo é defendido um tipo de espetacularização e influência extra-filme de Trier na própria obra?

Enquanto Velásquez apresenta na obra o artista atento, ao contemplar os objetos que inspiram o quadro, com os pincéis na mão; observa-se Trier encarando os atores através da tela de um celular, assumindo não o papel do autor da obra, mas uma espécie de *voyeur* que media a sua relação com os objetos de desejo não através de uma câmera de cinema, mas sim, de um ordinário celular. Este comentário que o diretor faz não só cria um tipo de valoração irônica do próprio diretor diante da obra, mas sobretudo perante si mesmo. A silvertape além de fazer menção à suposta censura que ele sofreu ao Festival de Cannes, ainda carrega a ideia mais abrangente de artista maldito, polêmico, alcunha que vem sendo afirmada pela mídia, principalmente a partir do *Anticristo* (2009).

Outro ponto que é basilar na discussão deste pôster é a relação que o mesmo mantém com o próprio filme. Uma vez que o pôster e boa parte do material de divulgação produzido pela produtora criaram um tipo de imaginário e expectativa acerca da obra, podem eles ser considerados parte do conjunto artístico? Esta é outra diferença importante em relação à tela de Velásquez. O quadro *As Meninas* começa e termina ali e não há dúvidas quanto ao seu status de obra final. Já nos pôsteres, os atores estão todos em poses sensuais ao simular orgasmos, com um apelo estético que não se vê na obra final, na qual as cenas de sexo são filmadas de maneira dura,

impessoal e pouco sexys, quando não o são repletas de aflição. Mas não seria exatamente esta “publicidade enganosa” um tipo de construção narrativa extra-filmica semeada pela própria equipe do filme na etapa de divulgação? O que fica claro aqui é um tipo de construção do personagem “Trier”, que é projetado da mesma forma que o são os demais personagens. A diferença é que o mesmo não atua dentro dos filmes, apenas na extra-filme. Ou seja, se existe algum tipo de releitura da obra de Velázquez, no pôster, ela não entra em choque com uma construção da “anulação” do autor fundada por Foucault, no processo a posteriori a conclusão da obra. A diretor Lars Von Trier, de fato, não possuirá tantas potências a influenciar a fruição da obra, mas sim o personagem “Trier”, que está plasmado nessa imagem, neste pôster. Ou seja, se existe algum tipo de subversão à ideia da anulação do autor, ela só se dá através desta construção deste personagem, desta encenação.

Figura 11 - Pôster de divulgação da produtora Zentropa para o filme *Ninfomaniaca* (2014)



Fonte: Site do filme Nymphomaniac: <http://www.nymphomaniacthemovie.com>

Figura 12 - Quadro *As Meninas* (1656) do pintor espanhol Diego Velázquez.



Fonte: Wikipédia.

Ao acompanhar o trabalho da fanpage da Zentropa e da divulgação dos demais filmes da produtora, percebe-se que esta ênfase na persona do diretor é um caso isolado ao Lars Von Trier. Apesar, da mesma, agenciar Thomas Vinterberg, outro diretor dinamarquês popular, não se afere este tipo de exposição deste segundo autor nos cartazes dos filmes. Algumas fotos de Vinterberg são postadas em estreias dos longas-metragens em festivais, mas não existe uma exacerbação da persona Vinterberg ou dos demais diretores. O diretor Thomas Vinterberg tampouco possui uma fanpage, diferente de Trier, que ostenta uma página gerenciada pela *social media* da Zentropa.

A produtora dinamarquesa Zentropa vem investindo nas redes sociais para divulgação dos filmes de forma cada vez mais atuante, produzindo fanpages,

entrevistas inéditas com atores e diretores, uma cobertura básica dos principais festivais e matérias publicadas nos veículos internacionais. No entanto, a partir de uma observação deste material, os profissionais com maior visibilidade na fanpage são Lars Von Trier e o produtor e sócio de Trier desde o início da criação da produtora, Peter Aalbeek.

Mas como esta divulgação se relaciona com *Melancholia* e com o processo melancólico do diretor? Este fenômeno que ocorreu na divulgação de *Ninfomaniaca*, parece o estopim de um tipo de marketing que nascia na época de divulgação de *Melancholia*. Este material de divulgação é colocado aqui para ponderar até que ponto o diretor está envolvido na etapa de divulgação, expondo-se como personagem, e, de que maneira, este fato já pode ser analisado como um tipo de padrão de divulgação em desenvolvimento, que ganha dimensões cada vez mais expressivas. Assim como, procurar entender de que forma a produtora vem trabalhando e manipulando este personagem “maldito”, “depressivo” e “polêmico”.

No caso de *Melancholia* existe uma exaltação ao processo melancólico vivenciado pelo diretor nas próprias entrevistas de divulgação produzidas pela Zentropa disponíveis no *Youtube*. Além da exposição do processo depressivo do próprio autor, a protagonista, Kristen Dunst, ainda declarou em entrevistas, o processo depressivo que também havia vivido. E, como já citado, fica clara a exposição do diretor mais uma vez no pôster do filme.

Mikhail Bakhtin (1992) também analisa a influência do autor no processo de fruição da obra e a relação entre autor e personagem. Assim como Foucault, no lugar da visão romântica da ideia de autor como gênio e detentor de uma autoridade unânime e sagrada sobre a obra, ele identifica todas as arestas possíveis intrínsecas ao fazer/fruir artístico. Como afirma Paulo Bezerra (1992) na introdução de *Estética da Criação Verbal*, Bakhtin também defende esta autonomia da obra concluída.

(...) No lugar do absoluto encontramos uma multiplicidade de pontos de vista: os das personagens e o do autor que lhes é assimilado; e eles não conhecem privilégios nem hierarquia. A revolução de Dostoiévski, no plano estético (e ético), é comparável à de Copérnico, ou ainda à Einstein, no plano do conhecimento do mundo físico (imagens favoritas de Bakhtin): já não há centro e vivemos na relatividade generalizada. (BEZERRA, p.1992, p.XXI)

No entanto, ao mesmo tempo que Bakhtin defende este argumento desta multilateralidade de atmosferas narrativas e possibilidades de subjetivação, ele acredita no autor como o maestro deste ballet de significantes. Em um capítulo sobre a forma espacial do personagem, Bakhtin trata da ideia da experiência através do outro, como forma de provocar um reflexo autêntico sobre a experiência de si mesmo. Com metáforas, que parecem tratar da relação sexual de dois seres apaixonados, ele mostra que só a partir do outro seria possível “apalpar todos os seus limites”, consequentemente, os limites do objeto da existência, da tangibilidade da obra de arte.

Como objeto do abraço, do beijo, do afago, a existência exterior limitada do outro se torna axiologicamente rija e pesada, um material interiormente ponderável [il.] para se enformar plasticamente e esculpir um dado homem não como espaço fisicamente acabado e fisicamente limitado, mas como espaço vivo esteticamente acabado e limitado, como espaço esteticamente acabado de acontecimento. É claro, evidentemente, que aqui nos abstraímos dos elementos sexuais que turvam a pureza estética desses atos irreversíveis, tomamo-nos como reações vitais artístico-simbólicas ao todo do homem, de quem abraçamos ou afagamos também a alma encerrada nele e expressa por ele quando lhe abraçamos e afagamos o corpo (BAKHTIN, 1992, p. 39).

Assim, quando Trier cria uma instituição performática de si mesmo, projeta uma persona midiática fantasmagórica que transveste uma ideia de mundo e promove uma série de acontecimentos. Pois é isso que são os pôsteres com sua imagem projetada, acontecimentos que extrapolam a vida pessoal do diretor Lars Von Trier, são um artifício. Estes, constroem um alicerce edificante para pensar uma narrativa que extrapola os limites do próprio filme. E não se trata de uma simples redução a esse evento, na presente análise, por uma construção do personagem-autobiográfico, como o próprio Bakhtin associa a uma determinada fruição “crítica despreparada”. Nesse caso, a análise entende-o como personagem, como fruto de um meio alegórico e alimentado por motivações circunstanciais que dizem respeito única e exclusivamente ao universo que é o da obra em questão.

Ao observar o cartaz, inevitavelmente, podem ser feitas relações com a própria trajetória do artista, mas o que prevalece, é a forma como tal performance, tal acontecimento, contribui para a leitura fílmica da respectiva obra. Na imagem do personagem do cartaz, que se intitula aqui de “performance de Trier”, se observa no caso de *Melancholia*, especificamente, um homem com uma ampulheta do tempo nas mãos. De que forma esta ideia de senhor do tempo, se comunica com a narrativa do

fim dos tempos, uma vez que o que está em jogo, não é uma solução para uma certa catástrofe natural, mas a certeza de um fim, de um ponto final? Que narrador é este que carrega esta ampulheta, uma alusão clássica à fugacidade do tempo e opta por mostrar a faceta da finitude, como caminho inevitável? Como a delicadeza dos grãos, dentro daquele recipiente de vidro, e a serenidade nas feições daquele homem se relacionam com a crueldade intrínseca ao grave badalar no ponteiro nas horas que se esvaem a cada piscar de olhos?

A construção de toda a “performance da patologia” do diretor na mídia, em paralelo a este tipo de exposição, jogam o autor para dentro da narrativa. Ele é um fantasma para o público, que ronda toda a fruição da obra. E ao mesmo tempo, é o outro de Trier, na medida que se descola da pessoa pública e se transforma em um dos elementos essenciais na interpretação da narrativa.

É através de alegorias que Trier elabora este outro Trier que é seu duplo, um fantoche de si mesmo - que pode ser beijado, acariciado mas também rejeitado e odiado - e ao mesmo tempo, mais um dos peões do jogo de xadrez de seus roteiros, que se movem de acordo com o repertório cognitivo e emocional do público.

