
O uso de música e de imagens com movimentos mínimos em *Melancholia*

Nina Velasco e Cruz ¹
Luíza Beatriz A. M. Alvim²

Resumo: Analisamos o uso da música e de imagens com movimentos mínimos no prólogo no filme *Melancholia* (2011) de Lars Von Trier e observamos que tais imagens possuem características limítrofes entre cinema, fotografia e pintura, do mesmo modo que as características musicais do prelúdio da ópera *Tristão e Isolda* de Wagner contribuem para o efeito de imobilismo. Consideramos que essas imagens produzem um efeito temporal específico, associado à idéia de morte e de impotência humana, também presente na música preexistente utilizada.

Palavras-chave: cinema; fotografia; música; estética

Abstract: We analyse the utilization of music and images with minimal movements in the prologue of the film *Melancholia* (2011) by Lars von Trier and we observe that those images have borderline features between cinema, photography and painting, as well the musical aspects of the prelude of opera *Tristan and Isolde* by Wagner contribute to that effect of immobilism. We consider that those images produce a specific time effect, associated with the idea of death and human impotence, which is also present in the preexisting musical piece utilized.

Keywords: cinema; photography; music; aesthetic.

O cineasta dinamarquês Lars von Trier consagrou-se como um dos principais membros do movimento experimental Dogma 95, apesar de ter produzido apenas um filme seguindo estritamente os preceitos de seu manifesto (*Os Idiotas*, 1998). Todos os filmes dirigidos por ele possuem uma forte marca autoral, em que a experimentação com gêneros (melodrama, musical) e com outras linguagens (teatro, televisão, literatura) é uma constante.

¹ Prof. Dr^a. do Departamento de Comunicação Social da Universidade Federal de Pernambuco. E-mail: luizabeatriz@yahoo.com.

² Doutora em Comunicação, Pós-doutoranda em Música na Universidade Federal do Rio de Janeiro. E-mail: ninavelascoc@gmail.com.

Melancholia (2011) tornou-se a produção mais polêmica de sua carreira por conta de elementos extra-fílmicos - a infeliz declaração na coletiva dada no Festival de Cannes em que se autoproclamava nazista. No entanto, para além dessas questões, o filme reafirma o caráter experimental do diretor e nos permite refletir sobre os efeitos estéticos temporais que o cinema é capaz de produzir no espectador através de referências às experiências pictóricas, fotográficas e musicais.

Justamente, o prólogo de *Melancholia*, que dura em torno de 8 minutos, chama a atenção por conter planos estáticos, pelos pequenos movimentos em câmera lentíssima, pelo forte impacto visual proporcionado por uma composição e um simbolismo que fazem referência à iconografia pictórica ocidental; tudo isso ao som do *Prelúdio de Tristão e Isolda*, de Richard Wagner, obra inovadora da ópera romântica pela falta de resoluções esperadas em seu tecido musical.

Acreditamos que essas imagens produzem um efeito estético específico ao explorarem uma temporalidade que remete a regiões limítrofes entre o cinema, a fotografia e a pintura. Tal temporalidade é reforçada pela sensação de imobilismo dada pela própria música.

É importante observar que grande parte do discurso sobre o cinema e a fotografia, desde os primeiros escritos, foi marcada por um essencialismo em que as diferenças se sobrepunham às semelhanças ou filiações em relação às artes precedentes, como o Teatro e a Pintura. Com efeito, o principal desafio era estabelecer essas técnicas como arte legítima e linguagem autônoma.

No caso da música no cinema, desde, pelo menos, a *Declaração sobre o futuro do cinema sonoro* (EISENSTEIN, 2002), discute-se como o som deverá se relacionar com as imagens; se a música, por exemplo, deveria estar em contraponto (termo musical utilizado erroneamente, na maioria das vezes, num sentido de contraste) ou não com as imagens a que está acomplada, embora esteja presa num casamento que é sempre forçado (CHION, 2011). Desta forma, a música estará sempre agregando sentidos às imagens: um “valor acrescentado”, no conceito de Michel Chion (2011).

Este valor acrescentado pode funcionar de maneira sinérgica quanto a formas e sentidos. É o que acontece, muitas vezes, em *Melancolia*, com o uso do *Prelúdio de Tristão e Isolda*, uma peça musical preexistente plena de significados conferidos dentro da própria ópera de Wagner e ao longo de dois séculos de História da Música.

Quanto aos discursos ontológicos, talvez por conta do impacto do digital que arruína o seu principal balaustre, a saber, a especificidade técnica, recentemente percebe-se um impulso no caminho oposto. Teóricos como Jacques Aumont (2004), Damian Sutton (2009), Lev Manovich (2002), entre outros, têm desenvolvido pesquisas em que Fotografia, Cinema, Pintura, Teatro e Vídeo são aproximados, rompendo com as fronteiras rígidas que as definiam.

No campo das artes visuais essas distinções são questionadas há pelo menos 50 anos, com movimentos como o Fluxus, que cunhou o conceito de "intermedia" (FRIEDMAN, 1967), com o surgimento da videoarte e do Cinema Expandido (YOUNGBLOUD, 1970) e finalmente com a expansão da chamada "artemídia" (MACHADO, 2007).

