



LARS VON TRIER E *MELANCOLIA*: INTERRELAÇÕES ENTRE IMAGEM E MÚSICA, FANTÁSTICO E ONÍRICO

Prof. Dr. Marcos Júlio Sergl¹

<http://lattes.cnpq.br/5432675807273478>

RESUMO – Este artigo analisa a abertura de *Melancholia*², filme do diretor dinamarquês Lars Von Trier³, lançado no 64º Festival Internacional de Cannes, em setembro de 2011, que traça de maneira poética e sentimental o fim do planeta Terra, ocasionado por sua colisão com o planeta imaginário Melancholia. A abertura do filme, com sete minutos e cinquenta segundos, em uma sequência que traz os momentos fundamentais do filme, uma espécie de resumo do mesmo em dezesseis cenas, consiste, basicamente, em imagens oníricas⁴ em *slow motion*⁵, com o apoio da música de Richard Wagner⁶. Melancholia, um planeta do tamanho de Saturno⁷, e a Terra estão em rota de colisão em uma deprimida e esteticamente ousada introdução à história da arte.

PALAVRAS-CHAVE – Trilha Sonora; Imaginário; Fantástico; Relação imagem/áudio; Onírico

130

¹ Docente da Universidade de Santo Amaro e da Faculdade Paulus de Tecnologia e Comunicação.

² Utilizaremos a tradução para o português do nome do filme no original *Melancholia*, termo de origem grega, que expressa persistente tristeza e desinteresse pela vida. No século V a.C. Hipócrates a classificou como a “bílis negra”, um dos quatro humores corporais. A psiquiatria a define como uma síndrome mental, caracterizada pela forte sensação de impotência, insônia e pensamentos negativos. Para os escritores românticos era um estado emocional apreciado, no qual a reflexão sobre a vida enriquecia a alma. Lars Von Trier, com uma linguagem cinematográfica multidisciplinar, trabalhou todas essas concepções em seu filme. (HOUAISS, 2001, 1884/5)

³ Lars Von Trier, cineasta dinamarquês, nasceu em Copenhagem em 30 de abril de 1956. É conhecido pela desconstrução da imagética cinematográfica. Polêmico, foi banido do Festival de Cannes, edição de 2011, por afirmar: "Eu entendo Hitler, embora saiba que fez coisas erradas. Sei disso. Só estou dizendo que entendo o homem, não é o que chamaríamos de um bom homem, mas simpatizo um pouco com ele". Em 2013, no entanto, o diretor dinamarquês foi convidado a participar novamente do festival. (http://pt.wikipedia.org/wiki/Lars_von_Trier, acesso em 17 de março de 2014).

⁴ Onírico, que remete ao mundo dos sonhos, algo surreal, que não corresponde ou tem compromisso com a realidade. As cenas de abertura do filme são como uma licença poética que nos fazem imergir em um “mundo paralelo”.

⁵ Técnica de filmagem que reproduz as imagens em câmara lenta ou em uma velocidade reduzida dos frames, que em reprodução em tempo real correspondem a vinte e quatro frames por segundo.

⁶ Richard Wagner, compositor alemão (Leipzig 1813 – Veneza 1883), inventor do drama musical, termo adotado por ele para o gênero ópera, que procura a amálgama de todas as artes: a poesia, a música, o teatro, a dança e as artes plásticas (*Gesamtkunstwerke* – ou arte total). Adepto de um teatro mítico, simbólico, chegou a uma fusão estreita entre texto e música, a uma unidade temática criada pela exploração do *leitmotiv* (ver n.r. 16) por uma simbiose entre as vozes e os instrumentos. (HOUAISS, 2001, pág. 5995/6)

⁷ Saturno, em relação ao Sol e em ordem crescente, o segundo e maior planeta do sistema solar. (Ibidem, pág. 2525)



ABSTRACT – This article analyzes the opening of Melancholy Danish Director movie, Lars Von Trier, launched at the 64th Cannes Film Festival, in September 2011, which traces of poetic and sentimental way the end of planet Earth, caused by its collision with the imaginary planet Melancholia. The opening of the film, with seven minutes and fifty seconds, in a sequence that brings the fundamental moments of the film, a kind of summary there of in sixteen scenes, consists basically in oneiric images in slow motion, with the support of the music of Richard Wagner. Melancholy, a planet the size of Saturn and Earth are on a collision course in a depressed and aesthetically bold introduction to art history.

KEYWORDS – Soundtrack; Imaginary; Fantastic; Image/audio interface; Dreamlike

O cineasta

Lars Von Trier marca suas obras com grande carga psicológica e depressiva, como podemos confirmar em *Anticristo*, *Melancholia*, e em seu filme mais recente e polêmico, *Ninfomaniaca 2*. E afirma que *Melancholia* diz muito de sua pessoa. As duas irmãs são como duas facetas de suas emoções.



Figura 1 - Lars Von Trier

Fonte: <http://ovodefantasma.com.br/2013/04/19/o-arquivo-fantasma-lars-von-trier>

O filme *Melancholia* é um romance com nuances de ficção científica. Segundo o próprio diretor, seu intuito era mergulhar de cabeça nas profundezas do romantismo germânico, mesmo considerando o romance o mais baixo dos denominadores comuns do cinema, devido a sua extensiva e maçante abordagem pelas produções convencionais. Reconhecidamente



polêmico, Trier disse rejeitar o filme como um órgão transplantado erroneamente quando se deu conta de que o produto final de dois anos seria um romance.

Na abertura de *Melancholia*, com uma atmosfera onírica, somos introduzidos aos personagens da trama e também ao desfecho da história com a eminente colisão da Terra com o planeta Melancholia. Segundo Lars, o fez precisamente porque queria deslocar a atenção do espectador do acontecimento em si para o cenário humano subjacente. Diz Lars Von Trier:

Melancholia impressiona quando assume a função de analisar o ser humano diante de seu extermínio. Trata-se de uma ficção científica cujos olhos são voltados para a própria Terra, sem extraterrestres ou ameaças de invasão. O homem e seu comportamento, como pessoa e civilização, é o que está em jogo. A boa atuação de Kirsten Dunst, a melhor de sua carreira, e um punhado de cenas marcantes também se sobrepõem à instabilidade provocada por temas tão distintos entre suas duas metades. (<http://historia-pitagoras.blogspot.com.br/2011/12/melancholia-lars-von-trier.html>)

O roteiro do filme conta a história de duas irmãs. Justine, interpretada por Kirsten Dunst, está prestes a se casar, mas não se sente feliz. Claire, papel de Charlotte Gainsbourg, tem uma vida normal com o marido e o filho. Ambas têm vidas, emoções e pensamentos opostos. Com a proximidade da colisão dos planetas, elas trocam seus papéis. Justine está feliz por não ter nada a perder e Claire entra em estado melancólico por perder tudo. O terceiro personagem, filho de Claire, Leo, interage como um contraponto a estes dois opostos. Dois personagens interagem com as duas irmãs como elementos secundários no roteiro, o noivo de Justine, Michael (Alexander Skarsgard) e o marido de Claire (Kiefer Sutherland).

O diretor Lars Von Trier tem como opção técnica fazer referências de distintos canais de arte, como pinturas e peças musicais eruditas, para serem recompostos a partir de sua releitura cinematográfica. O cuidado estético das cenas, que se assemelham a obras de arte em movimento, casa perfeitamente com as escolhas sonoras. A intenção é a de aguçar a sensibilidade do espectador, realçando, por meio da mescla, as mensagens transmitidas em suas obras cinematográficas.



O filme

A abertura deste filme está marcada pela referência a diversos quadros⁸: *A morte de Ophelia*, de Sir John Everett Millais⁹; *Caçadores na neve*, de Pieter Brueghel¹⁰, *O jardim das delícias* e *O juízo final*, de Hieronymus Bosch¹¹; *Melancolia*, de Lucas Cranach¹², além de o cineasta dinamarquês fazer uma homenagem ao diretor Stanley Kubrick e seu filme *2001: Uma Odisseia no Espaço*, tanto pelas opções técnicas ao mostrar as imagens dos planetas, quanto pelas referências musicais.¹³

A técnica de *slow motion* em combinação com a trilha sonora acentua o sentimento de angústia e a atenção a detalhes visuais que passariam a ter menos destaque com a ausência do efeito (como as folhas de papel queimado caindo). A impressão resultante é a de que cada cena é um quadro, que lentamente se modifica com intervenções, que por sua vez também nos remetem a outros quadros, formando assim uma sequência pictórica. A técnica também ajuda a criar o sentido onírico nas cenas, que são nada mais que representações visuais do universo existente dentro dos próprios personagens. Além das duas irmãs, aparece também o filho de Claire e sobrinho de Justine, objeto de afeto de ambas, uma espécie de elo entre as duas. Podemos analisar a técnica de *slow motion* como uma forma de mostrar a sensação que

⁸ Outros quadros vão servir de referência para cenas do filme, a exemplo de *Songe*, do pintor belga de expressão surrealista, Paul Delvaux (Liège, 1897 – Veurne, Bélgica, 1994).

⁹ Sir John Everett Millais, pintor inglês (Southampton, 1829 – Londres, 1896). Autor de obras de gênero e tendência moralista e sentimental, com um sutil conteúdo emocional. (LAROUSSE CULTURAL, 1998, pág. 3989.)

