

Ofélia recriada em *Melancholia* de Lars von Trier

Ophelia recreated in Melancholy by Lars Von Trier

Gabriela Pauka

Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho (UNESP)

gs.pauka@unesp.br

<https://orcid.org/0000-0002-1573-9495>

RESUMO

O filme *Melancholia* (2011), de Lars von Trier, é iniciado por 16 cenas de uma paródia cinematográfica concebida a partir de célebres pinturas, sendo a principal “Ophelia” (1852), de Millais. A partir disso, deseja-se investigar quão profundamente está enraizada Ofélia, personagem da peça *Hamlet* (1603), de Shakespeare, no desenvolvimento do filme; e, até que ponto, esse empréstimo alicerça sua forma. Portanto, noções de confisco e citação serão debatidas enquanto se percebe que conceitos, como originalidade e autenticidade, são enfraquecidos. Trier parece criar em linguagem cinematográfica o abandono contemporâneo por meio da personagem shakespeariana. Para tanto, a investigação estará alicerçada nos pressupostos de Linda Hutcheon (1989), de Antonio Candido (1976) e de Ismail Xavier (1984).

Palavras-chave: Melancholia; Lars von Trier; pós-modernidade; Ofélia; literatura e audiovisual.

ABSTRACT

The film *Melancholy* (2011), by Lars von Trier, begins with sixteen scenes of a cinematographic parody conceived from famous paintings, the main one being *Ophelia* (1852), by Millais. Based on this fact, this paper aims to investigate how deeply rooted is Ophelia, a character from the play *Hamlet* (1603), by Shakespeare, in the development of the film; and to what extent this borrowing underpins its form. Therefore, notions of confiscation and citation will be debated while it is perceived that concepts such as originality and authenticity are weakened. Trier seems to create contemporary abandonment in cinematographic language through the Shakespearean character. Therefore, the investigation will be based on Linda Hutcheon (1989), Antonio Candido (1976) and Ismail Xavier (1984).

Keywords: Melancholy; Lars von Trier; postmodernity; Ophelia; literature and audiovisual.

INTRODUÇÃO

Lançado em 2011, o filme *Melancholia*, do diretor dinamarquês Lars von Trier, é classificado como ficção científica e pode ser mais especificamente posicionado no interior de uma vertente do *sci-fi* consagrada pelo cineasta soviético Andrei Tarkovski (1932-1986), cuja obra se tornou célebre por focalizar os dilemas da relação entre o humano e o científico. A ampliação do tradicional enredo do gênero se alicerça em um profundo interesse nas consequências da mecanização da vida e da automatização do comportamento. Em outras palavras, as ficções científicas de Tarkovski e Trier se desenvolvem em volta da notável contradição que permeia a história do Ocidente: a ambiguidade da racionalidade humana – força criadora e destrutiva. Em face da promessa tecnológica feita pelo humanismo científico do século XVIII – e que continuamente se atualiza –, o cinema de ambos parece se apresentar como uma chave esteticamente crítica do fracasso do ideal racional. Entretanto, diferentemente de *Solaris*, filme de 1972 de Tarkovski, Trier não faz uma investigação da conduta humana a partir de uma excursão espacial, mas se apoia no choque entre a Terra e um misterioso planeta chamado Melancholia.

Dividida em três partes, a narrativa é iniciada por 16 cenas curtas em câmera *slow motion*. Essa introdução funciona como resumo do longa-metragem, em cujo desenvolvimento encontramos partes integrantes do filme somadas a cenas da colisão entre o planeta Melancholia e a Terra. Já a segunda apresenta uma luxuosa recepção de casamento. Assistimos aos convidados serem entretidos com concursos, prêmios, danças, brindes aos noivos, o corte do bolo, lançamento do buquê e balões de ar quente. Essa profusão de momentos festivos imprime no espectador a imagem de um círculo social opulente e protocolar. Por fim, a terceira parte exhibe as diferentes reações dos personagens conforme Melancholia se aproxima e o fim do mundo se avizinha. Testemunhamos um suicídio, o desespero e o alívio provenientes do extermínio iminente e a ineficácia de protocolos sociais.