No entanto, o cinema ficou praticamente imune a essas experiências por depender historicamente da indústria do entretenimento que havia imposto como dispositivo hegemônico um formato relativamente fixo (filme narrativo com duração média de 90 a 120 minutos, exibido em tela retangular em uma sala escura com poltronas frontais). Isso não quer dizer que não tenha havido espaço para uma produção dissidente ao modelo clássico hollywoodiano, principalmente após a Segunda Guerra, que levou o nome de cinema de arte (BORDWELL, 1999) e que se atualiza, a partir dos anos 1990, na categoria de cinema independente ou *indie*, em que a experimentação é permitida e valorizada.

A obra de Lars von Trier insere-se nesse território que floresce no início dos anos 1990 e que é herdeiro das experimentações estéticas do cinema de arte pós-guerra. Desde seu primeiro longa-metragem, *Europa* (1991), Trier inaugura uma cinematografia com forte marca autoral, com elementos de grande impacto, como a voz *off* (que se dirige ao mesmo tempo ao espectador e ao

personagem principal) e a fotografia em preto e branco, que em alguns momentos se torna colorida.

Dançando no Escuro (2000) e *Dogville* (2003) tornam-se referência desse campo experimental: no primeiro caso, o cineasta lança mão de um gênero cinematográfico clássico aparentemente datado (o musical) atualizando-o em um melodrama contemporâneo; em *Dogville*, o diretor não utiliza qualquer cenário realístico de locação ou de estúdio, criando uma cidade imaginária através da construção de um espaço hodológico³ (LAINE, 2006). Por conta deste dispositivo, o aspecto sonoro torna-se essencial nesse filme: o som ambiente de pássaros, o som fora de campo (por exemplo, os tiros que anunciam a chegada da protagonista feminina à cidade) ou mesmo o som *in* associado às marcas no chão (que representam um cachorro, por exemplo) conferem uma dose de realismo que o cenário mínimo nega o tempo todo na imagem.

O filme *Melancholia* nos ajudará a refletir sobre a questão da temporalidade no cinema contemporâneo através do uso da música e de imagens com movimentos mínimos.

Cinema e tempo nos discursos ontológicos

É fácil encontrar na bibliografia clássica da Teoria do Cinema, assim como da Teoria da Fotografia, distinções entre a essência da imagem fotográfica e da imagem cinematográfica, irmãs quase univitelinas. Porém, as semelhanças são mais evidentes do que as diferenças: a natureza técnica que compartilham; a adesão ao referente que essa natureza produz; a dependência de uma em relação à outra (afinal de contas, um fotograma é necessariamente uma fotografia); o múltiplo papel que ambas desempenham na cultura do entretenimento, na arte e na ciência, entre outras.

³ Laine defende a idéia de que a concepção de espaço hodológico criada por Kurt Lewin é particularmente apropriada para entender o tipo de espaço construído por Trier em *Dogville*. "O espaço hodológico se relaciona com a experiência humana como um campo de energia complexo, e aplicado ao cinema, ele pode demonstrar que a experiência é muito mais imediata, muito mais dependente da existência de outros, e muito mais condicionado socialmente do que assumem as teorias que se centram apenas na concepção visual " (LAINE, 2006, p. 129, tradução nossa).

No entanto, no esforço de suas ontologias, convencionou-se identificar o que falta em uma, o que sobra em outra, a saber: o movimento. Ou seja, o que as distingue é justamente o efeito temporal que produzem. Enquanto a fotografia encontra sua essência na captação de instantes únicos (o que justifica o noema barthesiano "isso foi"), o cinema produz algo inédito, a representação do movimento. Essa idéia é apresentada no ensaio em que André Bazin encontra na ontologia da imagem fotográfica a marca de nascença do cinema, fazendo claro, entretanto, essa distinção: "Pela primeira vez, a imagem das coisas é também a imagem da duração delas, como que uma múmia em mutação" (BAZIN, 1991, p. 24).

Esse efeito de duração no cinema é conferido também pela utilização da música, tradicionalmente definida como uma "arte do tempo". Não devemos esquecer que, mesmo no cinema dito silencioso (que, de forma bastante esquemática, tem seus limites entre a primeira exibição do cinematógrafo dos irmãos Lumière, em 1895, até o lançamento do filme *O cantor de jazz*, em 1927), embora algumas exibições de imagens em movimento tenham efetivamente ocorrido em silêncio, os sons e a música estiveram presentes desde o princípio, de formas bastante variadas: desde orquestras inteiras, pequenas formações musicais de câmara, pianistas, órgãos que continham todo tipo de som, cantores dublando as imagens atrás da tela - os chamados "filmes cantantes" no Brasil (PEREIRA, 2014) - até sonoplastas e narradores. Tudo dependia do local e das condições de exibição.

Esse lado de *performance*, não mecânico e não reproduzível do som nos trinta anos de cinema silencioso, é que, segundo Julie Hubbert (2011), teria sido responsável pela definição da essência do cinema como sendo apenas a sua parte visual, esta, sim, representando a grande novidade de uma tecnologia reproduzível das imagens em movimento, tal como a fotografia para imagens estáticas.

