



A Construção Da Informação Através Da Imagem Em Melancolia, De Lars Von Trier¹

Ana Paula PIRANI²

Rodrigo FOLLIS³

Centro Universitário Adventista de São Paulo (Unasp)

RESUMO

Um filme é produto cultural inscrito em um período sócio-histórico. Assim, temos como propósito interrogá-lo, já que ele oferece um conjunto de representações que remetem direta ou indiretamente à sociedade em que se escreve. O presente artigo se propõe a analisar o filme *Melancolia*, do diretor Lars Von Trier. Não apenas uma análise filosófica-escatológica, mas uma busca por entender como a direção de fotografia ajuda a compreender melhor a obra aqui em questão.

PALAVRAS-CHAVE: Lars Von Trier; *Melancolia*; Escatologia; Direção de fotografia.

Para Strocchi (2007, p. 103), “comunicar significa transmitir, tornar participante, entrar em contato com os outros”, ou seja, realizar uma das tarefas mais vitais da vida. “Comunicando, transmitem-se informações por meio de mensagens, utilizando um código” (STROCCHI, 2007, p. 103). Para que ocorra a comunicação, se faz necessário alguns elementos: emissor (quem emite a mensagem/origem da mensagem), código (idioma, gestos de uma cultura), referente (contexto que se fala as coisas), canal (meio que transmite a mensagem), mensagem (informações) e o receptor (recebe e decodifica a mensagem). Segundo Martine (2012, p. 56), “esse esquema muito conhecido e que deu lugar a muitas análises, interpretações ou modificações continua sendo operatório para a compreensão dos princípios de base da comunicação, verbal ou não”.

Existem diversas formas do ser humano se comunicar e transmitir ideias. Conforme Strocchi (2007), a fonte emissora (pessoas, meios de comunicação) transmite um código podendo ser ele verbal (palavras ditas ou escritas); não verbal (olhar, sorriso, gesto); ou mesmo paraverbal (um urro, um grito de alegria, uma exclamação). A autora aponta que, a partir do século 19, foram realizados diversos avanços científicos nas áreas da comunicação, o que auxiliou na transformação da sociedade. Assim, com o avanço da tecnologia, o ser

¹ Trabalho apresentado IJ 06 – Interfaces Comunicacionais do XX Congresso de Ciências da Comunicação na Região Sudeste, realizado de 19 a 21 de junho de 2015.

² Aluna do curso de Comunicação do Centro Universitário Adventista de São Paulo (Unasp). E-mail: anapaulapirani@gmail.com.

³ Orientador do trabalho. Mestre em Comunicação Social pela Universidade Metodista de São Paulo. Professor no curso de Comunicação do Centro Universitário Adventista de São Paulo (Unasp). E-mail: rodrigo.follis@unasp.edu.br.



humano modificou sua maneira de entender o mundo e a si mesmo. “As novas técnicas dinamizam e diversificam a captura de imagens e a composição de conteúdos construídos a partir da fusão e da combinação de textos verbais e não verbais, permitindo a materialização do pensamento” (PILLA, 2005, p. 39).

Assim, não é de se estranhar que a sociedade use cada vez mais a imagem como principal elemento de linguagem para transmitir diversos tipos de sensações, percepções e emoções. Para se fazer, por exemplo, uma construção de narrativa fílmica, é preciso ter algo além de um excelente *insight* a fim de manter o público interessado na obra. Dada essa predominância da imagem, a direção de fotografia torna-se cada vez mais uma aliada primordial de um bom roteiro. É preciso definir o enquadramento de cada cena, as cores que serão usadas, o tipo de iluminação, dentre outros detalhes, sempre tendo em vista a mensagem. Desta maneira, é necessário que se perceba e entenda que não é somente pelo textual, mas também pelo imagético que o discurso é transmitido.

A mera percepção das pessoas e do fundo, da profundidade de o movimento, fornece apenas o material de base. A cena que desperta interesse certamente transcende a simples impressão de objetos distantes e em movimento. Devemos acompanhar as cenas que vemos com a cabeça cheia de ideias (XAVIER, 1983, p. 27).