4.2 Melancolia contemporânea e estética da distopia

A obra “O tempo e o cão” de Maria Rita Kehl (2009), acerca dos estados de depressão contemporâneos, dedica um dos capítulos, a comentar a análise que Walter Benjamin faz sobre a obra de Baudelaire. Ao refletir sobre a *flanerie*, daquele homem baudelairiano, ela apresenta este ser moderno inserido em uma sociedade repleta de experiências de choque, acarretadas pela velocidade da vida moderna; aceleração esta causada primeiramente pela revolução industrial. E, diante desta aceleração, o *flaneur*, buscaria um outro ritmo mais lento de vida, para permitir perder-se na fantasmagoria das cidades e não se render a uma relação utilitarista da vida – no lugar de simples vivências que atravessariam a percepção da consciência em uma escala amortizada e dormiente sobre os fenômenos cotidianos, tentar buscar novamente o mergulho em experiências, em um apelo ao mistério das cidades e ao alcance das esferas do inconsciente – Kehl ainda se questiona se um estado “melancólico” levaria a esse caráter de construção da realidade ou, se, na verdade, o estado melancólico não teria sido provocado pela própria busca pela imersão nas experiências, visto que esta conjectura, abriria mão de uma relação mais alienada, por assim dizer. Assim Kehl

coloca Baudelaire como uma figura que optaria pelo caminho mais árduo, que seria não se render às demandas de gozo instantâneo da contemporaneidade, e coloca em questão onde começa a melancolia baudelaيرية e termina a fantasmagoria e como elas dialogam e se entropem.

Ao fazer esse contraponto com o tipo de construção extra-filmica produzida pelo diretor, percebe-se que o fato dele se utilizar da melancolia como um projeção de um duplo de si mesmo, à serviço de uma construção extra-narrativa se constitui, de fato, como um elemento que foge da simples escolha de temática acerca de resquícios biográficos, ele empreende um tipo de estratégia metodológica. A exemplo de Pigmaleão que se apaixona por uma estátua, que para o próprio é o ideal de uma mulher amada, Trier constrói uma estátua do ideal de artista errante e opta por adorá-la frente ao público e fazê-los não só cúmplices, como súditos desta obsessão. Pois não se trata de uma construção midiática de fora para dentro - produto de uma produção de tabloides, ou paparazzo - ela é auto-gerenciada pela própria produtora e pelo diretor.

E esta imagem de Trier não parece ser somente de um gênio criador que anseia pelo reconhecimento do público sob suas inquietações, é de um simples ser contemporâneo atravessado pela inquietudes da uma sociedade que abdicou da experiência e de seus desejos, no lugar de uma relação mecanizada com as próprias emoções. Nesse sentido, Trier é um ícone, um anti-ídolo, que erra em público, que se esconde, que incomoda com os silêncios em entrevistas.

Mas o que dizer sobre esse tipo de exaltação da melancolia? Diante de uma sociedade em que os estados melancólicos são ojerizados, esse tipo de negatividade carregada de uma ironia possui um valor de contrapeso sobre uma sociedade que patologiza e medica de forma atroz todos os estados de tristeza.

Kehl levanta a questão que o conceito de melancolia e sua essência relacionada à criação e às vicissitudes criativas ficou restrita ao passado da Antiguidade pré-freudiano, nos quais era possível entendê-la entre os liames da Igreja e posteriormente nas utopias do Renascimento, ou do Romantismo. As sociedades cristãs enfrentaram toda a inquietude dos padres acediosos por acreditarem em um tipo de objeto perdido¹⁴ que se realizava na figura do Outro¹⁵ como o próprio Deus.

¹⁴ O objeto perdido seria um conceito freudiano que subentende um tipo de imagem, que simbolizaria o objeto faltante. No enlutado, no caso, o objeto faltante seria um ente querido falecido, ou um amor perdido em um fim de relacionamento. Já o melancólico, não sabe

Já no Renascimento, a sociedade vivia o consolo de buscar na razão científica um tipo de construção social que o trouxesse à aproximação desejada com o objeto, assim como o fazia no romantismo os conceitos de Belo e de Sublime. Até aí toda a inquietude melancólica esta relacionada com um tipo de sintoma social relativamente identificável e inesgotável (a busca por Deus, a verdade, o Belo). O que ocorre com a modernidade é uma perda de objetos, após a vivência da I Guerra os alicerces de belo, razão científica e fé desabam e o que resta é uma sociedade em ruínas, fragmentada. Ainda sobre Baudelaire, Kehl mostra as contribuições do último dos românticos e primeiros dos modernos e as similitudes do *spleen* com a figura no mal-estar contemporâneo em Trier parecem evidentes: “Parente da doce melancolia romântica, da dissipação produzida entre paraísos artificiais, o *spleen* conjuga gozo e desencanto, misantropia e gosto estético pelo mal, como nas melhores expressões artísticas da melancolia” (KRISTEVA apud KEHL, 2009, p.74).

Ao considerar a depressão, ainda como um mal-estar social na contemporaneidade, vive-se em uma sociedade que vê seus desejos usurpados pela manutenção de um sistema do “gozo ininterrupto”, para Kehl. A sociedade do espetáculo, de Guy Debord, teria criado uma dependência a essa construção social de uma prisão, a essa lógica não apenas na mais-valia marxista, como do “mais gozo” (engendrando a sociedade como peças postas em um quebra-cabeças que montará no final uma avenida repleta de letreiros neon com uma vista para uma cidade incandescente sem nome e sem um passado que nunca dorme, repleta de drives-true de prazeres instantâneos, com duração de milésimos segundos e transeuntes que não sabem o sentido da ancestralidade, nem conhecem a ludicidade das experiências coletivas).

“Essas imagens o engolem, elas o seduzem, mas não lhe pertencem. O sujeito vê o presente avançar sobre o passado e sobre o futuro, mergulha numa temporalidade que lhe parece própria da intimidade, mas essa superfície que o envolve, estranhamente não contém a sua vivência, apenas traga seu desejo” (KEHL, 2009, p.100).

exatamente o que perdeu, pois está sensibilidade estaria na ordem do inconsciente. Ele poderia até identificar quem ele perdeu, mas não o que perdeu no objeto.

¹⁵ Para KEHL (2009), o “Outro” seria o grande pesadelo do depressivo, que lhe desperta todos os seus temores e a quem devia todas as satisfações. Para Kehl, o ser contemporâneo viveria à serviço do desejo do Outro em detrimento dos seus desejos individuais.

Mas como estes postulados conceituais dialogam com a encenação melancólica de Trier e o tipo de projeção mercadológica alcançada com estas empreitadas? Além de um sentimento de prazer com a dor do outro, através das construções discursivas levantadas, cogita-se um tipo de identificação com essa persona em desacordo com o “Bem”, com esse consenso social do “mais gozo”. Ou seja, se por um lado tal empatia do público pode ser enxergada como um tipo de sadismo, por outro é o seu extremo oposto, um tipo de identificação com certa inquietação perante a latência de um desejo roubado. E para tal, não precisa existir a formulação de um discurso que reivindique essa falta, visto que a própria persona Trier, parece perdida em seus devaneios errantes. Desta maneira, uma vez que existe a constatação que a plenitude desse desejo é inalcançável, a simples consciência de um estranhamento perante o mundo, parece se fazer suficiente. É como ter sido acordado de um sono profundo sem saber onde está, mas com a certeza, de que os olhos miram com mais nitidez, sem a névoa e o torpor da aceleração contemporânea.

Ao sentar em frente a uma câmera e se abrir sobre os seus estados depressivos, mesmo que inserido em um contexto de encenação, a persona Trier senta no divã e expõe sua ferida aberta. Ao misturar em sua encenação melancolia e ironia ele trava o único tipo de dialeto possível em um mundo, que não reconhece mais alicerces salvadores. A encenação de Trier, no contexto extra-filme, criou um tipo de construção midiática que se vale das particularidades e limitações pessoais - alguns tipos de fobias sociais presentes desde o início da carreira - para projetar seus filmes em um contexto cada vez mais internacionalizado sim, mas o próprio personagem, assim como suas obras, também fogem de seu controle do autor. Pela própria lógica como foi concebido, é um produto extra-fílmico, “Trier”, ou são vários produtos diferenciados, de acordo com o caráter da intervenção em cada filme. A junção gozo e desencanto presente na narrativa Baudelairiana aparece como uma constante nestes tipos de intervenção: seja na cerimônia que lançou do Dogma 95 para o mundo, seja na encenação em *Orchid Garden*, nos cartazes dos filmes ou nas entrevistas lacônicas e ironicamente mal-interpretadas.

Kehl ainda aborda um tipo de diferenciação entre a melancolia e depressão realizada pela psicanálise. Segundo a psicanalista a melancolia seria privatizada por Freud ao sair do contexto social e adentrar no universo individual. Para Freud a melancolia estaria associada a um tipo de falta materna ao filho na primeira infância, e, esta consequente ausência da figura do Outro, causaria a melancolia, que deposita

no próprio eu, não o objeto faltante, mas o objeto pequeno *a* lacaniano, ou seja, se trataria de uma ausência do próprio objeto. Já os depressivos enfrentariam uma dificuldade em superar a castração do complexo edípico, e, não resolvendo a situação com o pai, se encontrariam nesse constante devir com o Outro (a sociedade).