Justamente, no momento em que a fotografia é descoberta, muitos foram os discursos que a confrontaram com a arte pictórica, alguns a exaltando como a representação perfeita e outros a condenando por seu automatismo mecânico. A

fotografia se diferenciaria da pintura por sua "objetividade essencial" (BAZIN, 1991, p. 22). Benjamin foi um dos primeiros a alardear a importância da fotografia e, conseqüentemente, do cinema, na transformação da experiência moderna espectral, exatamente por conta do caráter técnico inédito dessas imagens.

Apesar da grande importância dada ao automatismo da reprodutibilidade técnica, a idéia principal do conhecido ensaio de Walter Benjamin (2008) diz respeito à mudança da relação espacial e temporal instaurada pela ausência da "aura"⁴. Pode-se argumentar que a questão da temporalidade será a chave da distinção entre essas duas linguagens: para a pintura, representar o tempo sempre foi um desafio praticamente insuperável, enquanto a fotografia se consagra no momento em que se torna instantânea, captando o tempo em sua fração infinitesimal. "O instante pregnante pictórico é confrontado com o instante qualquer fotográfico." (AUMONT, 2004, p.91).

A semelhança entre o pictórico e o cinematográfico, entretanto, parece bem menos evidente. A narratividade havia sido praticamente abandonada pela pintura desde o Impressionismo e foi rapidamente abraçada pelo cinema como sua principal vocação. As experiências de vanguarda, como os filmes abstracionistas e futuristas, foram profícuas, porém limitadas temporalmente. No entanto, outros elementos, como a representação do tridimensional em um plano bidimensional e a construção de uma composição pensada dentro de um quadro, são comuns ao cinema e à pintura.

A questão do enquadramento aparece no famoso ensaio de André Bazin sobre o filme *Van Gogh* (1948), de Alain Resnais, como sendo a chave para diferenciar a representação pictórica da cinematográfica. A relação do que está em quadro com o extra-campo é considerada, por Bazin, como oposta nessas duas linguagens. Enquanto o quadro pictórico é orientado "para o lado de dentro" (BAZIN, 1991, p.173), criando uma força centrípeta, o cinema cria forças

⁴ A aura seria uma figura composta por elementos espaciais e temporais, o "hic et nuc" que atribui um valor de autenticidade à obra de arte aurática. Não por acaso Benjamin ainda acredita na possibilidade de uma fotografia aurática antes da consolidação da fotografia instantânea. Para um desenvolvimento desse argumento, ver CRUZ, 2008.

centrífugas com o que não está em quadro, dialogando sempre com o fora-de-campo.

Jacques Aumont, no entanto, faz uma releitura desse argumento colocando o enquadramento justamente como uma "filiação subterrânea e essencial" entre o cinema e a pintura. Para o autor, o que marcaria a diferença entre essas duas linguagens seria justamente a temporalidade da narrativa. Por mais que a pintura tenha almejado representar uma narrativa que se desenrola no tempo, a imobilidade constitui um limite intransponível ao quadro pictórico. "Narrativa ou menos narrativa, é toda a pintura que se choca com esse intransponível: figurar o tempo" (AUMONT, 2004, p.81).

Para que uma pintura represente uma narrativa completa, ou terá que apresentar uma sequência de quadros, ou buscar a síntese do acontecimento em um instante único (o chamado "instante pregnante") no qual a ação principal da narrativa se encontra condensada. De todo modo, a pintura pode representar o tempo, mas não o contém jamais (AUMONT, 2004, p. 83).

Um bom exemplo do confronto entre os efeitos temporais narrativos do cinema e da pintura é encontrado no filme *O Moinho e a Cruz* (2011), do cineasta polonês Lech Majewski. O filme recria o cotidiano dos flamencos durante a ocupação espanhola de Flanders, no século XVI, tendo como ponto de partida o quadro *Procissão para o Calvário* (1564) do pintor Pieter Bruegel. Se no quadro original encontramos uma diversidade de cenas simultâneas ordenadas cuidadosamente de maneira a produzir uma narrativa alegórica criada pelos símbolos cristãos cuidadosamente compostos pelo pintor, o filme trata de desconstruir a cena, figurando o tempo lento dos acontecimentos sob o olhar e o discurso ordenador de Bruegel, personagem central da narrativa.

Majewski, que, além de diretor, trabalha com instalações artísticas, criou também uma instalação audiovisual com duas telas principais e simultâneas (*Bruegel Suite*), apresentadas uma a cada lado do altar da Igreja de San Lio, na 54ª Bienal de Veneza, em 2011⁵. Os tempos do próprio filme são então reconfigurados, pois duas sequências de sacrifício, a de um herege e a de Jesus

⁵ http://www.lechmajewski.com/html/bruegel_suite.html

Cristo, são remontadas de modo a que as torturas por questões religiosas e pelo poder sejam vistas simultaneamente e confrontadas pelo espectador, curiosamente, dentro do espaço de uma igreja.

Imagens com movimentos mínimos em *Melancholia*

A divisão em partes é frequente nos filmes de Trier, como em *Ondas do Destino* (1996), composto por seis capítulos, e em *Dogville*, com nove capítulos e um prólogo. O filme *Anticristo* (2009), dividido em 5 partes, possui, inclusive, um prólogo e um epílogo. A semelhança formal entre esse filme e *Melancholia* (dividido em três partes: prólogo, Justine e Claire) não pára por aí: o prólogo de ambos os filmes é composto por uma sequência inteira em câmera lentíssima ao som de dois *hits* da música clássica (no sentido de erudita): o *Prelúdio de Tristão e Isolda* de Wagner e a ária *Lascia ch' il pianga* (“Deixe que eu chore”) da ópera *Rinaldo* de Handel.