Ao partirmos da construção acima, associada ao pensamento de que o diretor Lars Von Trier, em sua obra *Melancolia*, utilizou-se do imagético (cores e fotografia) para nos fazer refletir e rever nossos conceitos a respeito do fim do mundo, poderemos questionar, no presente artigo, quais relações podem ser inferidas da direção de fotografia de tal filme. Para tanto, primeiro se faz importante analisar brevemente tal diretor e a obra em questão.

O cineasta e o filme

Lars Von Trier nasceu em 1956, na Dinamarca, e se formou em cinema na Alemanha. Após passar algum tempo nesse país, assimilou parte de sua cultura mórbida. A marca de Von Trier é estabelecer ligação com a tradição da linguagem cinematográfica, ao mesmo tempo em que, a cada novo filme, ele busca romper com essa tradição (CARVALHO, 2009). Em *Melancolia*, obra fílmica de cunho escatológico-metafísico, o diretor procura conduzir o telespectador na revisão dos conceitos formados acerca do fim do mundo, assim como tenta subverter esse gênero fílmico, sempre na busca por deixar o público (e a crítica) perturbado ou incomodado (BOSCOV, 2011).



O filme é dividido em duas partes bem delimitadas e claramente anunciadas, marca clara da obra do diretor, que usou tal recurso em vários filmes de sua autoria. A primeira parte da presente obra se intitula *Justine* e segunda *Clarie*, as duas principais protagonistas. Além disso, é mostrado no prólogo uma sequência, como aponta Sergl (2014), de dezesseis estranhas imagens em câmera lentíssima (*slow motion*), sugerindo um clima onírico, e ao mesmo tempo surreal, de pesadelo. Assim, seguem-se imagens do cosmos, tudo ao som de “Tristão e Isolda”, do compositor alemão Richard Wagner. Se faz importante notar que, nesse começo, já vemos um resumo de todo o filme, indicando que a discussão ali não se dará no final, mas no desenvolvimento de tal obra (FIGUEIRÔA, 2011).

Na primeira parte, “Justine”, nome da personagem interpretada por Kirsten Dunst, mostra-se sua festa de casamento e seu comportamento instável. Na segunda parte, é vista a decepção de Clarie, vivida por Charlotte Gainsbourg, ao fazer de tudo para que a festa de casamento de sua irmã saia de acordo com as tradições da família. É quando recebemos a notícia de que a Terra corre o risco de ser atingida por um outro planeta, cujo o nome é *Melancolia*. A partir daqui o filme ganha um novo sentido, onde, como pontua Sergl (2014), podemos observar a diferença das duas personagens em relação ao destino da Terra. Conforme o planeta *Melancolia* se aproxima, as emoções das irmãs sofrem uma mutação paradoxal. Enquanto Justine começa a se alegrar em pensar que não perderá nada com o apocalipse, Clarie se sente deprimida em perceber que tudo se dissipará.

Como já defendemos, para acompanhar as complexas discussões filosóficas do roteiro do filme, se faz necessário um aprofundamento teórico para compreendermos as construções imagéticas processadas na escolha das cores e fotografia, já que elas estão diretamente ligadas à transmissão de diversos sentimentos/sentidos pretendidos por tal roteiro apocalíptico (angústia, melancolia, tristeza, reflexão, frieza, serenidade, dentre outros). Assim, o restante deste artigo será dividido em duas partes: na primeira verificaremos as definições e características que são atribuídas ao gênero apocalíptico na mídia; Na segunda, se analisará a direção de fotografia e o escatológico na obra, buscando entender a sua importância na construção das mensagens visuais e filosóficas do filme.