Se as queixas e autoacusações abundantes com que os melancólicos tentam justificar sua dor podem ser consideradas delirantes, nos depressivos encontramos uma parcimônia nas produções imaginárias. Os depressivos, na experiência da autora, procuram localizar alguma referência na “vida real” que justifique seu sofrimento; propõem ao analista que o ajude a investigar a origem da depressão, que estabelece um “antes” e um “depois” em sua história de vida. Tal demanda de esclarecimento dirigida ao analista conduz a autora a classificar as depressões ao lado das neuroses. Na melancolia há uma espécie de discurso totalizante e negativista que tenta englobar o analista em uma lógica impessoal e irrefutável baseada em grandes verdades gerais, do tipo: “não existe verdade, nada tem sentido, você há de concordar comigo[...]” (KEHL, 2009, p.198).

Não se pretende evidenciar tais tipos de diferenciação ao ponto de definir qualquer diagnóstico, no entanto, para a presente análise é essencial entender que o imaginário e as construções narrativas são realizadas com mais dificuldades pelo melancólico, do que pelo depressivo. E a partir daí entender como essa constatação resvala nos tipos de construção narrativa que de *Melancholia* e do contexto extra-filme.

Apesar de criar atmosferas de estranhamento em seus longas, atribuindo certa fantasmagoria aos personagens e à narrativa, nós últimos três filmes, o diretor apresenta algumas explicações de causa e efeito para o desenvolvimento do gráfico afetivo na narrativa. Em o *Anticristo* é a morte do filho que desencadeia um processo de luto problemático da mãe, apesar de todas as referências lúdicas ao paganismo. Em *Melancholia* Justine possui pais com um histórico problemático e uma ausência e desprezo latente de ambos os lados, que, conseqüentemente, pode ser desencadeador do desconforto da personagem. Mas, por outro lado, os elementos fantásticos estão em evidência com toda sua sinergia com a natureza e poderes mágicos atribuídos (abordado no terceiro capítulo). Ou seja, apesar da linha narrativa linear, este tipo de fantasmagoria garante as ambivalências, visto que são incitadas diversas perguntas sem resposta. Neste sentido, os filmes seriam mais melancólicos, do que depressivos,

pois apesar da possível construção de narrativas, existe um fatalismo protuberante na própria fantasmagoria (é a própria “Justine” que afirma que a Terra é má).

Por outro lado, ocorre um tipo de construção “narrativa” mais fechada sobre a persona do diretor perante o público. Apenas um psicanalista poderia identificar se esse tipo de construção permeia unicamente a vida midiática do autor, mas, em suas biografias e entrevistas, ele faz questão de justificar o tipo de criança inquieta que foi com a própria educação que os pais lhe ofereceram – não precisava frequentar as escolas como os amigos e era o próprio quem definia suas prioridades – tal excesso de liberdade, tinha lhe levado a não viver na superfície e se deparar com os seus medos de forma mais intensa, do que as demais pessoas da sua idade. Outro episódio enfatizado pelo autor é o fato da mãe ter mentido sobre seu pai biológico e ele ter passado parte da sua vida acreditando que era judeu. Ou seja, o próprio não pertencimento e suas provocações sobre “ser nazista”, também são explicadas através de uma narrativa com começo, meio e fim. Mas talvez os rastros e os fragmentos do diretor inexplicáveis não extrapolem para o lado da persona midiática.

Seguida a essa análise pontual sobre a performance midiática do diretor, se inicia um trabalho mais aprofundado sobre o contexto da Zentropa inserida no mercado de cinema internacional, entendendo como tais atuações do diretor e outros fatores de adaptação mercadológicos influenciaram na popularidade que a empresa adquiriu nos últimos anos.

5 CAPÍTULO V - TRIER E A INTERNACIONALIZAÇÃO DA ZENTROPA

Quando ainda era estudante universitário, Lars Trier extrapolou os horários regimentados na instituição que estudava na época trabalhando em um projeto na ilha de edição e ao ser retaliado pelo professor, que o chamou de burguês mimado (soltou um irônico Von, sinônimo de aristocrata, querendo envergonhá-lo) resolveu permanecer na ilha e passou a adotar o “Von” em seu próprio nome artístico. Assim se iniciaria a performance pessoal do diretor, já nos primórdios da sua vida profissional.

Neste capítulo identifica-se como as nuances performáticas do diretor podem ser elencadas minuciosamente em cada uma das etapas da carreira do autor e como as mesmas se relacionam com a conquista da projeção internacional alcançada pela Zentropa. A produtora de cinema dinamarquesa Zentropa será analisada através das estratégias mercadológicas e posicionamentos estéticos tomados desde os primórdios da carreira do fundador da empresa, Lars Von Trier até o contexto atual, quando ela amplia sua atuação pela Europa e se consagra como a maior produtora escandinava da atualidade. Pretende-se identificar o lugar que a empresa ocupa no mercado de cinema europeu e mundial problematizando os conceitos de cultura de massa e cinema de arte sob a ótica da Teoria Crítica, além de investigar os reflexos da encenação extra-filmica do diretor para a carreira da produtora. Em suma, visa-se explorar como a empresa se legitima nesse mercado de cinema.

Em cinema, as fontes de financiamento tendem a ditar a lógica mercantil de cada obra. Segundo a MPAA¹⁶, a grande indústria hollywoodiana, mercado que concentra os maiores estúdios de cinema do mundo, cresceu 6% em 2012 chegando à marca de 34,7 bilhões de dólares de arrecadação. São filmes de uma alta qualidade técnica, em sua maioria falados em inglês, com atores previamente conhecidos pelo público, e que, certamente, se valeram de um grande investimento em distribuição pelo circuito comercial internacional. Não cabe aqui neste primeiro momento desenvolver qualquer questionamento acerca do conteúdo artístico destas obras, visto que pretende-se fugir da rotulação “apressada” de cultura de massa, conceito que subentende essa produção como um grande amálgama homogêneo e amorfo de baixa-cultura. O objetivo inicialmente é observar o contexto de capitalização deste mercado

¹⁶ Dados da Motion Picture Association of America. Disponível em <<http://www.mpaa.org>> Acesso em: 20 jul. 2013.

ainda hegemônico para a partir dele entender a estrutura econômica e técnica de cadeia criativa de filmes de produtoras independentes, que, particularmente, estão nas margens desta lógica americana e como elas interagem com o mercado internacional. Neste caso, a produtora dinamarquesa Zentropa.

Faremos aqui uma breve e sintética arqueologia das relações entre produtoras e estúdios no contexto do cinema *mainstream* dos Estados Unidos. Dentro da própria Hollywood existem as produtoras subsidiadas por grandes estúdios que possuem conteúdo diferenciado, produzindo obras que tangenciam gêneros cinematográficos muitas vezes ausentes das “cartelas” dos grandes estúdios. Em seu livro “Mainstream”, o sociólogo Frédéric Martel, situa a gênese desta relação como central para o entendimento das lógicas de endereçamento fílmico em mercados transnacionais. Estúdios funcionam, em síntese, como bancos que financiam obras que, na verdade, são geradas, em grande parte, dentro de produtoras. Alguns estúdios mantêm suas próprias produtoras “independentes” ou seções responsáveis por produzir filmes com o objetivo de alcançar premiações e reconhecimento crítico, além de ocupar um nicho de mercado que não caberia, digamos, ao estúdio “matriz”, visto que sua imagem estaria associada ao histórico de produção comercial. Podemos citar, por exemplo, a produtora Focus Features (subsidiada da Universal Studios), a Fox Searchlight Pictures (dos estúdios Fox), da Warner Independent Films e da New Line Cinema da Warner Brothers, entre outros.

Estas produtoras e “braços” de estúdios teriam um poder maior de negociação em torno da estética do filme com as matrizes do que as produções atreladas diretamente aos grandes orçamentos desta indústria. E apesar de possuir um acervo heterogêneo, (enquanto a Disney usa a Miramax para lançar filmes para maiores de 17 anos sem alterar sua imagem produtora de filmes infantis, a Focus Features busca por um público mais especializado, mais internacional) a questão principal para as subsidiadas é fortalecer essa imagem de “independente”, desassociar sua imagem da matriz.

Às vezes, trata-se simplesmente de se abrir mais um campo internacional, com um selo de aparência menos americana (os filmes do espanhol Almodóvar, do chinês Zhang Yimou, do taiwanês Ang Lee ou do mexicano Alejandro González Iñárritu foram produzidos ou co-produzidos pela Focus Features (MARTEL, 2012, p.111).

Dentro desta gama de produção das subsidiadas se encontra um tipo de cinema rotulado como filme de arte ou filme independente; como *Flores Partidas* (2005) de Jim Jarmusch, destacado na mídia europeia por possuir um extremo controle artístico (MARTEL, 2012). Mas visto que este conceito de cinema de arte pressupõe um cinema livre de amarras estéticas, se torna complexo entender que tipo de liberdade seria essa atrelada a uma cadeia de produção unilateral e dependente de Hollywood, visto que estes “mini-estúdios” não vivem um regime de autonomia. Em alguns deles, a decisão final sobre a aprovação do roteiro vem da matriz, e, esta mesma máxima, se aplica à seleção da equipe técnica. Assim, se uma parcela do que as subsidiadas produz dentro dessa liberdade vigiada, atrelada aos interesses das suas matrizes vem sendo classificado como cinema de arte, talvez seja necessário repensar os termos diante da reconfiguração das relação simbólicas.

Para além deste contexto norte-americano, que ainda ocupa um lugar majoritário no mercado internacional, existe o cinema produzido pelo mundo que também apresenta produções de caráter mais industrial com interesses prioritariamente comerciais – como uma parcela da indústria indiana e o Japão -, e um cinema mais preocupado com questões estéticas e conceituais - um eixo notável do cinema europeu, por exemplo -, em sua maioria produzido com incentivos próprios, públicos, ou financiados por fundos que apostam neste tipo de produção. Neste segundo nicho de autores internacionais, apenas no caso de cineastas com uma carreira mais bem estabelecida estes patrocínios provêm de investidores privados maiores. Seja através de *product placement*¹⁷, seja através de apoio direto.