A grande diferença, entretanto, está na função narrativa dessas imagens iniciais⁶. Em *Anticristo* somos apresentados à situação que desencadeia a motivação dramática de todo o filme em uma montagem paralela – o casal de protagonistas imerso no ato sexual, enquanto seu filho sai do berço e pula pela janela. Já em *Melancholia*, a sequência de planos não compõe uma ação contínua, intercalando imagens de conteúdo simbólico com micro-ações que não se completam. O prólogo de *Anticristo* parece cumprir uma função narrativa clara, ao introduzir o drama que será desenvolvido durante todo o filme. As cenas iniciais de *Melancholia*, por outro lado, funcionam mais como um presságio, uma antecipação do fim trágico apocalíptico que o espectador custa a aceitar.

⁶ No tocante à música, embora Lars von Trier lance mão de um procedimento semelhante nos dois filmes, com o uso de música preexistente do repertório clássico, o *Prelúdio de Tristão e Isolda* possui associações ainda mais evidentes com o conteúdo e as imagens de *Melancholia* (como veremos no próximo item) do que a ária de Handel com *Anticristo*. Por outro lado, o caráter de lamento desta ária não deixa de evocar uma associação à desgraça iminente que acomete o casal, com a morte do filho ao final do prólogo. Além disso, as pausas na execução musical, ao final de cada compasso, como uma fala escandida, corroboram também com a imagem, que, por estar em *slow motion*, causa-nos uma sensação de sermos capazes de ver cada fração do movimento.

A primeira imagem de *Melancolia*, antes mesmo de qualquer crédito, apresenta uma das protagonistas (Justine, interpretada por Kristen Dunst) em close, com cabelos molhados, abrindo os olhos em câmera lenta. Após cerca de 25 segundos, o tempo que suas pálpebras levam para se abrir, pássaros mortos começam a cair do céu na paisagem de fim de tarde ao fundo. A próxima cena apresenta um relógio solar, no centro do quadro em primeiro plano, em um jardim estilo clássico, com o mar no horizonte. Ao fundo, pode-se distinguir uma pessoa rodando uma criança pelos braços. Não fosse esse movimento quase imperceptível (pelo pequeno tamanho das figuras na tela) e um leve piscar do reflexo do sol nas águas, a imagem seria completamente estática, como uma fotografia ou um quadro.

O terceiro plano apresenta o quadro *Caçadores na neve* (1565) de Pieter Bruegel em close, sem nenhuma moldura ou borda aparente. A fixidez da imagem pictórica remete à quase ausência de movimento dos planos anteriores. Pequenas manchas pretas (seriam folhas secas ou cinzas?) caem lentamente sobre a pintura, ao mesmo tempo em que a tela começa a se queimar e a desgrudar no canto direito superior da tela. A próxima cena dura cerca de 50 segundos e apresenta uma visão espacial na qual um astro vermelho se aproxima lentamente da Terra, até desaparecer por trás do planeta.



Figura 1: Quadro *Caçadores na neve* de Pieter Bruegel

Fonte: fotograma do filme *Melancolia*

O plano seguinte apresenta a outra protagonista do filme (Claire, interpretada por Charlotte Gainsburg), segurando seu filho no colo em um campo de golfe, com uma das pernas totalmente afundadas na lama e a outra no

ar, em meio a um passo largo que aos poucos se concretiza. Seu rosto exhibe cansaço e desespero e vemos uma bandeira com o número 19 flamulando ao fundo. Aqui, o toque inverossímil está no décimo nono buraco do campo de golfe. Mesmo que o espectador seja leigo no jogo e não saiba que o número máximo de buracos em um campo seja 18, ele é advertido desse fato pelo menos duas vezes ao longo do filme através de diálogos.



Figura 2: A personagem Claire carrega o filho no colo pelo campo de golfe.
Fonte: fotograma do filme *Melancholia*.

As cenas que seguem continuam com a mesma estrutura formal: duração pequena, planos abertos, composição bem cuidada, *ultra slow motion* e forte conteúdo simbólico; como no plano em que os três principais personagens se encontram lado a lado, Justine vestida de noiva no lado esquerdo, o filho de Claire ao centro, e Claire com vestido de festa no canto direito da tela. Ao fundo, um castelo iluminado por duas luas, uma com tom prateado e outra ligeiramente avermelhada e um sol nascente. Os três caminham lentamente para frente.

Os planos são pontuados por imagens do espaço nas quais vemos o planeta Terra em rota de colisão com um astro desconhecido. Algumas imagens que se seguem possuem um conteúdo onírico, como a que apresenta Justine de perfil, vestida de noiva, em frente a uma floresta sombria, tentando andar com dificuldade, amarrada pelas mãos e pés a cipós que se prolongam até as árvores. Outras são citações a imagens clássicas, como a que Justine, de olhos fechados, vestida de noiva e segurando o buquê, é levada pelas águas de um rio, em

referência clara à representação pictórica de Ofélia, a noiva suicida de Hamlet. O prólogo se encerra, então, com a Terra colidindo com o astro vermelho.