Durante a exibição do longa-metragem, diversas obras plásticas são apresentadas ao espectador, ora parafraseadas, ora simplesmente expostas. São elas: “Ophelia” (1852) e “Filha do Lenhador” (1851), de John Everett Millais; “A terra de Cockaigne” (1567) e “Caçadores na neve” (1565), de Pieter Bruegel; “Davi com a cabeça de Golias” (1605)

de Michelangelo Caravaggio, “O jardim das delícias” (1515) e “O juízo final” (1482), de Hieronymus Bosch; “Melancolia”, de Lucas Cranach (1532) e “A Senhora de Shalott Olhando para Lancelot” (1894), de John William Waterhouse.

O primeiro momento do filme, como dito, é composto por cenas em câmera lenta. Nem todas as telas acima mencionadas estão presentes nesse início, entretanto, todas aquelas que compõem o prólogo são exibidas enquanto uma paródia cinematográfica. Segundo Linda Hutcheon, a paródia é uma “[...] reavaliação crítica, um diálogo irônico com o passado da arte e da sociedade, a ressurreição de um vocabulário de formas arquitetônicas criticamente compartilhado” (Hutcheon, 1991, p. 20). Desse modo, Trier recria algumas das telas em termos que atendam as propostas temática e estética que este artigo acredita enquanto hipótese: a recriação de Ofélia, personagem da peça *A tragédia de Hamlet, príncipe da Dinamarca* (1603), de William Shakespeare (1564-1616), a partir da crise do sujeito pós-moderno. Hutcheon ressalta que a paródia, mesmo sendo instrumento artístico secular, ganha maior relevância com a proposta estética pós-moderna, já que ambos trabalham de maneira autoconsciente a herança literária e os limites da *mimesis*.

Desse modo, a paródia não tenciona acobertar suas alusões, não se esforça para tornar elíptica a referência histórica. Na paródia pós-moderna, como veremos em Lars von Trier, os subterfúgios da produção se tornam transparentes. Nesse sentido, a audiência é movida pela decifração dos elementos canônicos recriados pelo novo produto artístico ao mesmo tempo em que toma consciência do aspecto ilusionista da arte. Consequência disso é um trabalhado enraizado em noções de confisco, citação, seleção, acumulação e repetição, em que noções como originalidade e autenticidade são enfraquecidas.

Portanto, o prólogo de *Melancolia* é uma sequência impressionante de *tableaux vivants*. A pintura que mais se destaca é, sem dúvida, “Ophelia” (1852), do pintor inglês Millais. Dada a fama da tela, a paródia que Trier faz se torna a mais clara. Além disso, é essa a cena escolhida como identidade comercial do filme, já que estampa seu cartaz promocional. Por esse motivo, desejou-se elencar e analisar as referências que Trier traz sobre Ofélia. O diretor dinamarquês, munido de elementos como a loucura, a prostração e a repressão, idiossincráticos à personagem shakespeariana, recria em linguagem cinematográfica o abandono humano experimentando pelo sujeito pós-utópico.

Segundo Peterson e Williams, em *The afterlives of Ophelia* (2012), a história de Ofélia é a história de sua representação. Dessa maneira, a personagem é, em si mesma, tela na qual um dado momento histórico pincela suas idiossincrasias, plasmando os valores que lhe caracterizam. Por conta disso, investigar uma das infinitas representações de Ofélia em uma conjuntura histórica e em uma linguagem artística específicas é também uma forma de examinar a engrenagem que move o *ouroboros* artístico, que é a paródia e o cinema trieriano. Ainda segundo os pesquisadores, ao recriá-la, recriamo-nos a nós mesmos, pois Ofélia é um símbolo infinitamente adaptável do feminino e, mais amplamente, da condição humana de qualquer época.

Desse modo, colocar sua protagonista em claro diálogo com a personagem shakespeariana a partir de uma estética que privilegia a revisitação artística histórica é o primeiro chamado que Trier faz a seu espectador. Atendendo a essa invocação, deseja-se aqui investigar a maneira pela qual Trier recria Ofélia em *Justine*, sua protagonista, a partir da noção de melancolia e do hibridismo típico que caracteriza seu cinema. As algemas de Ofélia, gestoras de seu suicídio e tão atreladas ao arquétipo definido por seu gênero, parecem ser ampliadas para a noção de desamparado como condição humana pós-moderna. Por isso, a relação entre a repressão de Ofélia e a condição pós-moderna, operada pelo filme de Trier, carece de aprofundamento.