¹⁰ Pieter Brueghel, o Velho, pintor flamengo (? c. 1525-1530 – Bruxelas, 1569). Suas pinturas mais antigas aproximam-se das invenções fantásticas de Hieronymus Bosch. (ver n.r. 10) A série dos *Meses* (ou *Estações*, 1565) mostra sua excelência como paisagista (*Caçadores na neve*), a um só tempo precioso nos detalhes e grandioso na evocação de imensos panoramas, além de associado muitas vezes ao sentimento trágico da existência. (Ibidem, pág. 969)

¹¹ Jerome van Aeken ou Aken, dito Hieronymus Bosch, pintor flamengo (Hertogenbosch, em fr. Bois-le-Duc, c. 1450 – id. 1516). Filho e neto de pintores, trabalhando com óleo sobre painéis, criou visões de perturbadora sensualidade, nas quais parecem cair por terra as leis da natureza e onde quase desaparecem as distinções entre o reino vegetal e o animal, entre vida e morte, real e não-real, verdadeiro e falso. (Ibidem, pág. 856/7)

¹² Lucas Cranach, dito o Velho, pintor e gravador alemão (Kronach, Francônia, 1472 – Weimar, 1553). Suas obras revelam um estilo... maneirista, no qual a paisagem torna-se elemento decorativo quando não cede lugar a um mero fundo sombrio. (Ibidem, pág. 1679)

¹³ Stanley Kubrick, cineasta norte-americano (Nova York, 1928), consagrou-se como um dos diretores mais originais da atualidade. *2001, uma odisséia no espaço*, filme lançado em 1968, obra revolucionária, mostra elementos temáticos da evolução humana, da inteligência artificial e muita tecnologia. Até hoje é considerado um marco no cinema, tanto pelas imagens quanto pela escolha da trilha. (Ibidem, pág. 3449)



uma pessoa depressiva enxerga o mundo. Uma forma de inércia, olhar perdido e alteração da percepção do cotidiano, pois nada mais tem importância.

Ao observar o filme sob o foco da fundamentação teórica da Gestalt¹⁴ que estuda o comportamento, a partir da tríade estímulo, resposta e percepção, observamos que a percepção depende de interpretação individual, do ato ou efeito de perceber e entender, ou seja, um ato subjetivo, que depende das referências pessoais. E *Melancholia* tem o poder de extrair diferentes sensações a cada pessoa. Durante os quase oito minutos da abertura do filme surgem diferentes imagens que parecem a um primeiro olhar não ter conexão entre si, e podem causar desconforto para o espectador. Talvez seja esta a intenção do diretor, tirar as pessoas da zona de conforto e alertá-las para questões cruciais da vida. A fotografia leva a assinatura de Manuel Alberto Claro e os efeitos especiais foram realizados por Peter Hjorth, que utiliza imagens sobrepostas.

Na paisagem visual do filme, as cores predominantes são as encontradas na natureza – verde, azul e tons de marrom/alaranjado. Essa natureza é retratada de maneira caótica, como se devorasse seus habitantes, assemelhando-se a um sonho ruim. Quanto à paisagem sonora, é composta predominantemente por instrumentos de cordas e metais. Seu ritmo acompanha a intensidade das cenas, as emoções transmitidas e sua crescente angústia ao longo dos minutos, até atingir seu ápice, ao mesmo tempo que o ápice da história, quando acontece a colisão. Colisão essa que representa, acima de tudo, o apocalipse que acomete a alma dos homens, dando imagem à melancolia que cada um carrega dentro de si.

A opção pelas cores com predominância de tons escuros, como verde musgo e marrom, que de acordo com a Gestalt são cores com teor negativo, em oposição ao branco do vestido de noiva, pode representar uma transição de espírito, uma coisa pura envolta em tanta nebulosidade. Ainda, de acordo com a mesma escola visual, os princípios de harmonia por ordem e equilíbrio por simetria e as categorias conceituais de coerência, sutileza e sequencialidade são recorrentes em *Melancholia*, potencializados pela técnica de *slow motion*, que

¹⁴ “Teoria que considera os fenômenos psicológicos como totalidades organizadas, indivisíveis, articuladas, isto é, como configurações... Posicionamento que afirma serem a carga emocional e os conceitos estéticos atributos de uma obra de arte e não do seu espectador.” Fundamenta-se na pregnância da forma. “Ou seja, na formação de imagens, os fatores de equilíbrio, clareza e harmonia visual constituem para o ser humano uma necessidade e, por isso, considerados indispensáveis...” (HOUAISS, 2001, pág. 1449; GOMES FILHO, 2000, pág. 17)



nos dá a impressão de que o tempo foi esticado, permitindo desta maneira, observar detalhes que passariam despercebidos em uma filmagem em tempo real.

A relação entre trilha sonora e imagem

Um dos fatores que cabe à trilha sonora de um filme é dar respaldo, enfatizar a intenção da imagética e do clima da cena, e cabe ao diretor a escolha acertada da música, em particular, quando utiliza referências musicais. Tony Berchmans (2006, p. 22) afirma:

No processo de composição musical, grande parte da responsabilidade artística de uma obra está nas mãos do diretor. [...] porque quando o diretor conhece e entende o poderoso recurso que tem nas mãos, mais possibilita, direciona e permite um uso criativo e inteligente da música em seu filme.

Ainda, segundo Berchmans (p. 20):

Talvez a única função suficientemente justa para função da música no cinema é que, de uma maneira ou outra, ela existe para ‘tocar’ as pessoas. ‘Tocar’ pode ser emocionar, arrancar lágrimas, causar tensão, desconforto, incomodar...

A música de Wagner causa tudo isso. Para ser mais bem entendida, é descrita por Paul Bekker, crítico musical do século XX na Alemanha da seguinte forma:

Consiste em crescendo que chega rapidamente a um clímax, seguido por um diminuendo e outro crescendo e outro clímax, e assim *ad infinitum*. Acima de tudo, o caráter da música é determinado por considerações não musicais: a modulação é facilitada por mudanças rápidas no sentido dramático, e os puristas ficam escandalizados com a ausência de uma construção puramente musical. A música, se considerada dramaticamente, torna-se um agente impressionante de temperamento e psicologia, de rapidez agradável e um condutor direto do sentimento. (in: *Enterpe Despedaçada*, Música de Morte 2: Tristão e Isolda de Richard Wagner)

Wagner caracteriza muito bem os “ápices” na música, criando uma expectativa, aliado a um sentimento de tristeza e a própria melancolia e também de expectativa que é quebrada quando a música chega a um clímax, mas volta ao estado anterior sem um desfecho. Assim, as referências de imagens e a música se completam, apontando para esses sentimentos sem a



esperada sequência tradicional, modulações sem preparo e cenas soltas. Schopenhauer descreve esse sentimento na música:

É espantoso como a alteração de um semitom, a substituição da terça maior pela menor, imediatamente força em nós um sentimento desagradável, de angústia, de que com igual rapidez nos vemos libertos pelo modo maior. O adágio atinge no modo menor a expressão do maior sofrimento, torna-se o mais comovente lamento. (in: “Euterpe Despedaçada”, Música de Morte 2: Tristão e Isolda de Richard Wagner)

O Prelúdio de Tristão e Isolda

A trilha sonora do filme é composta basicamente pelo *Prelúdio* do primeiro ato da ópera *Tristão e Isolda* de Richard Wagner, uma de suas últimas composições e considerada seu melhor drama musical. Composta entre os anos de 1857 e 1859, sua estreia ocorreu em Munique, Alemanha, no dia 10 de junho de 1865, no Teatro da Baviera, sob a regência do maestro Hans Von Bülow¹⁵.

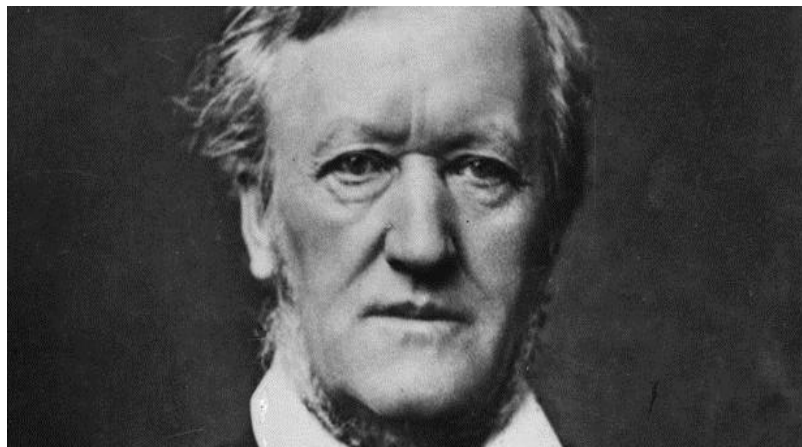


Figura 2 – Richard Wagner
Fonte: <http://www.classicfm.com/composers/wagner/>

A escolha já faria sentido por sua melodia melancolicamente intensa por si só; mas, olhando detalhadamente, podemos fazer algumas observações mais específicas. Neste drama

¹⁵ Barão Hans Von Bülow, pianista, regente e compositor alemão (Dresden, 1830 – Cairo, 1894). Entusiasta de Wagner, dirigiu as primeiras apresentações de *Tristão* (1865) e *Os mestres cantores* (1868). (LAROUSSE CULTURAL, 1998, pág. 987)



musical destacamos elementos que tornam a obra tão especial: o uso de texturas complexas e densas, tensões harmônicas¹⁶ e orquestração predominantemente em tons menores, com melodias formadas por intervalos e dinâmica muito bem definidos, e em particular, o cromatismo e modulações sem preparo, técnicas que levariam à ruptura do sistema tonal, substituído, no início do século XX, pelo atonalismo ou dodecafonismo¹⁷. O uso do *leitmotiv*¹⁸, recurso adotado por Richard Wagner em toda a sua obra, também se vincula aos três personagens centrais do enredo, mas sem fazer distinção entre eles. Da mesma forma que *Tristão e Isolda* é descrito como um marco na passagem do sistema tonal para o atonal, Lars Von Trier funde os três personagens centrais em um só *leitmotiv*, criando um novo paradigma na relação imagem/som.