Figura 3: Quadro *Ofélia* de John Everett Millais e personagem Justine sobre as águas de um rio no prólogo de *Melancholia*.

Fontes: [https://en.wikipedia.org/wiki/Ophelia_\(painting\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Ophelia_(painting)) e fotograma de *Melancholia*

Ao longo do desenvolvimento da trama, algumas imagens do prólogo ressurgem, de forma sutil ou discursivamente. Outras não reaparecem jamais, compondo uma espécie de extra-filme, aquilo que sabemos ou imaginamos ter acontecido, mas que não foi incluído na montagem. De todo modo, as cenas do prólogo incidem sobre as demais como uma espécie de assombração.

O filme, como se sabe, tem como tema a possibilidade do extermínio da vida na Terra com um desastre astrológico. A primeira parte do filme, no entanto, se passa no intervalo de uma única noite, em que o desastre pressentido é outro: o fracasso do casamento que está sendo festejado. Na noite da festa de casamento de Justine, Claire se esforça para sustentar aquilo que parece um projeto inviável, como somos advertidos pela sequência inicial dessa parte, em que a limusine dos noivos não consegue fazer a curva para chegar à festa.

A primeira menção ao prólogo se dá quando Justine apresenta os primeiros sinais de desequilíbrio emocional, após uma discussão com a irmã na biblioteca. A personagem resolve substituir os mostruários de imagens da história da arte na estante, trocando os livros de abstracionismo formal por representações figurativas. A noiva escolhe, entre outros, justamente o quadro de Bruegel, que aparece pegando fogo no prólogo, e o de Ofélia (1851-2), de John Everett Millais. Em outro momento, quando a crise já estava instalada, ela

se descreve andando presa em cipós, mas a cena que representa essa imagem não reaparece.

A segunda parte do filme se passa alguns meses depois da festa de casamento fracassada e se desenvolve no intervalo de cinco dias que precedem o dia em que o planeta Melancholia passaria pela Terra. Aqui as imagens do prólogo parecem funcionar como um aviso do que está por acontecer. Por mais que sejamos levados a crer, pelo discurso de John, marido de Claire, de que a Terra não seria atingida, as imagens iniciais nos assombram com o final trágico que estará por vir. Quando a esperança deixa de existir e John se mata covardemente, algumas imagens do prólogo funcionam como uma espécie de extra-quadro, como cenas que foram descartadas na hora da montagem. A cena em que Claire carrega seu filho no colo próximo ao buraco 19 do campo de golfe, por exemplo, reaparece, mas com um enquadramento bem diferente, além de no lugar da lama haver o acúmulo de pedras de granizo.

Música com movimentos mínimos em *Melancholia*

As características musicais do *Prelúdio de Tristão e Isolda*, trilha musical do prólogo de *Melancholia*, são consideradas como um dos primeiros passos na expansão ou superação do Tonalismo na música ocidental, o que veio a ocorrer de modo mais evidente na música dodecafônica do século XX.

De maneira bem sucinta, o Tonalismo, que, com características distintas, perpassa os períodos barroco, clássico e romântico da música ocidental, tem como seus pilares a hierarquia da tônica, que começa e termina a peça, sendo a progressão musical, o “movimento” por assim dizer, toda construída em tensões e repousos e de resoluções de dissonâncias em consonâncias. Por exemplo, uma cadência marcando uma tensão (no acorde de dominante, no quinto grau), que se resolve no repouso na tônica, marca o final de seções e das peças como um todo.

Já no *Prelúdio*, que inicia a ópera *Tristão e Isolda* (tal como o prólogo de *Melancholia*), Wagner nos apresenta, em seus primeiros compassos, um tipo de acorde bem dissonante (que acabou ficando conhecido como o “Acorde de Tristão”), que, ao invés de se resolver na suposta tônica (na tonalidade de lá

menor, construída de forma bem ambígua; embora a nota “lá” esteja depois do acorde, ela está no tempo fraco e numa linha melódica cromática que leva imediatamente ao acorde seguinte) é sucedido por um acorde de dominante (ou seja, permanecendo a tensão) e uma pausa. O mesmo procedimento de quebra de expectativa do repouso é repetido seguidamente, o que dá ao ouvinte a sensação de algo que não se acaba e que não se move.

Assim, da mesma maneira que as imagens quase fixas ou em *slow motion* do prólogo do filme de Lars von Trier, o *Prelúdio* de Wagner progride ao longo de diversas tonalidades com movimentos mínimos e sensação de infinito (a “melodia infinita”, uma das técnicas que norteiam Wagner em suas óperas).

Além disso, como a ópera *Tristão e Isolda*, com um prólogo e três atos, o filme *Melancolia* tem um prólogo, no qual ouvimos o *Prelúdio* quase integralmente, e as duas partes a que aludimos no item anterior. A abertura de uma ópera, muitas vezes, apresenta temas e materiais musicais que serão reapresentados, desenvolvidos e transformados ao longo dela. No caso de *Tristão e Isolda*, o acorde de Tristão, presente em todo o prelúdio, funciona como *leitmotiv*⁷ da paixão impossível dos dois protagonistas e volta a ser ouvido em muitos outros momentos da ópera em que há referência a esse sentimento.