5.1 Mercado de cinema na União Europeia

O mercado de cinema da União Europeia, em 2012 lucrou 6,47 bilhões de euros e produziu 1.299 filmes de acordo com o Observatório Europeu do Audiovisual¹⁷. Contudo, mesmo com esta considerável presença na indústria é um mercado que vive uma série de contrassensos. Um deles diz respeito à presença de produções hollywoodianas massiva nas telas: apesar de possuir uma imagem canonizada sobre o protecionismo e ter inaugurado essa cultura de festivais

¹⁷ Dados obtidos no portal do European Audiovisual Observatory. Disponível em <http://www.obs.coe.int/about/oea/pr/mif2013_cinema.html>

internacionais – o festival internacional de cinema foi uma instituição fundada no continente europeu ainda antes da Segunda Guerra Mundial -; não conseguiria manter as salas funcionando se não fosse a bilheteria do cinema *blockbuster*¹⁸ americano. Apenas na França existe um sistema de cotas para a exibição de filmes locais, os demais países do continente europeu não possuem nenhum tipo de política semelhante. E se por um lado esse protecionismo não se aplica a leis de cotas, por outro, o continente Europeu já viveu contradições deste extremo protecionismo que vieram a prejudicar realizadores locais; como foi o caso quando o filme *Amor Eterno* (2004) de Jean-Pierre Jeunet foi inabilitado de competir ao prêmio da União Francesa dos Críticos de Cinema de 2005 pelo fato da película ter sido co-produzido pela Warner Brothers (ELSARSSER, 2005).

Ao que tange a distribuição internacional dos filmes produzidos na Europa, mais adiante, ficam claros os avanços na distribuição interna, mas os entraves financeiros ainda levam produtoras a fecharem acordos desfavoráveis com distribuidoras internacionais; e muitas vezes, mesmo quando as bilheterias são altas, o retorno financeiro aos realizadores ainda é baixo. Desta maneira, identifica-se a natureza complexa das particularidades destes mercados e percebe-se a importância de uma análise acerca da Zentropa, empresa que criou novos nichos de consumo fílmico diante de tantos obstáculos.

O presente trabalho não pretende entrar em generalizações quanto aos estilos dos autores, visto que as comunidades de imigrantes em diversas localidades da Europa propiciam o fomento de cinemas que fugiriam e muito do estereótipo do cinema europeu, como o movimento *Bollywood*¹⁹ instaurada pela comunidade asiática no Reino Unido. Também não serão estigmatizadas fórmulas a respeito de políticas de captação de recurso, porque as fontes de financiamento acabam diferindo bastante. Por este motivo, a pesquisa focou nos filmes de apenas um diretor fundador de uma produtora que tem uma presença atuante em diversos países europeus para buscar compreender pelo menos uma parte deste fenômeno e a todo momento levantar uma problematização sobre uma possível ordem estrutural desta produção fílmica. Através deste viés crítico que se visa analisar o papel que a produtora de cinema dinamarquesa Zentropa ocupa no mercado de cinema internacional.

¹⁸ Cinema comercial produzido em larga escala de distribuição pelos grandes estúdios cinematográficos.

¹⁹ Produção característica indiana de longas-metragens marcada pelos números musicais.

5.2 Pré-Zentropa

A história da Zentropa se inicia antes da fundação da empresa e sua concepção está diretamente relacionados à filmografia do diretor Lars Von Trier. A primeira obra do cineasta a ganhar uma projeção relevante foi o média-metragem *Images of a Relief* (1982), filme rodado sem patrocínio no final da Segunda Guerra Mundial. Neste trabalho, o diretor trata da guerra, mas através do ponto de vista de um nazista. Desde a época da faculdade ele provocava os alunos e professores por não optar por narrativas com engajamento político e o fez justamente em um período que a ojeriza ao nazismo prevalecia na Dinamarca. *Images of a Relief* foi selecionado para o Festival Europeu de cinema Universitário de Munique. O média levou um prêmio do Channel 4 Television e foi o primeiro filme universitário a ganhar projeção comercial no país, posteriormente foi comprado pela Danish TV.

O primeiro longa-metragem de Trier foi *The Element of Crime* (1984); suspense policial sobre um detetive que após ser expatriado volta para o Cairo para trabalhar no caso do assassinato e estupro de uma criança. O filme recebeu um financiamento de 3,5 milhões de krones dinamarqueses do Danish Film Institute (DFI) - o diretor teve o filme aprovado pela DFI mesmo contrariando a instituição ao se negar a retirar uma cena do suicídio do roteiro -. Trier também manteve o filme em inglês e a maioria dos atores eram do Reino Unido (o realizador novamente ia de encontro às leis filmicas na Dinamarca, que exigiam que os projetos fossem rodados em dinamarquês e que mais da metade da equipe técnica e artística fosse nascida no país). Esta é a primeira parceria entre o diretor e a DFI, que ajudou a projetá-lo no mercado internacional apesar dos eventuais atritos. Além do incentivo da DFI, mais 1 milhão de krones foram investidos pelo produtor Per Holst. Em *The Elements of Crime* se evidencia esse apoio econômico do governo, iniciativa comum quanto às políticas de incentivo européias no período da produção, porém o filme também conta com capital privado de Holst. Para ELSARSSER(2005) a ideia de um cinema europeu exclusivamente financiado por fontes públicas é ultrapassada e as atuais fontes de financiamentos são mais diversas; o que transparecerá ao longo da filmografia citada.

Destaca-se nesta obra a escolha da língua inglesa pelo cineasta no lugar de filmar utilizando o idioma de origem, como outros diretores europeus (Ingmar Bergman, Federico Fellini). O fato de Trier optar pela negação do dinamarquês, pode

levar a classificar tal atitude como uma rendição a uma indústria cultural americanizada de consumo, como uma atitude de negação à sua própria cultura; se valendo de uma visão mais radical da Teoria Crítica ADORNO(2002). *The Element of Crime* foi selecionado para a mostra competitiva do Festival de Cannes em 1984; desde 1975 o festival não recebia um filme dinamarquês. Trier venceu o prêmio técnico do festival, mas não ganhou a Palma de Ouro e em um de seus primeiros escândalos públicos, declarou que teria sido uma atitude covarde do júri.

Após uma tentativa frustrada de parceria com um produtor alemão (Bernd Eichinger da Neue Constantin Film teria proposto um orçamento justo para o novo projeto, mas Trier o negara afirmando se tratar de um acordo criativo sufocante) e um breve intervalo produzindo publicidade, Trier propôs ao DFI produzir um filme comercial por 1 milhão de de krones; a partir desse momento nascia *Epidemic* (1987). Ao se propôr a produzir um filme comercial Trier protagoniza uma contradição, visto que parecia bastante rígido com a liberdade criativa de suas produções, como mostra no episódio anterior com o produtor alemão. Quais seriam as intenções de Trier em produzir um filme categorizado pelo próprio como comercial? Seria apenas uma estratégia de aprovação de um projeto que se transformaria futuramente? Como pontua Adorno, nem sempre a pressão econômica pode ser revertida de forma positiva no processo de criação: “No próprio cinema, os momentos industriais e estético-artesanais divergem sob a pressão sócio-econômica. A industrialização radical da arte, a sua adaptação integral aos padrões técnicos alcançados, colidem com o que na arte se recusa à integração.” (ADORNO, 2002, p.120). Se por “padrões técnicos” se subentende o filme comercial ao qual Trier se refere e por “adaptação integral” se subtendem as possíveis limitações criativas temidas pelo diretor, parece um paradoxo de Trier optar por realizar uma obra com essas particularidades.

Além do financiamento com a DFI, o cineasta junto com o roteirista Niels Vørsel fundou a produtora Element Film e juntos conseguiram mais 200 mil krones em fundos privados de incentivo e 181 mil krones com fundos públicos de realização filmica. No entanto, apesar da imagem de cinema comercial que o diretor divulgou do filme para seus investidores, ele teve liberdade de criação. Pois, pelo fato do financiamento ser baixo não existiram cobranças dos patrocinadores. Logo, assim que recebeu a aprovação, o longa automaticamente se transformou em um filme laboratório para o diretor, desvinculado de limitações criativas. (STEVENSON, 2002)

Epidemic foi filmado em dinamarquês para atender às exigências da DFI. No longa, o personagem de Trier é um diretor de cinema que produz um filme sobre uma epidemia e a trama se passa em um contexto apocalíptico. A obra foi exibida na mostra Um Certo Olhar do Festival de Cannes e ganhou os prêmios da Associação de Críticos de cinema de Copenhagen (Bodil Award) e da Academia de Cinema da Dinamarca (Robert Award). No entanto, o *Epidemic* não teve bons resultados nas bilheterias, na Dinamarca foram apenas 5 mil espectadores.

O próximo trabalho do diretor seria um filme para a televisão; *Medea* (1988), um projeto do canal de televisão público dinamarquês Danmarks Radio. Em *Medea* o dinamarquês fez uma livre adaptação do roteiro do diretor conterrâneo Carl Theodor Dreyer.