Donald Grout e Claude Palisca analisam de forma bastante detalhada a música de Wagner:

O ideal que domina a estrutura formal da obra de Wagner é a unidade absoluta entre drama e música, considerados como expressões organicamente interligadas de uma unida ideia dramática... O poema, a concepção dos cenários, a encenação, a ação e a música são encarados como aspectos de uma estrutura total, ou *Gesamtkunstwerk* (obra de arte total). Considera-se que a ação do drama tem um aspecto interno e um aspecto externo: o primeiro é o domínio da música instrumental, ou seja, da orquestra, enquanto o texto cantado clarifica os acontecimentos ou situações que constituem as manifestações exteriores da ação. Por conseguinte, a teia orquestral é o elemento fundamental da música e as linhas vocais são parte integrante da textura polifônica, e não árias com

¹⁶ “O vocabulário harmônico das últimas obras levou ao limite mais extremo a tendência para a dissolução da estrutura tonal clássica, tornando-se o ponto de partida de desenvolvimento que se prolonga até a atualidade. Os escritos de Wagner tiveram uma influência considerável no pensamento oitocentista, não apenas no campo da música, mas também no da literatura, do teatro e até das questões políticas e éticas.” (GROUT, 2007, pág. 644) *Tristão e Isolda* apresenta uma estrutura harmônica não habitual em Wagner, que busca construir suas obras em torno de uma tonalidade definida. A tonalidade central da obra, mi menor, está obscurecida entre os demais graus da harmonia. “Começa em lá menor e termina em Si Maior, de forma que a tonalidade de mi (que efetivamente se ouve muito pouco ao longo da partitura) surge como que paralisada, suspensa entre a dominante e a subdominante.” (GROUT, 2007, pág. 649)

¹⁷ “Sistema de composição atonal, composto de doze sons (sete da escala diatônica e cinco resultantes de alteração cromática)...” sem haver predominância de nenhum deles. Igualdade absoluta entre os doze sons utilizados no sistema musical ocidental. (HOUAISS, 2001, pág. 1069.)

¹⁸ “Tema melódico ou harmônico destinado a caracterizar um personagem, uma situação, um estado de espírito e que, na forma original ou por meio de transformações desta, acompanha os seus múltiplos reaparecimentos ao longo de uma obra, em especial em óperas; motivo condutor.” (HOUAISS, 2001, pág. 1739) A associação dá-se por sua primeira exposição, geralmente instrumental, ocorrer no momento da primeira entrada do personagem e mediante sua repetição a cada retorno do mesmo.



acompanhamento. A música, dentro de cada ato, é contínua, rejeitando a divisão formal em recitativos, árias e outro tipo de seções... (2007, pág. 646)

Alec Robertson e Denis Stevens descrevem o momento da decisão de Wagner de compor o *Tristão*:

Todas as obras de Wagner nos apresentam uma luta pessoal e a vitória de alguma aspiração humana, sendo o conflito e o triunfo tão intimamente ligados com os conflitos e triunfos do próprio Wagner, que este interrompeu o trabalho dos dramas do *Anel* para compor *Tristão*, quando se encontrava no clímax de suas relações com Otto e Mathilde van Wesendonck. (Robertson, 1968, 169)¹⁹

Wagner escreveu o poema de *Tristão e Isolda* no verão de 1857, período em que os Wesendonck se instalaram em sua quinta junto à casa que construíram para o compositor. Não há dúvida de que Matilde foi um estímulo para ele. “O silêncio imposto ao desejo é uma nobre vitória sobre o mesmo...! Consagremo-nos a essa esplêndida morte, à morte do desejo”, escreveu em uma carta de agosto de 1858. Em seu diário, Wagner escreveu em Veneza: “para Matilde Wesendonck”; “Tenho a esperança de que por ti me curarei... Por *Tristão* saberá o mundo a sublime angústia do amor mais elevado... A ira me domina quando penso que te sacrificou a teu marido, a teus filhos, a teus deveres... Agora estou retocando *Tristão* que te falará de mim na solidão... Nossa união éter no espaço ilimitado...” (CHANTAVOINE, 1958, p. 210-224) A própria Matilde compôs os versos para cinco canções, estudos preparatórios para *Tristão e Isolda*, dos quais se tornaram conhecidas “Dores” e “Sonhos”. (PAHLEN, 1965)

Certamente, outros elementos concorreram para que Wagner decidisse compor este drama, entre eles a dicotomia do amor à vida, proclamado por Feuerbach²⁰ e o desgosto pela existência ou a abolição da vontade de viver, proposto por Schopenhauer²¹. Estes dois pensamentos antagônicos se mesclam de maneira estranha, sobrepondo-se. Wagner foi o

¹⁹ Ewen (1959, p. 448) escreve: “De 1857 a 1858, Richard Wagner foi hóspede de Otto Wesendonck, um negociante de sedas. O compositor e Matilde, mulher de Wesendonck, apaixonaram-se, um pelo outro, e foi durante esse período de amor que ele escreveu *Tristão e Isolda*”. Alguns biógrafos sugerem que o amor de Wagner por Matilde o inspirou a compor este drama.

²⁰ Ludwig Feuerbach, filósofo alemão (Landshut, 1804 – Rechenberg, 1872). Proclamou que Deus era a mais bela criação do homem, e resultado do desenvolvimento humano. (LARROUSSE CULTURAL, 1998, pág. 2408.)

²¹ Arthur Schopenhauer, filósofo alemão (Danzig, 1788 – Frankfurt, 1860). Para ele todos os preceitos de moral se resumiam em: “Destruir em nós, por todos os meios, a vontade de viver”. O homem podia se libertar da vida pela arte, pois o artista ao expressar a beleza, desliga-se da vida; pela piedade, que liberta o homem do egoísmo; e, pelo ascetismo, a negação dos desejos e da vontade de viver. (LARROUSSE CULTURAL, 1998, pág. 5290)



protótipo do homem romântico: esquecia a realidade do cotidiano para entranhar-se nos mistérios da noite, na aspiração à morte e no desejo à evasão. Estas características de sua personalidade estão presentes em seus dramas.

O drama wagneriano tem características sinfônicas. “Sua orquestra é realmente um personagem central que interpreta, explica, salienta a ação passada no palco. [] ... levou ao teatro a sinfonia beethoveniana da qual fez um estudo profundo”. (EWEN, 1959, p. 430) Ainda analisando a interrelação entre a orquestra e as vozes wagnerianas, Alec Robertson (1968, p. 174-6) complementa:

Tristão é a sinfonia de Wagner mais maravilhosamente integrada, devido à sua unidade de modo e técnica. [] ...o desejo erótico e o anseio pela consumação, que é a sua morte, domina todo o *Tristão*; e, como todos os atos utilizam os motivos principais, a obra pode comparar-se a um vasto movimento. [] A harmonia que Wagner trouxe à expectativa de *Tristão* (a nota dominante e outros acordes cromáticos dissonantes, que, tal como o anseio de *Tristão*, não são resolvidos até ao derradeiro acorde) tiveram a maior influência em compositores posteriores e levaram Schoenberg e outros a suporem a harmonia clássica “morta”. (ROBERTSON, 1968, p. 174-6)

O mito de Tristão e Isolda foi retratado de diferentes maneiras na Idade Média. Baseado em uma antiga lenda celta, foi transformado por Godofredo de Estrasburgo em epopeia²², por volta de 1210. Talvez seja a mais famosa obra de arte moderna baseada no mito medieval em que, precedendo Romeu e Julieta, os amantes protagonistas morrem no final da história.

Tristão, excelente cavaleiro a serviço de seu tio, o rei Marke da Cornualha, viaja à Irlanda para trazer a bela princesa Isolda para casar-se com seu tio. O primeiro marido de Isolda foi morto em luta por Tristão, motivo pelo qual ela o detesta. Durante a viagem de volta à Grã-Bretanha, Isolda pede a sua criada Brangäne que prepare uma bebida de morte. Mas, os dois acidentalmente bebem uma poção de amor mágica, originalmente destinada a Isolda e Marke. Devido a isso, Tristão e Isolda apaixonam-se perdidamente, e de maneira irreversível, um pelo outro. De volta à corte,

²² Poema épico ou longa narrativa em prosa, em estilo oratório, que exalta as ações, os feitos memoráveis de um herói histórico ou lendário que representa uma coletividade.



Isolda casa-se com Marke, mas ela mantém com Tristão um romance que viola as leis temporais e religiosas e escandaliza a todos. Tristão termina banido do reino, casando-se com Isolda das Mãos Brancas, princesa da Bretanha, mas seu amor pela outra Isolda não termina. Depois de muitas aventuras, Tristão é mortalmente atingido por uma lança e manda que busquem Isolda para curá-lo de suas feridas. Enquanto ela vem a caminho, a esposa de Tristão, Isolda das Mãos Brancas, engana-o, fazendo-o acreditar que Isolda não viria para vê-lo. Tristão morre, e Isolda, ao encontrá-lo morto, morre também de tristeza.

Partindo dos protagonistas da epopeia, Wagner escreve o libreto para esta obra e destina a cada personagem um motivo musical. Donald Grout nos deixa uma análise esclarecedora a respeito da utilização dos motivos por Wagner:

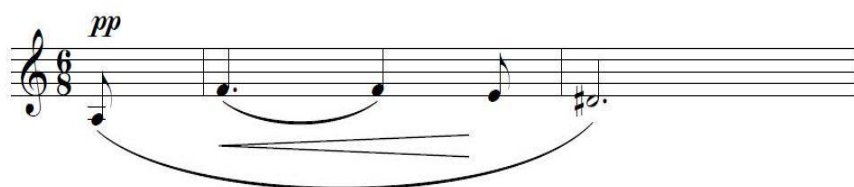
... são quase sempre breves, concentrados e (pelo menos no campo das intenções) concebidos de forma a caracterizarem o respectivo objeto a diversos níveis de sentido... Há na abertura, progressões harmônicas da sétima de dominante de lá menor para o acorde do sexto grau – o modelo de cadência interrompida – que simboliza a quintessência do drama, um amor condenado a nunca se consumir. Outra diferença, mais importante, reside no fato de os *leitmotifs* serem a substância musical fundamental da obra: não são utilizados como um processo de exceção, mas de maneira constante, em ligação íntima com cada passo da ação. (GROUT, 2007, p. 648)

Albert Lavignac (1921, 310/4) analisa os *leitmotifs* da abertura da composição, que serão reutilizados ao longo de toda a obra, sob as mais variadas formas, desde pequenas alterações de notas ou desenho rítmico até profundas modificações em ambos.²³

O *Prelúdio* do primeiro ato de *Tristão e Isolda* é quase inteiramente construído por sete motivos, fazendo desde este momento pressentir a predominância do gênero cromático que persistirá na maior parte desta obra e que assim são apresentados desde o começo. O primeiro motivo é intitulado *A Confissão*²⁴

²³ Para esta análise dos motivos nos baseamos no livro supra citado, de Albert Lavignac.