Definições e características atribuídas ao gênero apocalíptico

Soares (2008) constrói a argumentação de que a palavra “apocalíptica”, de origem grega, significa “descobrir”, “revelar”. Porém, esta definição não explica a totalidade de sentidos que ela possui. Ao que tudo indica, o termo começa a ser utilizado pela Igreja Cristã já no 2º século d.C. Se faz incluso, nesse tipo de literatura, o conflito, a escatologia e o



universalismo. O interesse da sociedade pelo tema apocalíptico se dá por vários fatores, mas normalmente aumenta exponencialmente em momentos de crise, como nos períodos de guerras dos séculos passados. De acordo com o dicionário Aurélio, a palavra “crise” significa, entre outras coisas, conjuntura ou momento perigoso, difícil ou decisivo. De acordo com Machado (2009), as palavras “crise” e “apocalíptica” acabam se associando, já que esta última é produto de momentos em que há necessidade de se dar resposta a uma situação limite. Esse autor também argumenta que as palavras “apocalipse” e “apocalíptica”, estão presente tanto em novelas, filmes como em jogos de computador. Sempre envolvida com assombroso terror, crise global da sociedade e desgraça completa.

Entretanto, segundo Figueirôa (2011), Lars Von Trier lida com o fim do mundo de uma maneira a nos fazer refletir como reagiríamos a um tipo de crise final que acabaria com nosso estilo de vida. O objetivo do autor não ocorre na esfera da religião, não sendo ela nem ao menos considerada, mas, sim, na esfera unicamente escatológica. Nem mesmo se mostra o mundo a ser destruído, sendo ele resumido a poucos personagens vivendo em um castelo isolado. Com isso, o diretor busca uma forma diferente de filme catastrófico, se distanciando, principalmente, dos tradicionais filmes de Hollywood. Assim, faz-se mais coerente utilizarmos o termo filme escatológico ao invés de filme apocalíptico. Para Moltmann (1971), escatologia sempre se referiu “a doutrina das ‘últimas coisas’”. E, por tal expressão “se entendiam eventos que irromperiam, no fim dos tempos, por sobre o mundo, a história e os seres humanos”. Em nosso caso, essa irrupção seria representada pelo planeta Melancolia.

A direção de fotografia e a escatologia

Como lembra Fraser e Bancks (2007), o cinema começou a se utilizar da cor antes mesmo do domínio do som. Assim, não é de se espantar a importância dada ao simbolismo da cor na construção da imagem cinematográfica, pois, tradicionalmente elas transmitem diversos sentidos e significados ao espectador. Na lógica atual de produção, são os diretores dos filmes quem normalmente definem e controlam quais as cores serão usadas para expressar aquilo que lhe é desejado. Cabendo aos diretores de fotografia e de arte fazerem essas escolhas sensíveis aos espectadores. Eles devem estar atentos à luz e à câmera, em busca do melhor enquadramento, mas, além disso, Moura (2010) lembra que é preciso inventar um mundo no qual a história dos filmes passará. Essa reinvenção artística é o que atrai e seduz o público; Não havendo isso, a história se torna algo comum, sem encanto e sem fascínio, levando o público ao desinteresse. Os filmes de Lars Von Trier, segundo Boscov (2011), “são extremamente provocativos, vão contra o senso comum, o consenso e fazem o espectador,



muitas vezes, rever seus próprios conceitos”. Para isso, no filme aqui em análise, o diretor se utiliza, logo no início, de cenas em câmera lenta em tons de verde, azul e marrom/alaranjado. O que, segundo Serogl (2014), ajuda na construção de um clima onírico e surreal. Embora o diretor ainda mantenha grande parte de sua discussão em um nível de realidade e verossimilhança, é interessante o ponto defendido por Ismail Xavier (2005, p. 113), quanto ao cinema surrealista, o que em partes se assemelha à obra de Von Trier:

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

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

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

Após o prólogo, o filme inicia com a festa de casamento de Justine. Durante este momento muitas coisas acontecem, já que ela se encontra deprimida e indiferente a tudo que acontece. Em uma das cenas, ela e Clarie discutem por causa da maneira como ela age em seu próprio casamento. Após isso, Justine fica sozinha e começa a mudar as páginas dos livros que se encontram em exposição na prateleira do escritório. Se antes eles mostravam imagens abstratas, agora passam a exibir vários quadros “completos”, como exemplo citaremos três.