5.3 Fundação da Zentropa

Após dois anos realizando trabalhos publicitários – mais uma vez, a lógica do capital se apresenta essencial na trajetória de diretor e novamente a imagem sagrada do artista livre da relação de mais valia é problematizada -. Trier conheceu Peter Aalbæk em um comercial e eles decidiram trabalhar juntos. Aalbæk havia estudado na mesma instituição de Trier e eles possuíam muita afinidades criativas. *Europa* (1991), primeiro trabalho dos dois em conjunto, foi um marco no histórico de financiamento na filmografia do diretor. Em *Europa* já se iniciava uma parceria com a Nordisk Film, produtora atual parceira da Zentropa. Para a produção do longa-metragem, diversos financiamentos com outros países são negociados e a internacionalização da Zentropa se incia. O orçamento do filme teve um total de 27 milhões de krones. A verba foi captada na DFI, no fundo público de mídia da União Européia, na Eurimages, na French TV, além do patrocínio de outras empresas de cinema e da Nordisk. *Europa* ainda não é assinada pela Zentropa.

Em Cannes, Trier não ganhou a Palma de Ouro novamente, mas apesar de levar o prêmio técnico e o prêmio do júri jogou o certificado da premiação no chão da cerimônia. Assim como os demais filmes do diretor produzidos até então, *Europa* teve uma recepção melhor fora da Dinamarca; em países como Espanha, França e Brasil foi bem aceito. Além de ter sido escolhido o segundo melhor longa-metragem em 1992 na Andy Warrol's Interview Magazine, na qual o diretor foi comparado com Orson Welles e Alfred Hitchcock (STEVENSON, 2002).

A Zentropa foi fundada em 1991, na sua primeira formação produziu comerciais em busca de um acumulo de capital inicial. O capital social da empresa era dividido: 50% de Trier e 50% Aalbeak Jensen com equivalente partilha de lucros e poder de decisão. Em 1994, Von Trier e Jensen investiram 10 milhões de kroner na compra de material técnico e se tornaram a segunda produtora na Dinamarca a possuir seus próprios equipamentos; a primeira havia sido a Nordisk.

A primeira produção de Trier oficial para a Zentropa foi a série para televisão *The Kingdom* (1994) novamente para a Danmarks Radio, com o orçamento de 42,6 milhões de kroner. Para a concepção criativa do projeto o autor se inspirou em séries como *Twin Peaks* (1990), de David Lynch, trabalho que aos olhos de Trier conseguiu explorar a mídia televisiva de forma diferenciada (STEVENSON, 2002). A trama de *The Kingdom* se passa em uma ala de neurocirurgia de um hospital e trata de fenômenos humanos e sobrenaturais de pacientes e funcionários. Este novo projeto, teve uma exibição especial no Festival de Berlim e no Festival de Veneza.

Já *Breaking the waves* (1996) foi inspirado em *Justine* de Marquês de Sade e em um livro infantil chamado *Golden Hearted* (anteriormente citado). Apesar de ter sido selecionado para a mostra competitiva do Festival de Cannes, Trier não compareceu por motivo da sua agorafobia (as passagens de trem na cabine mais espaçosa que Trier costumava viajar para Cannes estavam esgotadas). Mas mesmo distante, provocou polêmica ao afirmar que perdoava a mídia internacional pelo desprezo anterior e pelos obstáculos que o impuseram no passado. Uma informação crucial sobre o posicionamento mais flexível adotado na distribuição desta obra por parte da Zentropa, é que nos EUA uma cena teve que ser cortada para que o filme circulasse no país. “A cena era muito forte para os americanos”, segundo o produtor Aalbaek (STEVENSON, 2002). Neste caso, pode-se supor que uma convicção estética e artística teria sido negociada em prol de uma demanda de mercado. Tal convicção se alinha à crítica de Jameson à cultura de massa que presa por uma simulação de paz social.

Tanto o modernismo como a cultura de massa mantém relações de repressão com as angústias e preocupações sociais, esperanças e pontos cegos, antinomias ideológicas e imaginários de desastres fundamentais, que são sua matéria-prima; a diferença é que onde o modernismo tende a manusear esse material produzindo estruturas compensatórias de vários tipos; a cultura de massa os recalca por meio da construção narrativa de resoluções imaginárias e da

projeção de uma ilusão ótica de harmonia social. (JAMESON, 1995, p.26)

Em seguida, o Dogma 95; manifesto que criou um movimento de cinema na Zentropa, agregou um grupo de artistas em busca de produzir com o mínimo de recursos tecnológicos. Quanto ao financiamento, inicialmente o Ministério da cultura através da DFI se propôs a patrocinar, mas não concretizou-o. O projeto chegou a ser cancelado, até que a Dannmarks Radio disponibilizou o financiamento; mais uma parceria da emissora com a Zentropa.

A partir deste ponto do trabalho não será mais preciso se debruçar em cada filme com tanta pormenorização, como foi feito acima com os primeiros trabalhos de Lars e da Zentropa. Nesse primeiro momento, foi necessário para entender como a produtora conseguiu conquistar esse posicionamento estável no mercado europeu e internacional e que caminho foi preciso ser trilhado para tal. O foco foi feito nos filmes de Trier, pelo motivo dele ter sido o diretor-fundador da Zentropa e até hoje ocupar o cargo de figura central nessa empresa. O interesse subsequente vai se referir às obras do diretor que seguem como um conjunto e à análise os aspectos sobressalientes desse processo de produção quanto ao quesito mercadológico.

Esse grupo de filmes abrange *Dançando no Escuro* (2000), *As Cinco Obstruções* (2003), *Dogville* (2003), *Manderlay* (2005), *O Grande chefe* (2006), *O Anticristo* (2009) e *Melancholia* (2001). Na tabela que segue abaixo se observa que a partir de *Dançando no Escuro* os filmes passaram a conquistar parcerias cada vez maiores com grandes estúdios europeus, da mesma forma como os orçamentos das produção ganharam uma maior robustez, apesar da bilheteria nem sempre responder com o lucro positivo.

Tabela 1²⁰ – Filmes Lars Von Trier - Zentropa

Fonte: Produzida pela autora com subsídios de bancos de dados.

²⁰ Tabela produzida pela autora. Fontes: IMDB. Internet Movie Database. Disponível em < <http://www.imdb.com> >. Acesso em: 22 de jul 2013 e BoxOfficeMojo. Disponível em < <http://www.boxofficemojo.com> >, Acesso em: 21 jul 2013.

Filmes	Orçamento (Dólar)	Lucro (Dólar)	Língua	Parcerias	Premiações
Dançando Oo escuro	\$12.5 milhões	\$45.584.036	Inglês	Canal+ FilmFour France 3 Cinéma	Ganhou a Palma de Ouro (28 prêmios // 34 indicações)
As cinco Obstruções	Não apurado	\$279.032	Dinamarquês, Inglês, Francês e Espanhol	---	Indicado pra melhor documentário No Festival de Cinema Europeu
Dogville	\$10 milhões	\$16.680.836	Inglês	Canal+ France 3 Cinéma	Competição em Cannes Venceu o Bodil de melhor filme (13 prêmios // 15 indicações)
Manderlay	\$14.2 milhões	\$674.918	Inglês	Zentropa Entertainments13 ApS Canal+ SigmaIII Films Ltd. arte France Cinéma	Competição em Cannes Ganhou o prêmio do 50º aniversário do Festival Internacional em Valladolid junto com Caché (1 prêmio // 15 indicações)
O grande Chefe	\$4 milhões (aprox.)	\$3.059.847	Dinamarquês, Inglês, Russo e Irlandês.	Não apurado	Ganhou o prêmio FIPRESCI No Festival de Cinema de Motovun (1 prêmio// 6 indicações)
Anticristo	\$11 milhões	\$791.867	Inglês	Zentropa Entertainments arte France Cinéma Canal+ Danmarks Radio Film i Väst Svenska Filminstitutet Sveriges Television	Charlotte Gainsbourg - Melhor atriz no festival de Cannes Ganhou o Bodil de Melhor ator, melhor atriz, Melhor direção de fotografia, melhor filme (19 prêmios // 15 indicações)
Melancholia	\$9.4 milhões (aprox.)	\$15.946.321	Inglês	Zentropa Canal+ arte France Cinéma Sveriges Television	Indicado para a Palma de Ouro Kirsten Dunst - Melhor atriz em Cannes (31 prêmios // 46 indicações)

Fonte: IMDB(2013), BoxOffice(2013)

Resumindo mais ainda a amostra de análise e selecionando: *Dançando no escuro*, *Dogville*, *Manderlay*, *O Anticristo* e *Melancholia* conclui-se que esse grupo possui algumas características em comum essenciais: são rodados com a língua inglesa e possuem no elenco atrizes e atores de renome internacional. Destas informações pode ser auferido outro engajamento mercadológico do diretor, a escolha pela figura da estrela. Tanto dentre dos filmes como a exaltação da sua persona, como citado no capítulo anterior.

Os grandes artistas, até Schönberg e Picasso, conservavam a desconfiança para com o estilo e — em tudo o que é decisivo — detiveram-se menos no estilo do que na lógica do objeto. Aquilo que os expressionistas e dadaístas afirmavam polemicamente, a falsidade do estilo como tal, hoje triunfa no jargão cantado do crooner, na esmerada graciosidade da estrela do cinema. (ADORNO, 2002, p.13)

Mas contraditoriamente, apesar destas configurações estéticas que parecem seguir um padrão de uma indústria de cinema blockbuster americanizada, os filmes trazem no enredo as narrativas obscuras do diretor que não subestimam o espectador com um cinema previsível. E mesmo as suas intervenções no chamado extra-filme provocam os espectadores e o lançam a um estranhamento. Sob este outro prisma, o

cinema de Trier seria o extremo oposto do conceito mais radical da cultura de massa frankfurtiana.