²⁴ “O germe de toda a música é a frase inicial do Prelúdio, composta de três compassos, uma sinuosa maré montante de melodias que paira sobre uma progressão cromática, de harmonia decidida a evitar uma resolução e retardar o estabelecimento de uma tonalidade definida. Tudo deriva do tema principal do drama, e só os incidentes – os marinheiros no primeiro ato, as trompas de caça no segundo, o fiel Kurwenal no terceiro, e o rei



que no *Prelúdio* é constantemente seguido por este outro motivo, *O Desejo*,



que completa o sentido harmônico do primeiro e dá a impressão de um triste e penoso ponto de interrogação, quatro vezes repetido com longos e emocionantes silêncios²⁵.



Ao mesmo tempo aparece um novo tema exprimindo com eloquência que a paixão de *Tristão e Isolda* teve, como ponto de partida, o encontro dos seus olhos, *O Olhar*.

Marke, que se inclina a exprimir-se no intervalo da sétima – somente esses abrem caminho através do intrincado cromatismo, em busca de certo diatonismo.” (EWEN, 1959, 449)

²⁵ Empregos frequentes deste motivo aparecem em toda a obra sob as mais variadas formas.



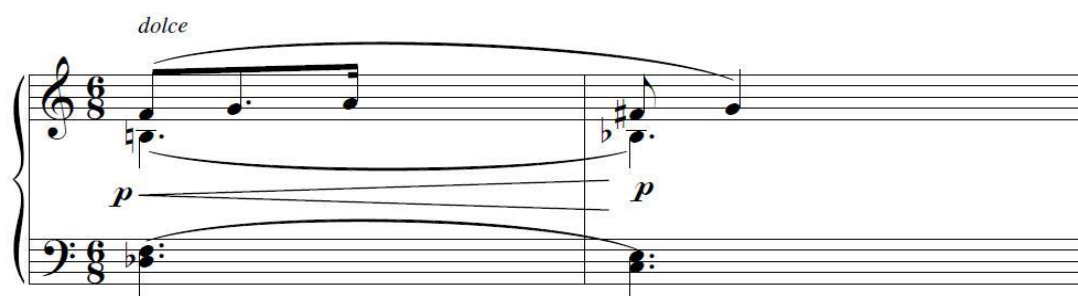
O motivo do *Olhar* é objeto de numerosos e importantes desenvolvimentos, até ao ponto de tomar a preponderância em determinados momentos. Encontramos, no espaço de quatro compassos, duas frases fortemente expressivas, caracterizando os dois filtros, o do amor e o da morte, cuja substituição é como que o nó da ação: a *Libação do Amor* e a *Libação da morte*, o primeiro cheio de poesia e de paixão,



o segundo formando uma oposição sinistra e lúgubre, acentuada pela instrumentação confiada ora aos metais, ora à clarineta e ao oboé.

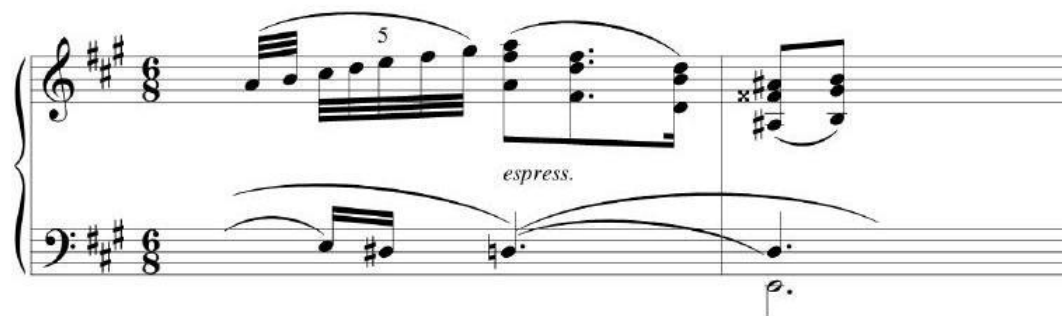


Eis agora o motivo que se pode considerar como derivado daquele de *O Olhar*, ao qual está ligada a ideia deste precioso cofrinho de emergência [destinado a usar em caso de necessidade]: *O Cofrinho Mágico*.



[motivo que necessariamente encontrará seu uso, quando se recorrer ao cofrinho (cena III) e quando fizer alusão a isso.]

Então, preparado por um estupendo *crescendo*, cujo motivo do *Olhar* é desdobrado, é introduzido o tema da *Libertação pela morte*, o último do *Prelúdio*, que em seguida é finalizado por novas combinações dos *leitmotifs* já apresentados.





Os *leitmotifs* do *Prelúdio* se complementam, de forma que cada novo motivo parece ter sido gerado pelo motivo anterior, fato que garante uma coerência raramente alcançada em uma obra musical. Como o fator rítmico não é predominante, a obra ganha um caráter emocional acentuado. Há uma fluidez melódica de muita intensidade, gerada particularmente pela harmonia complexa e enfatizada pelo andamento lento.

Donald Grout fala da influência de *Tristão e Isolda* na história da música ocidental, como um marco que rompe o sistema tonal e o prenúncio do sistema atonal:

Poucas obras na história da música ocidental terão influenciado tão poderosamente gerações sucessivas de compositores como *Tristão e Isolda*, que, sob muitos aspectos, é o exemplo mais acabado do estilo de maturidade de Wagner. O sistema de *leitmotifs* subordina-se aí da forma mais feliz a uma fluidez da inspiração, a uma intensidade emocional sem quebras, que dissimulam e transcendem eficazmente o mero engenho técnico... As complexas alterações cromáticas de acordes, a par da constante mudança de tonalidade, das resoluções imbricadas e das progressões dissimuladas por meio de retardos e outras notas não harmônicas, dão origem a um tipo de tonalidade novo e ambíguo, que só com muita dificuldade pode ser explicado nos termos do sistema harmônico de Bach, Haendel, Mozart e Beethoven. Este desvio em relação à concepção clássica da tonalidade numa obra tão famosa e musicalmente tão conseguida pode hoje ser perspectivada historicamente como o primeiro passo no sentido dos novos sistemas harmônicos que marcaram a evolução da música a partir de 1890. A evolução do estilo harmônico a partir de Bruckner, Mahler, Reger e Strauss até Schoenberg, Berg, Webern e aos ulteriores compositores dodecafônicos tem o seu ponto de partida no vocabulário do *Tristão*. (GROUT, 2007, p. 649-50)

Jean Chantavoine reitera o pensamento de Donald Grout, com uma análise das opções e ferramentas harmônicas que definem esta obra como um divisor do pensamento musical ocidental:

Com *Tristão*, “Wagner rompe por completo a notação clássica, inclusive a beethoveniana, que se apoiava no acorde perfeito, nas tonalidades vizinhas e na estabilidade da cadência. O perpétuo cromatismo cria uma atmosfera de ansiedade. Os acordes de sétima e nona estão tratados como os acordes perfeitos da harmonia clássica; as dissonâncias vão repercutindo umas nas outras sem resolver-se ou, quando descaracterizadas com retardo, apogiaturas ou audazes e dinâmicas alterações; estamos constantemente na presença de placas giratórias que modulam incessantemente e acrescentam



com intensidade a força energética dessa música: nela os sons já não são o fundamento de uma tonalidade, mas, se convertem em condutores de uma energia musical constantemente renovada. (CHANTAVOINE, 1958, p. 224)

Combarieu complementa Chantavoine pela análise da orquestração utilizada por Wagner no início do *Prelúdio*:

Nos acordes iniciais há uma combinação timbrística especial: dois oboés, dois clarinetes em lá, um corne inglês, dois contrabaixos e dois violoncelos. É a imagem sonora de um brusco e doloroso conflito, no qual as ideias da peça estão condensadas, sobre o élan de paixão (repetido ao longo de todo o prelúdio) indicado pela anacruse. Os dois motivos cromáticos em direções opostas (lá, fá, mi, ré sustenido, ré natural – do, la, lá sustenido, si) sugerem a separação dos dois amantes. (1924, p. 342-3)

Wagner tinha noção absoluta da importância desta obra no contexto da busca por novos caminhos sonoros e sua opção se pautou no seu cotidiano de homem romântico, em busca de da redenção pela morte, anseio do movimento literário e musical alemão do momento.