Figura 1 - quadros de Pieter Brueghel – “Os Caçadores” (1565) e “Cocagne” (1567)



Figura 2 - Jeronnymus Bosch “O jardim das delícias terrenas” (1504)



Sergl (2014) argumenta que o quadro “Os caçadores” retrataria a chegada sorrateira dos caçadores, representando uma ameaça aos habitantes da vila. Da mesma forma, a proximidade do planeta Melancolia presume a destruição da Terra, representada no filme pelo castelo que ficaria distante da vila (apenas mencionada e nunca mostrada). Já “Cocagne”, demonstraria o consumo exagerado, utilizado como ponto de fuga da verdade de que a vida seria algo fútil, um paralelo com a caríssima festa de casamento e de seus ritos como apenas meros constructos sociais vazios. Aqui já vemos indícios de um niilismo⁴ vivido por Justine, afinal, nada faria sentido a não ser à luz do fim do mundo, mesmo que sempre com ênfase na destruição e nunca em sua transformação, como pregaria uma escatologia judaico-cristã. Toda essa realidade também se faz percebida no quadro de Jeronnymus Bosch “O jardim das delícias terrenas” (1504; ver figura 2). Na tela central vemos um menino encostado em um dos pássaros, demonstrando clara melancolia. Um perfeito retratando de Justine, que diante de tantas “delícias” do seu casamento se mostra indiferente, como se estivesse à espera do fim.

⁴ O termo niilismo vem do latim (*nihil*) e quer dizer nada. Segundo Volpi (1999), o niilismo seria a demonstração através de estímulos artísticos, literários e filosóficos que se voltariam para propagar a existência do negativo e do intenso mal-estar percebidos na sociedade moderna (ver OLIVERIRA, 2011).

Ao lembrar tais questionamentos niilistas, Moltman (1971, p. 14) se pergunta, de maneira reflexiva, se não seria apenas no tempo presente que o ser humano seria “alguém, uma realidade, um contemporâneo de si mesmo, alguém em harmonia com o mundo, uma pessoa determinada?”. Ao que ele mesmo responde, ao argumentar que a lembrança prende ao que aconteceu, ao que já não há mais, a esperança/expectativa o lança para o futuro, ao que ainda não há. Assim, podemos fazer um contraponto com o que ocorre com Justine. Em sua vivência do “eterno presente”, ela não tem esperança, não ama, não pensa, não reage. Para Moltmann (1971, p. 16), Nietzsche, um dos pais do niilismo, “tentava libertar-se do peso e do engano da esperança cristã, buscando no presente ‘o eterno sim do ser’ e na ‘fidelidade da terra’, o amor da eternidade”. Entretanto, seria coerente pensar que a aceitação desse pensamento impediria uma real “experiência inteligível da história, pois somente a negação da história” faria sentido para aqueles que o defendem. O que pode ser visto de forma clara durante toda a discussão do filme.

Para criar todo o processo de luto e melancolia, vivido por Justine, Lars Von Trier utilizou-se das cores verde, azul, marrom/alaranjado. É através delas que ele parece tentar transmitir as emoções dos personagens para os espectadores. Veremos abaixo o significado das tais cores usadas segundo a análise da psicodinâmica das cores, como argumentada nas obras de Farina *et al.* (2006) e Frases e Bancks (2007).

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

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

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

Assim, podemos aplicar essa teoria das cores à construção das personagens principais. Justine e Clarie podem parecer o oposto uma da outra. Entretanto, Clarie sempre muito sensata, durante os acontecimentos finais do filme, começa a agir como uma criança tentando criar um mito/cena sobre como deveria viver seu próprio fim. Ela convida Justine para ouvir Beethoven, beber uma taça de vinho e, desta forma, receberem o fim do mundo. Já Justine que se mostrava, na maior parte do tempo, alguém melancólico, se tranquiliza quando percebe que a morte é certa. Parece que seu raciocínio é de que não há o que perder, a morte sempre foi um fato certo. Isso apenas ficou mais claro agora.