Além de Lars Von Trier, a Zentropa trabalha com diversos outros diretores e desde o momento que estruturou o estúdio, se estabeleceu no mercado como um complexo de serviços filmicos híbridos que abrangem desde produções de filmês pornô, com a subsidiada Puzzy Power, até videocliques e projetos de multimídia, além de fomentar o trabalho de diretores estreantes. A Zentropa é considerada uma das principais responsáveis pelo que pode se chamar de segunda idade de ouro do cinema dinamarquês (STEVENSON, 2002).

5.4 Zentropa x Mercado de Cinema Internacional

A Zentropa no ano de 2013 administra o capital social da seguinte forma: 25% divididos entre Trier e de Aalbaek, 25% dos funcionários e 50% da Nordisk Film. A empresa já produziu mais de 100 longas-metragens; dentre eles: filmes internacionais, escandinavos, co-produções e películas de baixo-orçamento. Desde 1994 mantém o status de maior produtora de filmes na Escandinávia e ainda oferece serviços de pós-produção como design de som, aluguel de equipamentos e distribuição internacional.

Diferente das subsidiadas dos estúdios de Hollywood, a produtora funciona sob uma estrutura organizacional descentralizada e autônoma e possui subsidiadas na Bélgica, Estônia, Finlândia, Alemanha (Berlim e Köln), Itália, Letônia, Amsterdã, Noruega, Polônia, Espanha, Reino Unido e na Suécia. Em alguns destes países ela entrou como sócia de produtoras que já existiam e em outros inaugurou suas próprias filiais.

Maria Koef, uma das produtoras da subsidiada de Berlim em entrevista para a revista *Variety* em outubro de 2011, relata quão eficiente é fazer parte de uma empresa maior quando se necessita de um empréstimo em um banco para a produção de um filme, por exemplo. Outra vantagem das subsidiadas segundo Koef diz respeito ao financiamentos para os longas; que teriam a possibilidade de ser captados em diversos territórios da Europa (os serviços de produção também são executados em qualquer escritório associado). A mesma produtora afirma que o escritório de Berlim não é apenas uma sede de co-produção para os filmes da Zentropa, mas também engloba um mercado para o escoamento das demais películas da produtora.

Além deste renome na cena européia, a Zentropa parece pretender se expandir para mercados audiovisuais orientais. De acordo com no jornal dinamarquês *Jydskevestkysten* em julho de 2013, a produtora tinha planos de fechar uma parceria para a produção de filmes infantis na China, o maior mercado consumidor em cinema do mundo. Se a parceria for firmada, a Zentropa irá trabalhar com a produção de contos do escritor dinamarquês Hans Christian Andersen a serem distribuídos na própria China.

5.5 O cinema dinamarquês, o capital simbólico e a encenação de Trier

Iniciativas semelhantes à Zentropa mostram como é possível fugir dos nichos de mercado tradicionais e explorar novas configurações de produção em busca de lançar possibilidades de criação. A trajetória da produtora trouxe além das premiações em festivais, um reconhecimento perante canais de televisão e financiadores europeus e internacionais e a estruturação de uma rede de produção e distribuição européia de cinema.

O novo modelo, o qual podemos chamá-lo de pós-fordismo europeu indica os seguintes elementos salientes: produções em uma escala pequena, cooperações com TVs e parceiros comerciais, e é composta por equipes criativas em torno de um diretor e um produtor (como é o caso da *Figment Films* criada por Andrew e Kevin Macdonald, que se uniram como Danny Boyle para produzir *Shallow Grave* e *Transpotting*, ou a Zentropa, iniciada por Lars Von Trier e Peter Aalbaek (...)) (ELSARSSER, 2005, p. 69).

Entretanto, para alcançar o patamar de estabilidade que hoje ocupa no mercado é pertinente atentar para as constantes reconfigurações criativas e o hibridismo o qual a produtora recorreu para se estabelecer. Na Zentropa existe um grupo de diretores que ainda assume um tipo de assinatura da empresa, como Trier e Thomas Vinterberg, mas trabalha-se com diversos gêneros fílmicos: desde animação, passando por documentários até os filmes adultos. As fontes de financiamento estão mais amplas e a dependência dos mecanismos de financiamento público - também é relevante perceber como os próprias leis fílmicas dinamarquesas na DFI foram flexibilizadas em prol de convicções estéticas de Trier - é menor, mas ainda é presente nas produções mais recentes.

Diante dessas postulações, de que forma essas novas configurações de financiamento atuaram sobre a produção da empresa e influenciaram seu alcance

mundial? Quanto ao conteúdo da produção da Zentropa, cada novo passo estratégico de inserção de ampliação de mercado exigiu constantes ajustes estruturais quanto à lógica estética das obras e até em relação à própria identidade fílmica da produtora, que possui uma faceta híbrida. E se for feito um comparativo sob a lógica estrutural e aspirações entre as subsidiadas hollywoodianas e a Zentropa? Se por um lado as subsidiadas almejam uma estética fílmica “independente”, a Zentropa busca um mercado internacionalizado de financiamento e distribuição. Desta maneira, o que pareciam opostos passam a querer se completar em suas diferenças e as semelhanças se evidenciam. Assim, a dualidade entre cinema de massa e cinema de arte - visto que elas se mesclam, se fundem - , neste caso, parece não satisfazer o debate, que exige uma ótica mais complexa sob tais relações de legitimação fílmicas, uma vez que até a imagem pública do próprio Trier e suas “condições psicológicas” entram como plataforma de divulgação da produção da Zentropa.

Já em relação ao alcance mundial, um dos maiores desafios da Zentropa é conseguir depender o mínimo possível de co-produções internacionais associadas a contrapartidas desvantajosas, para que os lucros possam voltar para os cofres da empresa produtora. *Dançando no escuro*, por exemplo, lucrou 1 bilhão e só 7 milhões deste valor teria voltado para os cofres dinamarqueses (STEVENSON, 2002). A Zentropa ainda apresenta avanços pequenos de crescimento em arrecadação internacional em bilheteria. Mas aos poucos a fatia do público abarcado majoritariamente pelo cinema norte-americano vem dividindo espaço com esses outros cinemas. Após a exposição deste contexto mercadológico da Zentropa e deste complexo enlace entre o cinema europeu e sua lógica financeira, ressalta-se um posicionamento mais ponderado do próprio ADORNO(1966). Segundo LOUREIRO(2005) em seus ensaios sobre cinema, “Trasparencies on film”, o frankfurtiano assume que seria possível fazer arte dentro da indústria cultural:

Adorno sustenta que, nas delimitações do mundo administrado, a técnica passa a dominar o ser humano e a razão se instrumentaliza, enaltecendo tudo o que se refere aos meios pelos quais é possível a obtenção de lucro, em detrimento de uma preocupação com a finalidade da ciência e dos aparatos tecnológicos. O grande desafio, pois, é considerar até que ponto é possível afrontar a tensão constitutiva entre o filme concebido como obra de arte e como uma das mercadorias da indústria cultural, sem cair na armadilha fácil que considera possível despolitizar a obra de arte e estetizar a política.(...) O melhor

cinema nunca deixa de fazer parte da indústria cultural, mas nunca deixa de tencioná-la e de forçar os seus limites. (LOUREIRO, 2005, p. 127)

Já para Bordieu, o fazer artístico vai ser sempre uma disputa de jogos de poder. Em seu ensaio sobre a arte do escritor Flaubert, ele reflete acerca das diversas forças que estão em disputa no âmbito do mercado artístico.

O campo do poder é o espaço das relações de força entre agentes ou instituições que tem em comum possuir o capital necessário para ocupar posições dominantes nos diferentes campos (econômico, ou cultural, especialmente). Ele é o lugar de lutas entre detentores de poderes (ou de espécies de capital) diferentes que, como as lutas simbólicas entre os artistas e os "burgueses" do século XIX, tem por aposta a transformação ou a conservação do valor relativo das diferentes espécies de capital que determina, ele próprio, a cada momento, as forças suscetíveis de ser lançadas nessas lutas." (BOURDIEU, 1996, p. 244)

Ao aplicar essa observação ao cinema produzido pela Zentropa, as forças que estariam no poder seriam: o capital cultural e simbólico dos diretores que assinam pela produtora e toda a tradição do Dogma, a imagem de filmes de arte que a produtora aclama e leva para festivais de renome, a imagem do diretor como performance midiática, a nova safra de diretores europeus e as parcerias internacionais alcançadas de um lado e do outro lado da força os obstáculos econômicos e diplomáticos enfrentados para alcançar o público do mercado fílmico internacional e os próprios entraves no mercado consumidor de cinema europeu. Novos cenários estão se estabelecendo com a ascensão de mercados - como o chinês, por exemplo - e existe uma abertura maior em investidores privados e até norte-americanos em estimular uma produção mais descentralizada. E a Zentropa vem desbravando estes novos e antigos mercados de forma gradual, em rede.

Além do capital simbólico relativo a esse valor agregado à Zentropa advindo do status nos grandes festivais, existe a plena identificação de um certo público com a temática da melancolia. Um público que tem essa demanda em enxergar cada vez mais na arte as inquietações humanas. Um público que sente a necessidade em viver momentos de frivolidade, mas valora experiências intensas. Os filmes de Trier, como o mesmo fala, são como uma "pedra no sapato", e essa frase acabou virando o slogan de um tipo de experiência que

lembraria como é sofrível estar vivo. Ver um filme de Trier é como comprar um ticket para uma montanha russa.