145

Wagner descreveu sua ópera como "um anseio sem fim, saudade, a felicidade e a miséria do amor, mundo, poder, fama, honra, cavalheirismo, lealdade e amizade todos soprados como um sonho irreal", para o qual há "uma única redenção, morte, finalidade, um sono sem despertar." (in: "Euterpe Despedaçada, Música de Morte 2": **Tristão e Isolda** de Richard Wagner)

Passamos agora a analisar cada cena do filme e a relação entre as imagens e a música:

Cena 1. As imagens iniciais expressam uma síntese estética do filme, sendo que a maioria delas foca a protagonista, Justine²⁶. A música é iniciada em pianíssimo e conforme aumenta de intensidade a imagem do rosto de Justine vai sendo mostrada em fade in, sobre um tempo nublado. Enquadrada do lado esquerdo da tela, demonstra conhecimento técnico

²⁶ A personagem Justine foi assim nomeada por influência do conto de mesmo nome, do escritor Marquês de Sade, no qual a mocinha é todo tempo testada, passando pelas mais diversas situações tentadoras.



do diretor, pois é de onde nossos olhos começam a interpretar a imagem²⁷. Na medida em que ela abre os olhos, os tons da música ascendem. No momento em que eles estão abertos totalmente, ocorre uma pausa musical, trazendo um sentimento de angústia. Quando a música recomeça, a cena volta à ação com pássaros mortos caindo lentamente, adequando-se à lentidão da música que retorna a uma nova pausa. De acordo com as escolhas técnicas das imagens que contêm Justine, pode-se concluir que independente da colisão dos planetas, o mundo dos personagens centrais desabaria de qualquer modo. Justine, com o olhar vazio, encontra-se em um estado de apatia total, perdida em sua depressão e em sua falta de vontade de viver.



Figura 3: cena do filme *Melancholia*
(Fonte: Lisatatcher.wordpress.com)

A cena na qual vemos Justine com pássaros caindo ao seu redor evidenciam a queda do próprio mundo de Justine; porém, também podem ser interpretados como o fim da vida na Terra, tudo está declinando para o fim e ela permanece inerte. O rosto de Justine toma a tela. Sua aparência é tão perturbadora quanto os pássaros mortos que caem do céu ao fundo. Uma referência ao outono como época de queda das folhas ou à morte eminente? Os pássaros

²⁷ Esta técnica, chamada regra dos terços, dá total importância para a personagem. Faz-se uso do primeiro plano ou plano close para evidenciar expressões, semblantes, gestos, fisionomias e emoções. Isola a personagem, pouco importando o ambiente em que se encontra. Registra emoções, já que fecha o quadro no sujeito. A câmera sempre estática e com imagens lentas permanecerá em todas as cenas da abertura de *Melancholia*.



mortos caem conforme a quantidade de notas e quando a música apresenta mais intensidade sonora, eles estão em primeiro plano, juntando intensidade com perspectiva. É interessante notar que parecem folhas.



Figura 4: cena do filme *Melancholia*
(Fonte: Lisatatcher.wordpress.com)

No quadro *Jardim das Delícias Terrenas* de Bosch, pode-se observar no centro das figuras enigmáticas um pequeno ser humano, um menino melancólico apoiado em um dos pássaros da cena. Pode-se associar, então, a melancolia de Justine com a do retratado da pintura; ambos tristes dentro de seus mundos aparentemente belos e prazerosos. A morte dos pássaros pode ser interpretada como o símbolo da morte desse mundo perfeito. No decorrer do filme este olhar vago se confirma pelo comportamento indiferente de Justine durante o próprio casamento, no qual existe um conflito de instinto e cumprimento de convenções sociais. É perceptível que a personagem não se sente integrada nesse ambiente repleto de aparências.



Figura 5: Bosch - *Jardim das Delícias*

(Fonte: <http://blogdofavre.ig.com.br/2008/12/fortuna-imperatrix-mundi>)

A personagem Justine compartilha o nome com a personagem da novela de Marquês de Sade, *Justine*, sobre uma mulher virtuosa que persevera por meio do sofrimento e, depois de se reencontrar com sua irmã, Juliette, é fatalmente atingida por um raio.

Cena 2. A música recomeça com a mudança de cena. Um grande jardim, com pinheiros em simetria e equilíbrio, de acordo com a Teoria da Gestalt, e ao centro, um relógio solar projeta dupla sombra, semelhante aos pinheiros, uma iluminada pela lua e a outra pelo planeta Melancolia, cena que talvez evoque a estética surreal das obras de Magritte²⁸. Ou ainda, uma referência ao filme *Último ano em Marienbad*, de Alain Resnais, no qual, ainda de maneira surreal, apenas as pessoas projetam sombras.

²⁸ “René Magritte, pintor belga (Lessines, 1898 – Bruxelas, 1967)... [] Através de uma técnica figurativa impessoal, tão reflexiva quanto atenta às sugestões visionárias, procedeu a um questionamento sistemático das relações entre as coisas, entre sua hipotética realidade, sua imagem, seu conteúdo conceitual... [] ... tanto por sua natureza como por seu radicalismo, abre de forma não menos estranha as portas do imaginário.” LAROUSSE CULTURAL, 1998, pág. 3738)



Alguém está ao fundo quase imperceptível. É Claire, que segura seu filho. Ela move-se lentamente, causando a sensação de solidão. As sombras das árvores e o relógio, no centro do grande jardim, dão a sensação de que o tempo passa muito lentamente. A trilha tem poucas mudanças de intensidade até chegar a outra pausa musical.



Figura 6: cena do filme *Melancholia*
Fonte : Lisatatcher.wordpress.com



Figura 7: cena do filme *Last Year at Marienbad*
(Fonte: Lisatatcher.wordpress.com)



As imagens talvez remetam a obra *Beata Beatrix* de Rossetti.²⁹ Beatrice, de Dante, aparentemente não mais viva, com um pássaro como um mensageiro da morte, e o relógio solar denotando a fugacidade do tempo (M. Tamminga. 2011)



Figura 8: *Beata Beatrix* de Rossetti.
(Fonte: ajournaloffilm.blogspot.com.br)

Cena 3. A música volta com a imagem estática do quadro *Caçadores na neve*, também conhecida como *O retorno dos caçadores*, de Pieter Brueghel, uma paisagem com homens e cães em uma aldeia coberta por neve, pintado no ano de 1565. Os caçadores têm a aparência de que a caçada não foi das melhores. A impressão visual geral é de frio, calma, dia nublado. A música atinge um clímax e silencia. Volta em um tom grave, quando surgem cinzas, restos de papel queimados da imagem que pega fogo a partir da parte superior, deteriorando-se, como se o fato de um planeta acabar com a vida na terra eliminasse na vida de Justine toda a tensão

²⁹ Dante Gabriel Rossetti, pintor, desenhista e poeta inglês (Londres, 1828 – Birchington-on-Sea, Kent, 1882). Seus quadros... inspiram-se em lendas medievais e temas da poesia primitiva inglesa e italiana.



e necessidade de sempre se defender de algo. Há uma relação implícita entre o fogo que queima a imagem e o aparecimento do planeta *Melancolia*, lembrando-nos de que não há vida lá. A música acalma novamente. Podemos sentir um ar de mistério: será que eles irão atacar as pessoas, representando uma possível ameaça à tranquilidade dos habitantes daquele vilarejo? Prenuncia um acontecimento misterioso que está prestes a se concretizar. Esta pintura expressa ao mesmo tempo companheirismo e solidão. Da mesma forma, a chegada do planeta *Melancolia* representa a destruição da Terra e de seus habitantes.



Figura 9: *Caçadores na Neve* de Brueghel
(Fonte: Itself.Wordpress.com)

Cena 4. A trilha então fica com sonoridade mais densa e grave; a imagem mostra o espaço com o planeta *Melancolia* em primeiro plano e um ponto de luz vermelha ao fundo, a estrela *Antares*. Conforme a cena gira para a direita, a intensidade da música aumenta, seguida de um decrescendo, podendo-se ouvir um ruído em segundo plano, e cresce em seguida, até o ponto sumir atrás de *Melancolia*. Esta cena mostra o seu percurso se aproximando da Terra.



Figura 10: cena do filme *Melancholia*
(Fonte : Lisatatcher.wordpress.com)



Figura 11: cena do filme *Melancholia*
(Fonte : Lisatatcher.wordpress.com)

Cena 5. Surge a imagem da personagem Claire, correndo com seu filho no colo, em um campo de golfe, no qual seus pés afundam até os joelhos e deixam pegadas na grama. À medida em que a perna afunda no solo o tom da música fica mais forte. Ela traz um semblante de sofrimento. A música suaviza-se. Podemos analisar como a representação da inutilidade de posses em momentos de catástrofes. Mesmo com toda a riqueza e luxo em que vivia com o marido John (Kiefer Sutherland), fugir é impossível. É uma metáfora em relação ao estado depressivo. Mesmo quando uma pessoa tem tudo, não está imune de se sentir triste e vazia. Ao afundar os pés na propriedade, da qual o marido se gabava o tempo todo, Claire sabe que



não será possível escapar. Trata-se de mais uma representação da impotência que esses personagens carregam consigo diante do mundo que as cerca.

Cena 6. Acompanhando essa suavidade, aparece em cena um cavalo preto em um campo escuro. Ele está caindo sobre suas patas traseiras e o som acompanha a queda. Pode-se notar ao fundo o fenômeno da aurora boreal. A escolha do cavalo foi proposital, pois este animal sente os fenômenos antes que os seres humanos. Um cavalo não cai a não ser que esteja machucado, doente ou que seja derrubado. Quando Justine se exclui do mundo externo, aos olhos da sociedade fica mais fraca. A perda da força e da intuição é representada pela queda do cavalo, enfatizada por cores escuras e frias. A figura do animal vem sendo utilizada de maneira simbólica, para associar o cavalo como transporte da alma para o mundo dos mortos.³⁰



Figura 12: cena do filme *Melancholia*
(Fonte: Lisatatcher.wordpress.com)

Cena 7. Então aparece a imagem de Justine de braços abertos, formando uma cruz com o corpo, em um campo com árvores ao fundo e pequenos insetos ao seu redor. Justine está vestida de jeans e camiseta preta, em uma paisagem noturna. As aléluias parecem sair do chão

³⁰ Esta cena preanuncia duas cenas posteriores cruciais, uma em que Justine monta seu cavalo favorito, Abraão, e veemente o chuta e bate quando ele se recusa a cruzar uma ponte que separa a propriedade do mundo exterior. Outra aparição de Abraão ocorre quando Claire o despacha selado e sem montador, por diversão. A representação de um cavalo sem montador está ligada à tradição de funerais militares e de figuras públicas importantes. O nome do cavalo também faz menção ao patriarca bíblico que junto a Deus tenta, sem êxito, salvar Sodoma e Gomorra da destruição.



rumo ao céu, e esses insetos parecem brilhar em uma noite tão escura, na qual, somente Justine e um arbusto ao fundo estão iluminados. A trilha fica mais suave quando a borboleta da frente eleva-se.