Como bem ilustrou Camus (1997), “a peste”, que aplicamos, no contexto do filme, para o planeta Melancolia, “tirou de todos a capacidade para o amor e mesmo para a amizade. Pois o amor pede um pouco de futuro, e para nós nada mais havia senão momentos”. Justine passa pela felicidade, mas não tem tempo para vivê-la, ela a percebe apenas como momentos, não havia planos para o futuro, assim, cai em um estado de introspecção provindo de um excesso de presente. Frustrada com a vida, ela deixa qualquer simbolismo em nome do presente. Assim, nega sua profissão de publicitária, ao se recusar criar novas formas simbólicas de representar, entender e viver a vida. Ela parece se convencer que existe apenas a crueldade da realidade, sem sentido, da morte. Apenas cede a isso quando cria uma cabana e uma história que ajude seu sobrinho a passar por tal aniquilação de uma forma mais amena (figura 3). Aqui parece que temos, de Von Trier, uma crítica da inocência daqueles que ainda esperam algum sentido para o mundo. Não é de se estranhar, na cena final, o predomínio do azul (falta de emoção, antipatia), verde (abatimento, tédio) e marrom (angustia, melancólica).

Figura 3 - última cena do filme Melancolia (2011)





Assim, como argumentado no início do trabalho, percebemos que o projeto fílmico de *Melancolia* foi desenvolvido com forte embasamento artístico, filosófico, metafísico-escolástico, para despertar reações no espectador. Utilizando-se da escolástica e também da arte, seja através de quadros ou de técnicas, por exemplo, de cores específicas, para uma releitura sobre as questões cruciais da vida (ou seria da morte?).

REFERÊNCIAS

BOSCOV, I. **Crítica: ‘Melancolia’**, de Lars Von Trier. Produção de Revista Veja. São Paulo: Editora Abril, 2011. Disponível em: <<http://veja.abril.com.br/multimedia/video/critica-melancolia>>. Acesso em: 20 out. 2014.

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

CARVALHO, J. “Dançando no escuro”: o real e o sagrado na construção das imagens. In: XXXII CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO, 2009, Curitiba. Anais... Curitiba: Universidade Positivo, 2009. p. 1-13.

FARINA, M.; PEREZ, C. ; BASTOS, D. **Psicodinâmica das cores em comunicação**. São Paulo: Edgard Blücher, 2006

FIGUEIRÔA, A. **O Fim do Mundo segundo Von Trier**. Disponível em: <<http://revistaogrito.ne10.uol.com.br/page/blog/2011/08/22/critica-melancolia/>>. Acesso em: 20 out. 2014.

FRASER, T. ; BANCKS, A. **O guia completo da cor**. São Paulo: Senac, 2007.

MACHADO, J. Identidade apocalíptica em tempos de crise. **Oracula**, São Bernardo do Campo, v. 5, n. 9, p. 10-20, 1º semestre. 2009. Disponível em: <<http://www.oracula.com.br/numeros/012009/machado.pdf>> Acesso em: 20 de out. 2014.

MARTINE, J. **Introdução à análise da imagem**. Campinas, SP: Papyrus, 2012.

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

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

OLIVERIRA, C. C. O niilismo russo e a saída de Dostoiévski para o problema. **Horizonte**, Belo Horizonte, v. 9, n. 20, p. 171-176, jan./mar. 2011. Disponível em: <<http://periodicos.pucminas.br/index.php/horizonte/article/viewFile/1608/2287>> Acesso em: 20 de nov. 2014

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



SERGL, M. J. Lars Von Trier e Melancolia: interrelações entre imagem e música, fantástico e onírico. **Revista Lumen et Virtus**. v. 5 nº 10, p. 130-168, março/2014. Disponível em: <http://www.jackbran.com.br/lumen_et_virtus/numero_10/PDF/VON_TRIER_MELANCOLIA_MarcosSergl.pdf> Acesso em: 15 de nov. 2014

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

SOARES, D. O. A literatura apocalíptica: o gênero como expressão. **Horizonte**, Belo Horizonte, v. 7, n. 13, p. 99-113, dez. 2008. Disponível em: <<http://periodicos.pucminas.br/index.php/horizonte/article/viewFile/425/835>>. Acesso em: 21 de out. 2014

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

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

VOLPI, F. **O niilismo**. São Paulo: Loyola, 1999.

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

_____. **O discurso cinematográfico**: a opacidade e a transparência. São Paulo: Paz e Terra, 2005.