Também no filme, partes do prelúdio de Wagner são ouvidas novamente ao longo do filme. Se as imagens do prólogo do filme funcionam como um presságio, tal como analisado na seção anterior, também a música do prólogo tem uma função semelhante à do prelúdio na ópera.

Na verdade, Lars von Trier não pretendia, inicialmente, utilizar a música de Wagner no filme, tendo pensado simplesmente em “música triste” antes de

⁷ *Leitmotiv*, “motivo condutor” na tradução do alemão, foi uma das técnicas empregadas por Wagner em suas óperas (embora tal palavra como ficou conhecida não tenha sido cunhada pelo compositor), principalmente a partir da Tetralogia do *Anel do Nibelungo*. É um material musical associado a personagens ou a situações que se repete na ópera, em referência a eles. A técnica do leitmotiv foi transportada ao cinema, em especial, na música sinfônica de tradição pós-romântica predominante no cinema clássico narrativo dos anos 1930 aos 1960.

decidir-se pelo prelúdio de *Tristão e Isolda* (NG, 2011)⁸. Porém, ao optar por uma música tão cheia de significados já cristalizados em seu contexto original, eles se acrescentam ao filme, que os absorve, e proporcionam mais uma camada de significação e uma interpretação possível às imagens.

Assim, tal como a Isolda da ópera, temos uma noiva, no início do filme, sendo levada para o casamento. Em diversas versões da lenda, Isolda se apaixona por Tristão, que cumpria a função de levá-la ao rei Marke, somente após beber uma poção mágica; ao passo em que, na ópera de Wagner, ela já se apaixona a partir do momento em que seus olhos encontram os de Tristão, quando foi curar suas feridas e a poção só confirma o amor que já existe (na verdade, Isolda ordenara que a serva trouxesse a poção de morte, mas esta é trocada pela do amor: a relação entre amor e morte será efetivamente um tema fundamental na ópera).

No filme, há uma mudança significativa do comportamento de Justine a partir do momento em que, chegando à mansão da irmã, olha para o céu e repara na estrela Antares. O “olhar”, aqui, também desencadeia uma paixão, no sentido de sentimento desmesurado: todo o comportamento de Justine na festa de casamento passa a ser marcado pela desmedida (embora sejamos avisados, pela fala de Claire, de que Justine costumava “fazer cenas”, até esse momento, o filme nos mostra uma noiva alegre e de bom humor) e pela atração pelo céu.

O caráter noturno é bastante importante na ópera: o amor de Tristão e Isolda só é possível na falta de luz da noite. Esse aspecto noturno e a relação da música com Justine são também importantes nas próximas incursões de trechos do prelúdio de Wagner (rearranjados pelo *sound designer* do filme, Kristian

⁸ A relação de Lars von Trier com Wagner é bastante antiga. Além das declarações do diretor a respeito de sua dívida com a cultura germânica (o que levou à infeliz afirmação sobre o Nazismo na entrevista em Cannes), ele havia sido cotado para dirigir a produção de 2006 do tetralogia do *Anel do Nibelungo* em Bayreuth. Curiosamente, Wagner também é associado ao antisemitismo por conta de seu ensaio *O judaísmo na música* (embora o compositor sempre tenha trabalhado com judeus) e, principalmente, muito tempo depois de sua morte, pelas convicções claramente antisemitas e nazistas da viúva do filho do compositor, Winifred Wagner, que assumiu a direção do festival de Bayreuth na Alemanha de Hitler.

Eidnes Andersen⁹) no filme, que ocorrem durante conversas da personagem com a irmã e a mãe, à meia-luz, em quartos da casa. Na ópera, Tristão e Isolda desejam a noite, enquanto a luz do dia é símbolo da racionalidade e da busca de honra e poder, contrários à realização do amor. No filme, essa racionalidade é reservada a Claire e, principalmente, ao marido, cientista diletante, John.

As associações entre Justine, noite, céu e jardim ficam mais evidentes em incursões musicais posteriores (que funcionam como *leitmotiv*) ainda nessa primeira parte do filme, assim como, na segunda parte, quando Claire surpreende Justine à noite, nua, estirada e olhando fascinada para o planeta Melancholia. Justine, acometida por depressão, não se abala com o perigo da colisão do planeta com a Terra¹⁰ e é como se estivesse apaixonada por Melancholia, num “desejo de morte” que ecoa tanto o *Liebestod*, a morte de amor de Isolda que acontece ao final da ópera, quanto as imagens de Justine como Ofélia do prólogo do filme.

Movimentos mínimos e morte

Para além das relações simbólicas ou das interpretações de conteúdo que poderiam ser extensivamente suscitadas a partir de uma análise do filme, interessa-nos aqui refletir sobre o efeito produzido pela manipulação do movimento e dos efeitos de temporalidade presentes já nas imagens e na música do prólogo. Acreditamos que o uso de movimentos mínimos no filme levanta a questão do tempo, de sua passagem e da relação entre a imagem estática e a morte.

Laura Mulvey (2006) discute essa problemática a partir do impacto da tecnologia digital para o cinema. Para a autora, o acesso à imagem estática que compõe o filme, permitido finalmente ao espectador pela manipulação digital,

⁹ A trilha musical do filme é constituída apenas por esses trechos extraídos do prelúdio de Wagner e arranjados por Andersen, com execução da orquestra City of Prague Philharmonic. Somente nos créditos finais foi inserido outro trecho da ópera, no caso, o prelúdio do terceiro e último ato.