A imagem de Justine com borboletas ao redor, passa a impressão de viver em sua própria “bolha”, seu universo particular. Mas, observando a beleza do cenário ao redor, ela cultua a morte, pois quanto mais se aproxima a destruição do planeta, mais ela melhora de sua depressão e passa a se sentir mais estimulada. Podemos dizer que Justine é o próprio planeta Melancolia. Para Justine o momento do choque e a certeza da morte servem para encontrar a si mesma em uma catástrofe e compreender muito mais profundamente o mundo em que vive. Uma tocante homenagem à força e pureza do feminino marcada sonoramente por *Tristão e Isolda*.³¹



Figura 13: cena do filme *Melancholia*
(Fonte: Lisatatcher.wordpress.com)

Cena 8. O som é intensificado e aparecem então as três personagens andando no jardim defronte à mansão, Justine, Claire e seu filho no centro. A música prossegue suave. Ao fundo, vê-se o sol, a lua e Melancolia. Há uma relação direta ao dia, representado pelo sol, à noite, representada pela lua e ao estado psicológico de depressão, representado por

³¹ A qualidade artificial da iluminação à noite desta cena, em conjunto com o presente sentimento de ameaça, nos remete ao trabalho do fotógrafo norte-americano contemporâneo Gregory Crewdson, o qual é altamente influenciado por cineastas como David Lynch e Steven Spielberg. Crewdson também é influenciado pelo trabalho do grupo de poetas que, em 1911, fundou o chamado *Neopathetisches Cabaret*, e defendia que as imagens literárias deveriam corresponder a atmosferas emocionais, e não a descrições realistas do mundo.



Melancolia. Esta cena é interessante pelo fato de revelar em uma só imagem o enredo do filme inteiro. Podemos associar os personagens ao tempo congelado: o passado (Claire), o presente (Justine) e o futuro (Leo) juntos no mesmo momento.



Figura 14: cena do filme *Melancholia*
(Fonte : Lisatatcher.wordpress.com)

As irmãs são apresentadas em lados opostos, pois, no filme, cada uma representa uma faceta humana. Claire, a faceta mais racional e “tradicional”, e Justine a faceta emocional e conflituosa em si mesma. O filho de Claire encontra-se no meio, entre as duas, demonstrando que o personagem dele tem um pouco de cada uma: o lado racional por sua criação e cultura e o lado mais emocional e fantasioso por ser uma criança.

Cena 9. A trilha prossegue calma, mudando a cena novamente para os planetas, Melancolia, maior, está ao fundo e a Terra, menor, em primeiro plano, girando, e é possível novamente ouvir o ruído.

Cena 10. Os tons ascendem cromaticamente, criando um suspense e a imagem mostra Justine, que olha para as mãos, enquanto as levanta e da ponta de seus dedos, como dos postes elétricos ao fundo, saem fios de luz, semelhantes à descarga elétrica. A energia do planeta e das pessoas está sendo sugada por Melancolia.



Figura 15: cena do filme *Melancholia*
(Fonte: horrordigest.blogspot.com.br)



Figura 16: cena do filme *Melancholia*
(Fonte : Lisatatcher.wordpress.com)

Cena 11. No momento em que a trilha cresce novamente, a cena se desloca para a imagem de Justine vestida de noiva, tentando correr em uma floresta com espécies de raízes ou musgos longos esvoaçantes das árvores que se prendem em seus tornozelos e no vestido. Ela tenta se livrar, se libertar de algo, porém, tem dificuldade, pois os fios retardam seus movimentos. Os musgos ou raízes (também podem ser restos de filme) podem ser uma



representação de tudo aquilo que impede o ser social de, realmente, alcançar a felicidade. E tudo que Justine quer é se ver livre das convenções sociais.



Figura 17: cena do filme *Melancholia*
(Fonte: Lisatatcher.wordpress.com)

Cena 12. A trilha acalma, mas cria uma expectativa até chegar a um clímax e muda novamente a cena para o espaço, no qual os dois planetas estão próximos e cada vez se aproximam mais. A visão dos planetas com a intensidade da música cria uma expectativa, como se fosse acontecer um milagre.

Cena 13. Quando a música muda o clima para uma sequência de modulações em acentos para chegar a um clímax, a imagem mostra a janela da mansão que dá para o jardim. Há uma fogueira lá fora. É uma alusão evidente ao quadro *O Juízo Final*, de Hieronymus Bosch, que enfatiza a tranquilidade do interior da casa, enquanto do lado de fora tudo está sendo consumido pelo fogo. Há uma comparação com o estado emocional de Justine no momento da chegada do planeta Melancholia. Esta é a única cena filmada em um interior.

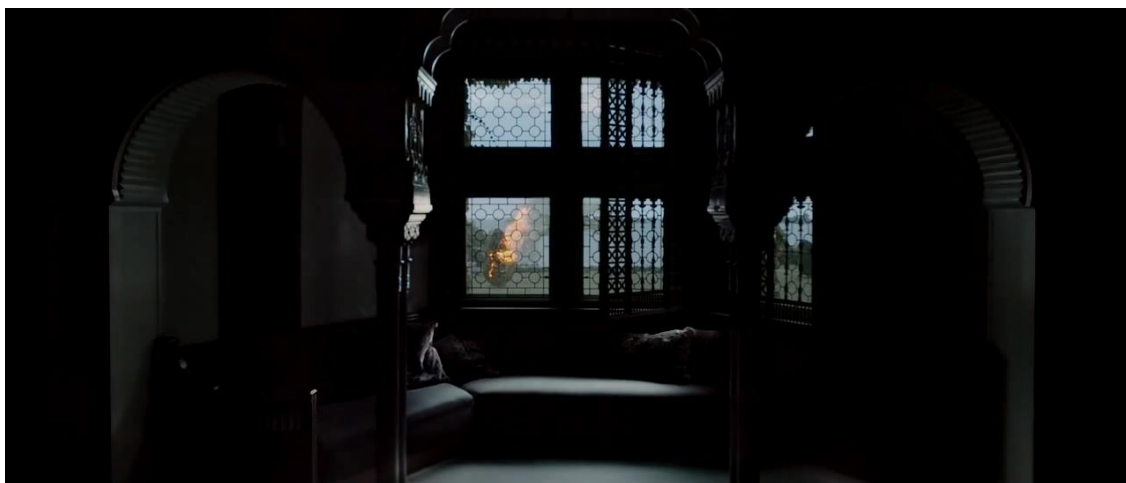


Figura 18: cena do filme *Melancholia*
(Fonte : Lisatatcher.wordpress.com)



Figura 19: Bosch - *Juízo Final*

Cena 14. A imagem é modificada e passa a mostrar Justine vestida de noiva e com o buquê feito com lírios do vale, também conhecidos como lágrimas de Eva, as quais por ela foram derramadas ao ser expulsa do Éden, boiando em um riacho, sendo levada pela correnteza rio



abaixo (para a parte inferior da tela). É interessante notar que a protagonista está imóvel, em uma posição que aparenta estar morta. O movimento está concentrado na água corrente no centro da tela. O estado emocional de Justine, durante a festa de casamento, pode ser justificado nesta cena. Como se ela não quisesse viver o momento de noiva. Observamos aqui a referência ao quadro *Ophelia* (1852), de John Everett Millais, na cena em que a noiva, deprimida, paira sobre a água. Porém, enquanto Ophelia (personagem de Shakespeare em *Hamlet*) tem os braços abertos sobre o corpo e as flores que carregava já na água, Justine segura firmemente seu buquê, dando ares tétricos a um personagem ainda vivo, sensação possivelmente relacionada ao seu matrimônio, ou à consciência do fim eminente. Tanto a obra de Millais e o filme quanto a música de Wagner trazem à tona a mulher romântica, jovem, no auge de sua beleza física. A mulher que sofre ao extremo a ponto de encarar a morte como um alívio às suas dores terrenas. Isolda, Ophelia e Justine partilham do mesmo sentimento diante da morte: o sentimento de libertação.

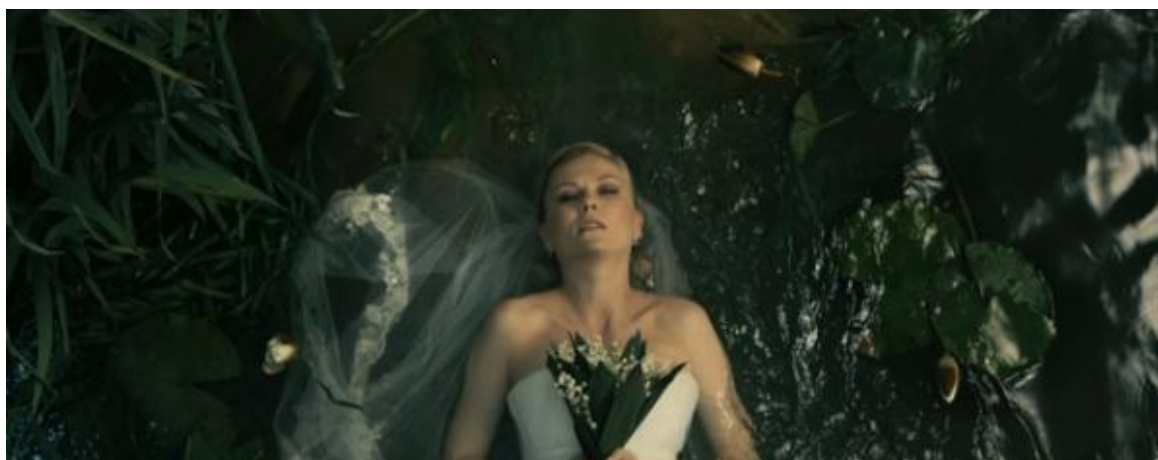


Figura 20: cena do filme *Melancholia*
(Fonte : <http://ajournaloffilm.blogspot.com.br/>)

Cena 15. Os pontos de ápice na música se intensificam e a cena é modificada com Leo cortando um galho e Justine ao fundo. Eles estão em uma floresta, o menino olha para cima e a música atinge um clímax, ganhando intensidade. Esta cena faz referência ao quadro *Melancholia*, de Lucas Cranach. Neste, enquanto existe uma nuvem negra com conotações



apocalípticas, uma mulher com asas de anjo talha um graveto e crianças brincam inocentemente, ao mesmo tempo em que ao fundo se tem uma imagem sombria que passa despercebida pelas figuras em primeiro plano no quadro. Na abertura do filme, essa imagem surge, quando Justine e o sobrinho Leo vão buscar gravetos para construção de uma cabana, que supostamente os protegeria do impacto dos planetas. Alheio ao caos da eminente colisão entre os planetas, o menino, inocente, talha o graveto, enquanto Justine procure por mais. Durante o filme, ela ajuda o sobrinho a talhar o graveto.