Os filmes são dionisíacos na medida em que provocam um mergulho em um conhecimento (diante da retórica) e ao mesmo tempo são sombrios, ébrios. O êxtase está exatamente em a partir de algumas dessas experiências, que são radicais, passar a enxergar com mais leveza o peso da finitude, o peso em estar vivo. Ir nas profundezas para observar a superfície com mais serenidade. E as performances de Trier só intensificam essa experiência, na medida em que suas narrativas pessoais parecem fazer parte do corpo total da obra.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Como estabelecer um diálogo entre o debate estilístico realismo x artificialismo maneirista, todas as suas referências da história da arte, o homem e o animal do mundo, a fantasmagoria mitológica e as questões relativas à encenação extra-filmica do autor? A que agenciamentos melancólicos elas atendem?

Como delinear este caminho? A narrativa clássica, lado a lado ao artificialismo e a essa fusão de estilos em um filme só, parece querer mostrar uma luta interna entre a falta total de sentido de um tipo de humanismo versus a necessidade na construção de narrativas para um esboço de entendimento do mundo. Não apenas a estruturação clássica do primeiro capítulo do filme traz esse viés racionalizante, como a própria fantasmagoria da personagem inaugura uma bagagem narrativa mítica, enaltecendo uma força, uma sintonia com os fenômenos naturais, uma leveza sobre a queda. Mas é um tipo de frequência mítica essencialmente distópica que conecta o caos à ordem. Ao Amor fati nietzschiano, o amar o destino independente do que venha a ele agregado.

E como conseguir se conectar ou se reconectar a esse mundo caótico? Como se reencantar? Qual o elo que faltaria para essa conexão perdida entre homem e animal? A interseção entre a inquietação animal e o tédio. Se o que separa o homem do animal é a linguagem o que os une é exatamente o silêncio, a humildade do silêncio. Um filme silencioso que grita. Um filme que ama o caos do destino em silêncio. Um filme que ama a deriva.

A resposta esta bem aí na sua frente
Lá ela esta. Lá ela estava. Lá ela está novamente.
Deixe ela controlá-lo
Se permita derivar
É assim que se deslize dentro do momento vazio. (CHARNEY, 1998, p. 21)

E quem conduz essa experiência é o autor que do lado de fora verborrageia sobre si mesmo, e até encena o nascimento de uma vanguarda, mas não esta interessado simplesmente em distribuir seus filmes e viabilizar um mercado (embora uma romantização em torno da figura do autor pueril e incólume sobre as influências do mercado deva ser deixada lado, diante das constatações estratégicas de Trier na pesquisa), mas em realizar uma convocação a uma experiência melancólica. E no

filme *Melancholia*, especificamente, a fruição da melancolia acerca da finitude, é tomada por uma ironia fatalista, como um método de reecantamento do mundo. Como uma convocação para o tédio revelador de Agamben (2002).

Uma mundo onde as demarcações que separam caos de ordem, realismo de artifício, o homem do animal, autoria e performance estão borradas, apagadas propositalmente.

Diante desta era contemporânea da imagem, da superexposição, do supereu nas redes sociais parece fazer sentido essa identificação do público com a exposição demasiada no personagem Trier. Na época de conclusão desta dissertação o diretor estava na etapa de pré-produção de um seriado para a televisão chamado *The House That Jack Built* e atraiu os holofotes da imprensa afirmando que não parou de beber (como afirmado em matéria recente, alegando que teria entrado para o Alcoólicos anônimos) e que vive um processo de ansiedade na escrita do filme (mais uma vez o personagem melancólico repleto de vícios e fraquezas vem a tona).

Essa atualização constante do status perante a imprensa parece dialogar com a ideia de experiência trazida por Campbell. Se procuramos por uma noção de experiência de estar vivo no lugar de um sentido para a existência e não se tem mais os suportes dos ídolos canônicos religiosos, essa exposição da vida dos ídolos midiáticos, no caso do ídolo melancólicos que é Von Trier acaba nutrindo uma certa vitalidade aos fãs. É um tipo de feedback a um público sedento por novas “pedras no sapato”. Viciados anônimos incansáveis e insaciáveis neste conteúdo dionisíaco.

Melancholia é a própria consumação deste vício obscuro e hedonista, pois Trier inventa uma beleza na tragédia e propõe a essa deriva do fim uma leveza. No diálogo inicial do filme *O Sacrifício* de Tarkovsky o personagem divaga exatamente sobre essa busca pela leveza. “Você não deveria se angustiar tanto, não deveria esperar por nada, isto é o mais importante. Todos nós esperamos algo. Eu, por exemplo, toda minha vida eu esperei por algo. Toda minha vida me senti como se estivesse numa estação ferroviária. E sempre me senti como se eu não tivesse vivido. Mas sempre esperando por uma vida, uma espera, por algo real, algo importante.”. No filme *O Sacrifício* a narrativa também precinde uma catástrofe; os personagens estão sendo vítimas de ataques aéreos na Guerra, mas no lugar do desfecho de *Melancholia*, em que se implanta uma calmaria, no filme russo a família é tomada por uma histeria generalizada.

Em *Empty Moments*, Leo Charney (1998) encontra na deriva, nos silêncios, na

inexistência de um momento presente (quando ele é futuro ou passado, ou uma fusão dos dois); um espaço de busca por uma aceitação do tédio e dos vazios em detrimento à corrida insaciável pela busca do “prazer” e da “felicidade”. Tanto Kehl quanto Charney alargam e enaltecem a experiência da dor, do tédio e do prazer e reconhecem o brilho de cada qual, balanceando as respectivas forças, e eliminando a esperança de encontrar um pote de ouro no final do arco-íris; caso os mesmo existam, estão espalhados no meio do caminho.

Como o próprio Lars Von Trier comenta em entrevista, a personagem de Justine que atravessa uma derrocada melancólica, “não tinha nada a perder”. Ou seja, diante do seu estado psicológico melancólico de desprendimento com a própria materialidade, Justine; ao tomar conhecimento do final da vida na Terra, passa a viver essa com a certeza do um novo tempo individual, e se deleita com as preliminares de um porvir de calma e afecção, protagonizando episódios nos quais transparece uma verdadeira celebração interior. O ritmo gradual e parcimonioso da passagem do tempo, roubado do melancólico pela acelerada modernidade, parece ter sido recuperado neste estado apocalíptico do filme.

Quando no final do filme Justine diante do desespero e descontrole da irmã vai acalmar o filho de Claire (Leo), ela não faz grandes promessas diante de um futuro brilhante, ela apenas fornece um colo, um abraço, uma esperança torta. Quando se diz “torta” não refere-se, a algo que está fora do lugar, visto que não haveria um lugar certo para se estar, mas a alguém que não sabe para onde olhar e tampouco procura uma linha reta a seguir, Justine apenas olha para frente, desarmada. Torta não em um sentido negativo, mas na excentricidade, de quem instiga uma visão mais aprimorada do eu, de quem não encontrou a perfeição, pois não acredita na existência da mesma, que vive entre os paradoxos. Que achou nas lacunas um útero quentinho de gestação a um tempo de afetos que vislumbram pelo caráter eterno dos silêncios. O diretor opta em produzir um filme todo anti-clímax, pois a essência do filme não se fixa em um ponto específico de evolução de instensidades dos dramas dos personagens, mas no que se move.

E este distanciamento, estas rachaduras vivas criadas entre espectador/filme, personagens/cosmos, criam um tipo de conexão familiar com a finitude, oposta à mórbidez do apocalipse católico. Quando uma criança em sua tenra infância é aconselhada por adultos à escutar o barulho do mar dentro das conchas, é quando se recebe uma primeira lição de aproximação com o cosmos, com o mágico através da

materialidade acrescida de uma mentira inofensiva. É o que Trier incita através dos elementos sobrenaturais. Quando Trier deposita no planeta Melancholia toda uma carga emocional afetiva de Justine e durante a segunda parte do filme externa experiências sensoriais prazerosas da personagem, o que fica para o espectador é uma nova percepção desse imaginário acerca do fim, holístico, com uma grande ênfase na experiência. A experiência como um fim seria o caminho para a leveza de Trier. Em entrevista, Slavov Zizek, fala sobre um possível viés otimista do filme:

O filme Melancholia de Lars Von Trier eu acredito que seja basicamente, e eu não estou brincando, otimista. Mesmo sabendo que no final do filme o planeta Melancholia se choca com a Terra e todos morrem. Mas tem uma coisa que é poética na atitude da protagonista Justine, encenada por Kristen Dunst, na paz interior como ela aceita isso. Eu acredito que nós não deveríamos ver isso como um pessimismo do tipo "Todos morremos, que liga?" Não, se você realmente quiser fazer algo bom para a sociedade, se você quer evitar todas as ciladas totalitárias, você deveria ir, nós todos deveríamos ir pela experiência mental e espiritual de aceitar que um dia tudo vai acabar em algum momento, que o final talvez esteja próximo. Eu acho que ao contrário do que possa parecer, isso pode ser uma profunda experiência de fortalecimento da atividade ética. O resultado desta experiência não é "o final talvez esteja próximo, então vamos matar, vamos apenas aproveitar", Não. é o oposto, é um sentimento profundamente otimista." (ZIZEK, 2012²¹)

E este otimismo só é proporcionado através desta relação quase religiosa do diretor com a arte, com o cinema. Particularmente com o tipo de cinema que ele conjuga. Um cinema que traz questões ônticas nascidas na deriva. Em entrevista no festival de Cannes em 1997 um jornalista indaga se o cinema de Trier tinha essa pretensão, de uma busca pela verdade, levada pelo direcionamento quase que religioso de adoração ao dispositivo. Ao responder essa pergunta o diretor com ironia responde que sim, esse conceito de busca pela verdade pode ser associado ao seu tipo de filme, mas que os vazios que tais indagamentos provocam não são preenchidos pela sua obra. É como se a própria pulsão, a própria experiência fosse o fim máximo do cinema do diretor e não uma busca pela verdade. Como o princípio básico da filosofia que se ancora na simples formulação de questões. O diretor apenas em externar o estranhamento, a incompreensão do mundo em seus filmes parece se sentir um pouco mais completo. Dando forma ao estranhamento, à melancholia, encarando o

²¹ Entrevista disponível em < <https://www.youtube.com/watch?v=eUljoYDKETM> >. Acesso em 5 de maio de 2015.

desconforto como elemento inseparável do famigerado prazer. Ao propor um cinema como legitimador de uma natureza misteriosa e perpetuador de incertezas, a obra de Trier se identifica às intenções do cineasta Germaine Dulac segundo Charney:

Dulac queria manter o invisível, invisível, o incerto incerto e o misterioso misterioso. Como o seu companheiro Jean Epstein, Dulac esperava usar a inefabilidade da imagem cinematográfica para apontar para o reino do desconhecido para o qual costumamos nos manter cegos. “O cinema”, como Jean Epstein escreveu, “é sobrenatural em sua essência”(CHARNEY, 1998, p. 127).