¹⁰ Lars von Trier disse, em entrevista a Carlsen (2011), que uma inspiração para o filme foi o seu próprio surto de depressão e uma suposta teoria de um terapeuta de que pessoas deprimidas agiriam com mais tranquilidade em situações violentas, enquanto pessoas “comuns” teriam mais tendência ao pânico.

produz um efeito de estranhamento tecnológico (*techological-uncanny*) ao evocar a presença fantasmagórica da película, essa mesma em vias de desaparecimento. Na verdade, o cinema, segundo Mulvey, estaria sempre investido desse estranhamento (o *Ümheimlich* de Freud), na medida em que produziria um “efeito de confusão entre os vivos e os mortos”.

Para os humanos, assim como para toda vida orgânica, o tempo marca o movimento em direção à morte, ou seja, para a imobilidade que representa a transformação do animado em inanimado. No cinema, a mistura entre movimento e estaticidade toca nesse ponto de incerteza de modo que, por trás da materialidade cinematográfica, existe um lembrete da dificuldade de entender a passagem do tempo e, finalmente, de entender a morte (MULVEY, 2006, não paginado, tradução nossa).

Um dos efeitos produzidos pelas imagens do prólogo de *Melancolia* é esse estranhamento. Nesse caso, o estranhamento funciona nos dois sentidos: não se trata apenas de revelar o caráter estático da fotografia no filme, mas também a possibilidade de movimento na fotografia. Se o cinema se caracteriza pelo eterno presente do mundo dos vivos e a fotografia pelo passado do "isso foi" associado à morte, as cenas com movimentos mínimos do filme de Trier criam o sentimento de estarmos diante de mortos-vivos.

Esse estranhamento, que está investido de uma interpretação psicanalítica em Mulvey, poderia ser entendido a partir de uma reflexão filosófica das relações entre imagem e tempo. É o que pretende Sutton (2009) em seu trabalho sobre as relações entre fotografia, cinema e memória. Para Sutton, a distinção entre a fotografia e o cinema, que se baseia na ausência da duração na imagem fotográfica, está fundamentada por uma concepção de tempo específica - a saber, a da espacialização do tempo no movimento. Do seu ponto de vista, a ausência de tempo na fotografia não significaria necessariamente ausência de "duração".

A filosofia deleuziana do cinema, que rompe com a fundamentação espacial do tempo, ajudaria a entender a fotografia também como uma forma de imagem-tempo (SUTTON, 2009, p.39). O conceito de "imagem cristal" será operativo para seu projeto, na medida em que essa modalidade de imagem-tempo cria um efeito auto-consciência cinemática, uma percepção da percepção,

formando um circuito que ultrapassa a simples reflexividade. "É a constante emanção de imagens mentais que cria a estrutura cristalina. Interpretações nunca permanecem na imagem cristal e apenas levam a outras interpretações" (SUTTON, 2009, p. 44).

O autor deixa claro que a utilização do conceito estendido à fotografia não está prevista no trabalho de Deleuze, até porque o filósofo relega à fotografia um pequeno papel em seu estudo da tecnologia cinematográfica. No entanto, Sutton acredita que, em uma reflexão mais profunda dos efeitos de temporalidade promovidos quando o cinema é confrontado pela fotografia, encontramos não uma diferença radical, mas um princípio de comunhão entre essas duas imagens. Quando o cinema reproduz a estaticidade da imagem fotográfica, "a imagem paralisada consegue encontrar a habilidade de vislumbrar as sensações de desdobramento e desconforto da efemeridade que a fotografia pode alcançar" (SUTTON, 2009, p.50).

Nesse sentido, imagens híbridas como as do prólogo de *Melancholia* tendem a promover esse circuito reflexivo da imagem-cristal, uma percepção da percepção, ao mesmo tempo em que investem a imagem cinematográfica de uma temporalidade desconfortante.

Considerações finais

O uso de imagens estáticas no cinema já foi bastante discutido, principalmente em experiências radicais como a do cineasta Chris Marker, em *La Jetée*. O filme, composto unicamente fotografias (chamamos assim as imagens completamente estáticas dentro de uma sequência fílmica), é geralmente associada a uma determinada forma de se relacionar com o tempo e com a memória.

O que vemos em *Melancholia*, no entanto, não são exatamente fotografias, mas imagens estáticas com leves movimentos. Esse efeito é permitido pela tecnologia digital e produz uma nova espécie de "entre-imagem". Se Bellour (1997) atribui a invasão da imagem "congelada" ou "fotográfica" no cinema da década de 1960 ao surgimento do vídeo e ao tratamento da imagem eletrônica

na videoarte, poderíamos dizer que o digital amplia as possibilidades das passagens entre as imagens na contemporaneidade.

Em sua instalação *Union* (2000), por exemplo, o videoartista Bill Viola trabalhou com o ultra *slow-motion* com efeitos que podem ser comparados aos usados pelo cineasta Lars Von Trier em *Melancholia*. Num díptico de monitores de plasma, uma figura do sexo feminino e outra do sexo masculino se contorcem, reagindo a uma fonte de sofrimento não identificada. A obra de Viola foi considerada “um estudo sobre o sofrimento e o êxtase”¹¹: a alta definição da imagem e a lentidão do movimento parecem intensificar o sentimento dos personagens, cuja expressão de sofrimento é semelhante à que vemos no rosto de Claire em *Melancholia*, em sua lenta marcha para salvar seu filho.