Figura 21: *Ophelia* de John Everett Millais
(Fonte : <http://ajournaloffilm.blogspot.com.br/>)

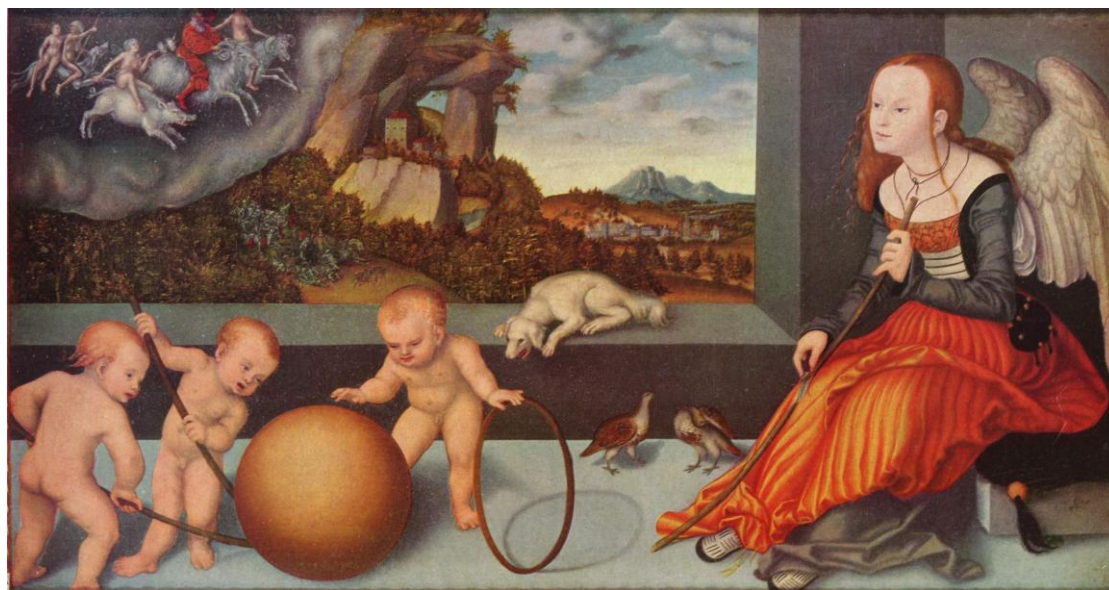


Figura 22 *Melancholia* – Cranach

(Fonte: <http://ferrebeekkeeper.wordpress.com/2010/09/16/melancholy-by-lucas-cranach/>)



Figura 23: cena do filme *Melancholia*
(Fonte: Lisatatcher.wordpress.com)

Cena 16. A cena é alterada para os dois planetas girando próximos com a trilha em “fortíssimo”. Na medida em que eles se aproximam, ruído e trilha aumentam de volume. Por fim, a Terra se move em direção ao planeta Melancholia. Ocorre o ápice da música, quando os



dois planetas colidem. A Terra trinca e se quebra, enquanto adentra Melancolia. Assim, o *Prelúdio* termina.

A tela fica escura e o som adquire força emocional predominante, como se sentíssemos um tremor no espaço. Essa colisão também pode ser vista como se o planeta Terra estivesse entrando em um mundo depressivo e bem maior do que nós mesmos. É a representação do colapso que causa a depressão em qualquer pessoa. Na colisão, uma única nota é enfatizada e então o ruído prevalece no momento que a trilha acalma e então some. Como uma representação de final de morte, a vida termina de modo similar à sua origem.



Figura 24: cena do filme *Melancholia*
(Fonte : Lisatatcher.wordpress.com)



Figura 25: Representação digital da fecundação de um óvulo
(Fonte: Lisatatcher.wordpress.com)



A imagem desaparece com um fade out, e o ruído permanece na tela escura até surgir o nome do filme *Melancholia*.

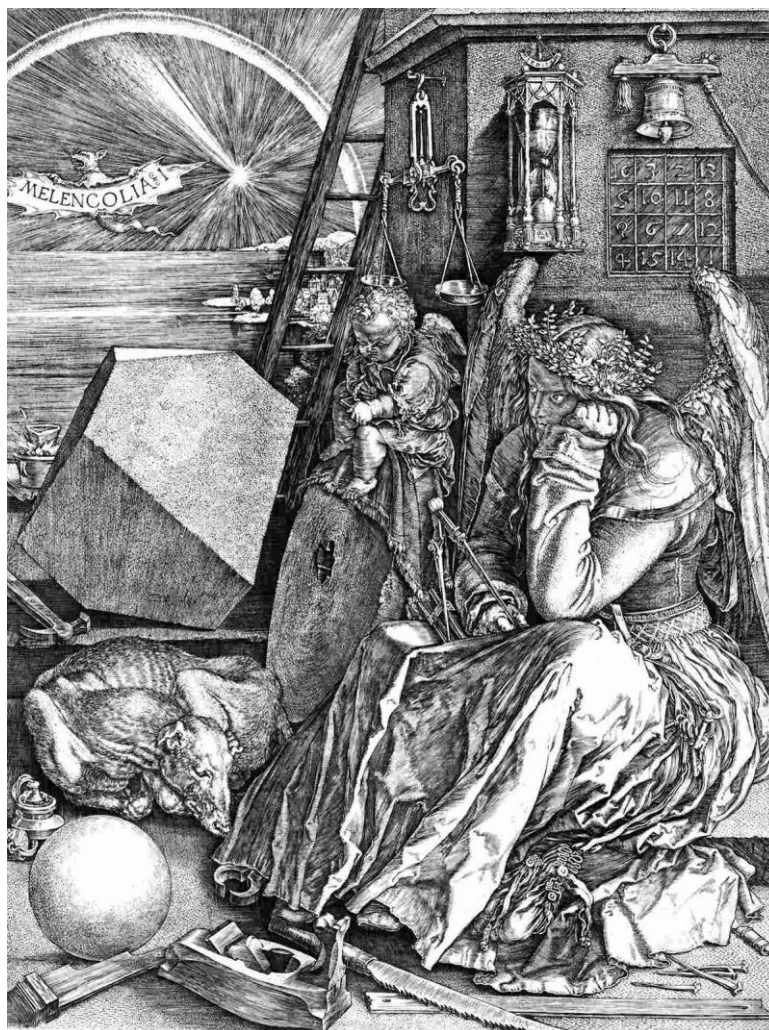


Figura 25: Albrecht Dürer - Melancholia 1

(Fonte: <http://crisnadruz.blogspot.com.br/2011/09/melancholia-de-durer-lars-von-trier.html>)

Conclusões

A música escolhida para o filme denota tristeza e certo suspense, pois apresenta segundos de pausa em diversas partes e clímax intercalados com momentos mais calmos. A ausência de uma rítmica acentuada, cuja melodia é contínua ao longo dos minutos, mostra-se



triste, acentuada por imagens em *slow motion* em um cenário congelado que dá a sensação de algo passado, que não acontece mais, anunciando um cenário de tragédia eminente.

Assim, podemos dizer que o drama lírico *Tristão e Isolda* é o próprio planeta Melancolia, que vem para trazer um sentimento desagradável, de angústia a quem mora na Terra e se depara com o fim. A existência de dois planetas, Terra e Melancolia, é uma metáfora. A pessoa tem o universo (Terra, que significa a zona de conforto, com todas as obrigações sociais) atingido e modificado por Melancolia (estado incomum em um universo diferente, com percepções distorcidas da realidade). E, para não haver sofrimento demasiado, o que resta é a aceitação ou a destruição do mundo real (Terra) para novas possibilidades ante o inevitável.

O enredo de *Tristão e Isolda* gira em torno de seu enorme e impossível amor. Separados e casados com outros parceiros, não conseguem esquecer seu sentimento, o que causa muita dor em ambos. Não poderia haver escolha mais acertada para servir como trilha sonora para o filme de Lars Von Trier. A sensação de liberdade pela morte está presente na ópera e no filme, definitiva em sua personagem central, Justine.

Um manifesto pós-romântico que propõe o choque e a junção final entre dois princípios opostos, amor e morte. Aqui, a música simboliza a colisão dos dois planetas, que praticamente se beijam em dado momento da abertura. Apesar de terem tamanhos evidentemente discrepantes, os planetas são representados como iguais por meio de um truque de perspectiva, e a impressão visual é que eles, delicadamente, se encontram.