Melancholia emoldura o estranhamento perante a finitude e a inapetência em lidar com a sociedade moderna que nos exige exaltação e efusividade instantâneas e eternas, em um traço que respeita as lacunas e a magia das frestas. Ao iniciar com o final da narrativa, com a cena dos planetas colidindo, Trier enaltece a experiência como grande força motriz. No cinema, assim como na vida, o processo seria o próprio fim. Portanto uma busca incessante por picos de prazer absoluto estaria fadada ao fracasso, o próprio prazer deveria ser admitido em sua essência agri-doce, em sua presença ausente, em uma felicidade descontente. *Melancholia* é, por esta razão, um filme de deriva, uma deriva mágica e Trier é um dos personagens desta tragédia.

REFERÊNCIAS

- ADORNO, Theodor. *Indústria cultural e sociedade*. São Paulo: Paz e terra, 2002.
- AGAMBEN, Giorgio. *Estâncias*. Belo Horizonte, EdUFMG: 2007.
- _____. *O aberto: o homem e o animal*. Tradução: Pedro Mendes; revisão técnica: Joel Birman. 1. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.
- ANDREW, J. Dudley. *As principais teorias do cinema: uma introdução*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1989.
- AUMONT, Jacques. *As teorias dos cineastas*. Campinas, São Paulo: Papirus, 2004
- BADLEY, Linda. *Lars Von Trier*. EUA: University of Illinois Press, 2010.
- BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 1992.
- BAINBRIDGE, Caroline. *The Cinema of Lars von Trier: Authenticity and Artifice*. London: Wallflower Press, 2007.
- BENJAMIN, Walter. *Obras Escolhidas III*. Tradução: José Carlos Martins Barbosa e Hemerson Alves Baptista. São Paulo: Editora Brasiliense, 1989.
- BJORKMAN, Stig. *Trier on Von Trier*. Londres: Faber and faber, 1999.
- BONDEBJERG, Ib. *Regional and Global Dimensions of Danish Film Culture and Film Policy em Companion to Nordic Cinema*. London: Blackwell, 2014.
- BORDWELL, David. *Figuras traçadas na luz, a encenação no cinema*. São Paulo: Papirus, 2005.
- _____. *Artigo Jump cuts and Blind spots* publicado na revista *Wide Angle* vol. 6, no. 1 (1984): 4–11.
- _____. “*O cinema clássico hollywoodiano: normas e princípios narrativos.*” In *Teoria Contemporânea do Cinema: documentário e narrativa ficcional*, II:277-301. São Paulo: SENAC, 2005.
- BOURDIEU, Pierre. *As regras da arte*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- CABRERA, Julio. *O cinema pensa. Uma introdução à filosofia através dos filmes.* Ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.
- CAMPBELL, Joseph. *O Poder do Mito*. São Paulo: Ed. Palas Athena, 1991
- CARDOSO, Ciro Flamarion. *Aspectos da cosmogonia e cosmografia escandinavas*. Brathair - Revista de Estudos Celtas e Germânicos. Vol. 6, No 2 (2006). Disponível

em < <http://ppg.revistas.uema.br/index.php/brathair/index> >. Acesso em 10 ago 2013.

CHARNEY, Leo. *Empty Moments: Cinema, Modernity, and Drift*. Estados Unidos: Duke University Press, 1998.

CORTEZ, Romeika. *Art Film: An Analysis of Terrence Malick's The Tree of Life*. Disponível em < https://www.academia.edu/Documents/in/Art_Film_An_Analysis_of_Terrence_Malicks_The_Tree_of_Life >. Acesso em 2 de março de 2015.

DURAND, Gilbert. *As estruturas antropológicas do imaginário*. Lisboa: Presença, 1989.

ELSARSSER, Thomas. *European cinema: face to face with Hollywood*. Amsterdã: Amsterdam Universit Press, 2005.

FERRELL, William K. - *Literature and Film as Modern Mythology*. USA: Praesher Publishers, 2000.

FERREIRA-SANTOS, Marcos & ALMEIDA, Rogério de. *Aproximações ao Imaginário: bússola de investigação poética*. São Paulo: Képos, 2012.

FIELD, Syd. *Manual do Roteiro: os fundamentos do texto cinematográfico*. Tradução de Álvaro Ramos. Rio de Janeiro: Objetiva. 1995.

FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas*. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

FREUD, Sigmund. *Luto e Melancolia*. Tradução de. Marilene Carone. São Paulo: Cosac Naify, 2011

GUZZELLI, Cesar Augusto Barcellos [et al]. *Fim do mundo: guerras, destruição e apocalipse na história e no cinema*. Porto Alegre: Argonautas, 2012

HJORT, Mette. *Small Nation, Global Cinema: The New Danish Cinema*. EUA: University of Minnesota Press, 2005.

Koutsourakis, Angelos. *A brechtian read on Lars Von Trier*. Reino Unido: Tese defendida na Universidade de Sussex, 2011. Disponível em: < <http://sro.sussex.ac.uk/7458/> > Acesso em 10 de março de 2015.

KHEL, M.R. *O tempo e o cão: a atualidade das depressões*. São Paulo: Boitempo, 2009.

JUNG, C. G. *Os Arquétipos do inconsciente coletivo*. Editora Vozes, Rio de Janeiro: 1976.

LIMA, José Wanderson Lima Torres. *Cinema de massa e cinema de autor no ângulo da autoria*. Artigo publicado na Revista E-com da UNI-BH. v. 5, n. 1 (2012).

Disponível em: < <http://revistas.unibh.br/index.php/ecom/article/view/514>> Acesso em 25 jul. 2013.

LOUREIRO, Robson. *Considerações sobre o cinema na teoria crítica. Adorno e Kluge: um diálogo possível*. Revista Impulso, Piracicaba, 2005.

MARTEL, Frédéric. *Mainstream: A guerra global das mídias e das culturas*. Trad., Clóvis Marques. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012.

MASZEROWSKA, Anna. *Casting the light on cinema – How luminance and contrast patterns create meaning*. 2012 Disponível em < http://rua.ua.es/dspace/bitstream/10045/26940/1/MonTI_04_04.pdf>. Acesso 14 de fevereiro de 2015.

MEZA, Ed. *Zentropa expands in Europe*. Matéria publica na Revista Variety em outubro de 2011. Disponível em <<http://variety.com/2011/film/news/zentropa-expands-in-europe-1118045224/>> . Acesso em 26 jul. 2013.

OLIVEIRA, Luiz Carlos. *A mise en scène no cinema, do clássico ao cinema de fluxo*. São Paulo: Papirus, 2013.

PAGE, R. I. *Mitos nórdicos*. São Paulo: Editora Centauro, 1999.

PENA, Felipe. *Celebridades e heróis no espetáculo da mídia*. Publicado nos anais do Intercom - Revista Brasileira de Ciências da Comunicação, v. 25, n. 1 (2002). Disponível em <<http://www.portcom.intercom.org.br/revistas/index.php/revistaintercom/article/viewArticle/447>>. Acesso em 25 jul. 2013.

RAMOS. Fernão Pessoa. *A imagem-câmara*. Campinas/SP, Papirus, 2012.

RASKIN, Richard. Artigo *Five explanations for the jump cuts in Godard's Breathless* publicado na revista dinamarquesa de estudos filmicos, p.o.v, da Universidade de Aarhus 1998.

SCHOPENHAUER. *A arte de ser feliz*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

SINCLAIR, Samantha Catalina Sinclair. *Traditions of the Nordic Völva* , 2011.

SONTAG, Susan. *The imagination of disaster* . In: _____. *Comentary Magazine*. EUA, 1965. p. 42-48.

STEVENSON, Jack. *Lars Von Trier*. Londres: British Film Institute, 2002.

_____. *Dogme Uncut: Lars Von Trier, Thomas Vinterberg, and the gang that too on Hollywood*. EUA: Santa Monica Press, 2003.

FIELD, Syd. *Manual do roteiro*. Rio de Janeiro: Editora Objetiva, 2001

TARKOVSKI, Andrei. *Esculpir o tempo*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

WISTREICH, Nic. *Entrevista de Peter Aalbæk Jensen para a revista online Netribution em 2003*. Disponível em <<http://www.jv.dk/artikel/1584702:Indland—Zentropa-er-klar-til-at-filme-med-kineserne>>. Acesso em 26 jul. 2013.

ADAMS, Sam. Artigo The Two-Color Conspiracy in House of Cards publicado na revista Indiewire, 2015. Disponível em: <<http://blogs.indiewire.com/criticwire/the-two-color-conspiracy-in-house-of-cards-20150302>>. Acesso em 5 de maio de 2015.