A fotografia já foi diversas vezes relacionada à ideia de morte, seja como “memento mori”, uma lembrança de que somos mortais, seja como uma espécie de máscara mortuária, pela qual a imagem sobrevive ao desaparecimento do corpo. Roland Barthes aborda esse tema a partir da fotografia de Alex Gardner (1865), na qual um jovem condenado à morte é retratado. “Ele está morto e vai morrer”, conclui Barthes (1984, p. 142). A fotografia condena a futura morte do presente à eterna morte do passado. “Porque há sempre nela o signo imperioso de minha morte futura, cada foto [...] vem interpelar cada um de nós, um por um, fora de toda a generalidade” (BARTHES, 1984, p. 144).

Melancholia é um filme que trata dessa morte generalizante. A estaticidade das imagens do prólogo investe a imagem cinematográfica desse efeito fotográfico fatal, ao mesmo tempo em que o uso do *slow-motion* torna a imagem cinematográfica auto-reflexiva, resultando no circuito fechado da imagem-cristal. A essa morte generalizante, ao “sofrimento e êxtase” presente nas imagens, especialmente nas de Justine, juntam-se todas as associações da morte de amor, Eros e Tântatos, evocadas pelo *Prelúdio de Tristão e Isolda*¹²,

¹¹ http://www.worcesterart.org/exhibitions/bill_viola.html. Acesso em 18 abril 2016.

¹² *Höchste Lust*, “máxima volúpia” são as palavras com que Isolda termina a ópera morrendo, em seu *Liebestod*.

que, com suas dissonâncias não resolvidas, faz-nos também entrar num transe facilitador da reflexão e da fruição da lentidão do tempo.

Referências

- AUMONT, Jacques. **O olho interminável**. São Paulo: Cosac & Naif, 2004.
- BARTHES, Roland. **A câmera clara**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- BAZIN, André. **O cinema: ensaios**. São Paulo: Brasiliense, 1991.
- BELLOUR, Raymond. **Entre-imagens: foto, cinema, vídeo**. Campinas: Papirus, 1997.
- BENJAMIM, Walter. A obra de arte na era de sua reproduzibilidade técnica. In: **Magia e técnica, arte e política**. São Paulo: Brasiliense, 2008.
- BORDWELL, David. The art cinema as a mode of film practice. In: **Film theory and criticism: introductory readings**. 5.ed. New York: Oxford UP, 1999.
- CARLSEN, Per Juul. **“The only redeeming factor is the world ending”**. Danish Film Institute, May 4 2011. Disponível em: <http://www.dfi.dk/Service/English/News-and-publications/FILM-Magazine/Artikler-fra-tidsskriftet-FILM/72/The-Only-Redeeming-Factor-is-the-World-Ending.aspx> Acesso em 2 fev. 2016.
- CHION, Michel. **A audiovisualização: som e imagem no cinema**. Lisboa: Texto & Grafia, 2011.
- CRUZ, Nina. Cidade, modernidade e fotografia: Brassai, um flâneur em Paris. In: **Ecossistemas Urbanos: a cidade e suas articulações midiáticas**. Porto Alegre: Editora Sulina, 2008.
- EISENSTEIN, Sergei. **A forma do filme**. Rio de Janeiro: Zahar, 2002.
- FRIEDMAN, Ken. **Intermedia and Expanded Art**. São Francisco: Department of RadioTelevision-Film and Experimental College, 1967.
- HUBBERT, Julie. **Celluloid symphonies: texts and contexts in film music history**. Berkeley: University of California Press, 2011.
- KILBOURN, Russell. **Cinema, Memory, Modernity: the representation of memory from the art film to transnational cinema**. New York: Routledge, 2010.
- LAINE, Tarja. **Lars von Trier, Dogville and the hodological space of cinema**. Studies in European Cinema, v. 3, n. 2, 2006.
- MAJEWSKI, Lech. **Bruegel suite**. Disponível em: http://www.lechmajewski.com/html/bruegel_suite.html. Acesso em: 2 fev. 2016.
- MANOVICH, Lev. **The language of new media**. Cambridge: The MIT Press, 2001.

-
- MACHADO, Arlindo. **Arte e mídia**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2007.
- MULVEY, Laura. **Death 24x a second: stillness and the moving image**. Londres: Reaktion Books, 2006.
- NG, David. **A dangerous method, Melancholia takes cues from Richard Wagner**. Los Angeles Times, Nov. 25 2011. Disponível em: <http://latimesblogs.latimes.com/culturemonster/2011/11/a-dangerous-method-melancholia-richard-wagner.html> Acesso em 2 fev. 2016.
- PEREIRA, Carlos Eduardo. **A música no cinema silencioso no Brasil**. Rio de Janeiro: Museu de Arte Moderna, 2014.
- SUTTON, Damian. **Photography, Cinema, memory: the crystal image of time**. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2009.
- YOUNGBLOOD, Gene. **Expanded Cinema**. New York: Dutton Paperback, 1970.