O que nos chama a atenção durante toda a abertura, e focando a análise na trilha em relação às imagens, é que quando um objeto está caindo, a trilha tende a ser valorizada, com mais volume e mais intensidade, como na cena em que há pássaros caindo e Justine no riacho. Já, em alguns momentos nos quais há algo subindo na cena, como os fios de energia saindo dos dedos de Justine, a trilha fica mais suave. Dentro das técnicas de composição de trilha sonora para cinema, podemos considerar esta trilha como sendo inversamente proporcional em relação à imagem. Porém, isto não ocorre em cenas sem muito movimento. Nestes momentos há unidade trilha/imagética, sendo a trilha mais estável.

Analisando mais a fundo os conflitos propostos no filme, o que verdadeiramente se choca com a Terra é a moral da família, as certezas do patriarcado, o estilo de vida capitalista, as imagens de mãe, esposa, marido, pai e tudo aquilo de mais sufocante que provém da sociedade ocidental. Com esta abertura de tirar o fôlego, Lars Von Trier passa a sensação de



demolição total de tudo que foi construído e a volta a um estado primitivo necessário para que possamos progredir na compreensão da vida. Conclui-se, portanto, que o filme trata exatamente de retratar e refletir acerca das questões primordiais da vida mundana com o prisma da morte geral coletiva para acontecer a qualquer momento pela colisão com esse planeta azul com nome de sentimento.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BERCHMANS, Tony. **A música do filme**: tudo o que você gostaria de saber sobre a música de cinema. 2ª Ed. São Paulo: Escrituras, 2006.

CHANTAVOINE, Jean e GAUDEFROY-DEMOMBYNES, Jean. **El Romanticismo en la Música Europea**. Trad. José Almoína. Coleção La Evolucion de La Humanidad, tomo 123. México, D.F.: Talleres Gráficos Toledo, 1958.

COMBARIEU, J. **Histoire de La Musique**. Tome III. De La mort de Beethoven au début Du XXZ siècle. Paris: Librairie Armand Colin, 1924.

EWEN, David. Maravilhas da Música Universal. In **Enciclopédia das Obras-Primas da Música**. Vol. II. Tradução de João Henrique Chaves Lopes. Porto Alegre: Globo, 1959.

GOMES FILHO, João. **Gestalt do Objeto**. São Paulo: Escrituras Editora, 2000.

GRANDE ENCICLOPÉDIA LAROUSSE CULTURAL. 24 vol. São Paulo: Nova Cultural, 1998.

GROUT, Donald J. e PALISCA, Claude V. **História da Música Ocidental**. (Trad. Ana Luísa Faria). 5ª Ed. Lisboa: Gradiva, 2007.

Guia Ilustrado Zahar. Ed. geral John Burrows com Charles Wiffen; com a colaboração de Robert Ainsley. 3ª edição. Tradução André Telles. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2008.

HOUAISS, Antônio e VILLAR, Mauro de Salles. **Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

LAVICNAC, Albert. **Le Voyage Artistique á Bayreuth**. Paris: Librairie Delagrave, 1921.

MÁXIMO, João. **A música do cinema**: os 100 primeiros anos. Rio de Janeiro: Rocco, 2003.

MICHELS, Ulrich. **Atlas de música**, II. 3ª Ed. Madrid: Alianza Editorial, 1996.

MONIZ, Luiz Claudio. **Mito e música em Wagner e Nietzsche**. São Paulo: Madras, 2007.

PAHLEN, Kurt. **História Universal da Música**. Trad. A. Della Nina. 5ª Ed. São Paulo: Melhoramentos, 1965.



- ROBERTSON, Alec e STEVENS, Denis. **História da Música Pelicano**. Vol. 3. Trad. Orlando Neves. Classicismo e Romantismo. Coleção Pelicano. Lisboa: Ed. Ulisseia, 1968.
- ROSS, Alex. **O resto é ruído**: escutando o século XX. Trad. Claudio Carina e Ivan Weiz kuck. São Paulo: Editora Schwarcz, 2009.
- _____. **Escuta Só**: do clássico ao pop. Trad. Pedro Maia Soares. São Paulo: Editora Schwarcz, 2011.
- STEPAHN, Rudolf. **Música**. (Trad. Carlos Alberto Sequeira e Isabel Varela Sanches). Lisboa: Editora Meridiano, 1968.
- STUCKENSCHMIDT, H. H. **La música del siglo XX**. Biblioteca para El Hombre Actual. Madrid, Ediciones Guadarrama, 1960.
- WISNIK, José Miguel. **O som e o sentido**: uma outra história das músicas. 2ª Ed. São Paulo: Editora Schwarcz, 2004.

WEBGRAFIA

- Armazém de Ideias, Melancolia** – Lars Von Trier. Disponível em <http://historia-pitagoras.blogspot.com.br/2011/12/melancolia-lars-von-trier.html>. Acesso em 08 de Fevereiro de 2014.
- Jair Antunes. **Estudos sobre Nietzsche**. Disponível em <http://tragica.org/artigos/02/04-jair-pdf>. Acesso em 08 de Fevereiro de 2014.
- “Euterpe Despedaçada”, “Música de Morte 2”: **Tristão e Isolda** de Richard Wagner. Disponível em <http://euterpedespedacada.blogspot.com.br/2013/02/musica-da-morte-2-tristao-e-isolda-de.html>. Acesso em 09 de Fevereiro de 2014.
- Jardel Dias Cavalcante, Wagner, Tristão e Isolda, Nietzsche. Disponível em [http://www.digestivocultural.com/colunistas/coluna.asp?codigo=3405&titulo=Wagner, Tristão e Isolda. Nietzsche](http://www.digestivocultural.com/colunistas/coluna.asp?codigo=3405&titulo=Wagner,Tristão%20e%20Isolda.Nietzsche). Acesso em 11 de Fevereiro de 2014.
- O Ser da Música, Richard Wagner (1813-1883) – **Tristão e Isolda** (Tristan und Isolde), ópera em três atos, WWV 90. Disponível em <http://oserdamusica.blogspot.com.br/2011/09/richard-wagner-1813-1883-tristao-e.html>. Acesso em 08 de Fevereiro de 2014.
- <http://ajournaloffilm.blogspot.com.br/2011/11/mementomorimelancholialarsvontrier>. Acesso em 08 de Fevereiro de 2014.



<http://www.andsoitbeginsfilms.com/2011/10/melancholia.html>. Acesso em 12 de Fevereiro de 2014.

<http://www.capitalnewyork.com/article/culture/2011/09/3505150/melancholialarsvontriermakesdespairinggestureandtimehehas>. Acesso em 13 de Fevereiro de 2014.

<http://www.cineclick.com.br/melancholia>. Acesso em 08 de Fevereiro de 2014.

<http://espacoacademico.wordpress.com/2013/03/20/melancolia-lars-von-trier-e-a-humanidade-a-beira-do-abismo/comment-page-1>. Acesso em 15 de Fevereiro de 2014.

<http://faroartespologia.blogspot.com.br/2012/02/analise-do-filme-melancolia-arte-mito-e.html>. Acesso em 10 de Fevereiro de 2014.

www.filmquarterly.org/2012/01/larsvontriersmelancholiaadiscussion. Acesso em 08 de Fevereiro de 2014.

<http://g1.globo.com/pop-arte/noticia/2011/08/correcao-estreia-melancolia-traz-visao-de-von-trier-sobre-vida.html>. Acesso em 18 de Fevereiro de 2014.

http://grooveshark.com/#!/richard_wagner. Acesso em 15 de Fevereiro de 2014.

<http://historia-pitagoras.blogspot.com.br/2012/02/melancolia-lars-von-trier.html>. Acesso em 11 de Fevereiro de 2014.

167

http://horrorigest.blogspot.com.br/2012_06_01_archive.html. Acesso em 18 de Fevereiro de 2014.

<http://itself.wordpress.com/2013/09/19/paintingonfilmaminorobservationonmelancholia>. Acesso em 20 de Fevereiro de 2014.

<http://klavierzimmer.wordpress.com/2011/11/21/bruegelshuntersinthesnowinthefilmmelancholia>. Acesso em 16 de Fevereiro de 2014.

<http://lisathatcher.wordpress.com/2012/09/29/melancholianongratalarsvontrierandtheinfiniteadness>. Acesso em 18 de Fevereiro de 2014.

<http://megafilmeshd.net/melancholia>. Acesso em 09 de Fevereiro de 2014.

<http://www.melancholiathemovie.com>. Acesso em 08 de Fevereiro de 2014.

http://www.nytimes.com/2012/01/01/movies/awardsseason/manohladargislooksattoverturetomelancholia.html?_r=0. Acesso em 15 de Fevereiro de 2014.

<http://www.parana-online.com.br/canal/vida-e-saude;news;345403/?noticia=os+sintomas+da+chamada+melancolia>. Acesso em 22 de Fevereiro de 2014.



<http://philosophynow.org/issues/91/Melancholia>. Acesso em 19 de Fevereiro de 2014.

<http://www.psicologiamsn.com/2013/02/a-psicologia-gestalt.html>. Acesso em 14 de Fevereiro de 2014.

<http://sessoesdecinema.blogspot.com.br/2011/09/melancolia.html>. Acesso em 19 de Fevereiro de 2014.

<http://thefineartdiner.blogspot.com.br/2012/04/danceofdeathartmelancholia.html>. Acesso em 10 de Fevereiro de 2014.

<http://virgula.uol.com.br/diversao;/cinema/critica-em-melancolia-lars-von-trier-discute-rituais-e-medos-na-iminencia-do-fim-do-mundo>. Acesso em 08 de Fevereiro de 2014.

(Agradecemos a Claudia Scheer, Fernanda de Freitas Ramos e Juliano Ferreira Gonçalves, alunos dedicados que auxiliaram na pesquisa por material e imagens, Denis Tadeu Rahj, pela digitação dos trechos musicais, professor Domingos Zamagna, pela tradução do livro de Albert Lavignac (1921, 310/4) e professor Cláudio Fatigati, pela cuidadosa correção do texto.)