Para tanto, a investigação estará alicerçada nos pressupostos de Linda Hutcheon (1989) sobre a paródia, de Antonio Candido (1976) sobre a personagem de ficção, de Ismail Xavier (1984) sobre cinema, de Julia Kristeva (1989) sobre melancolia e de Stuart Hall (2003) sobre a crise do sujeito pós-moderno. A justificativa para essa abordagem se encontra na constatação de que há ainda muito a se desvelar sobre o modo pelo qual textos literários canônicos são ampliados em linguagem que não a literária. Logo, a entrelaçada relação entre literatura e audiovisual será estudada sob a rubrica da paródia.

O entrelaçamento que Trier promove entre a peça-monumento e a arte cinematográfica é deveras profícuo, ainda mais na medida em que ao cinema atual interessa a transcrição da tradição literária, não apenas sua adaptação (Xavier, 1984). A vinculação entre as duas linguagens não só amplia a tradição, como atesta a importância da literatura enquanto matriz criadora. O cinema, apesar de mídia independente, tem em seu nascimento influxo inegável da literatura. Como a práxis do cinema trieriano está no

alargamento das noções de gênero e na teorização de fronteiras (Oliveira, 2008), o exame dos rendimentos da hibridiz entre literatura e cinema encontra bom lugar.

A hipótese deste projeto aponta para o melancólico enquanto aquele que sofre o peso das perdas do mundo, tal como Justine, pois está consciente da inexistência de bandeiras norteadoras para a existência humana. Em contrapartida, a lucidez da personagem shakespeariana se desenvolve apenas quando esta canta, já enlouquecida e por isso mais sincera, cantigas reveladoras de sua percepção de mundo. Ou seja, enquanto Justine é, segundo Rufinoni (2016), emblema do sujeito decaído e conhecedor de sua condição de desamparo, Ofélia parece apontar para a lucidez somente de maneira alegórica, através da música, expressão artística. O discernimento – a percepção clara de seus arredores – parece ser esmagadora, sufocante demais para ambas, na medida em que Ofélia enlouque e Justine esmorece.

O FILME E A MELANCOLIA

Lars von Trier se destaca pelo aspecto controverso de sua filmografia, cuja subversão de convenções estéticas e morais é elemento indissociável. Desse modo, é importante sempre ponderar os estímulos de seu cinema pouco convencional. Trier comumente elege a forma de cada um de seus filmes dentre os gêneros cinematográficos estratificados, corrompendo-os a ponto de tornar cada uma de suas obras um filme dissonante, em que elementos tradicionais e divergentes coexistem. Assim sendo, expande formas, enredos e técnicas. Exemplo disso é seu filme de 2011, *Melancholia*: o misterioso planeta que intitula o longa-metragem se encontra em iminente choque com a Terra. A ficção científica, classificação de *Melancholia*, trata costumeiramente de avanços tecnológicos e se desenrola mediante um roteiro frenético repleto de cenas de ação. Entretanto, Trier renova a abordagem tradicional quando propõe um mergulho na perspectiva humana frente ao extermínio. O cineasta, em *Melancholia*, parece mais interessado em apresentar uma investigação sobre as consequências do enfraquecimento do senso coletivo, da espiritualidade e do tormento, fruto da organização materialista.

A inovação estética, que se desenvolve a partir da modificação da perspectiva acima mencionada, está estruturada em um recurso muito caro à toda sua filmografia: a autorreflexividade. Ela é responsável por mostrar ao espectador que aquilo que ele

presença é filme, e como obra humana deve ser percebida. Nesse sentido, a proposta fílmica atua para além da mera citação; é, neste momento, que, segundo Hoesterey (2001), o cinema vira sinônimo de uma hibridização complexa de estilos e motivos justapostos, opondo-se à ideia de um produto esteticamente unificado.

Nesse aspecto, os filmes de Trier são essencialmente interartísticos. A linguagem híbrida que sustenta suas obras existe dentro de um diálogo entre as artes. Por isso, seu público tem papel fundamental na atribuição de sentido. Dessa maneira, Trier, além de adular os estratos próprios do cinema, ainda faz empréstimos da literatura, das artes plásticas, da escultura, da arquitetura etc. Sua preferência pela utilização de uma bricolagem paródica é tão clara que, em entrevista, ele afirmou que criar filmes na contemporaneidade é como ir a “[...] um supermercado, onde você anda com seu carrinho e pega coisas” (Schwander, 1983, p. 16, tradução nossa)¹ –; e, sem dúvida, Trier elege produtos diversos para a feitura de *Melancolia*.

O filme é dividido em três partes. A primeira delas, composta por dezesseis cenas curtas em câmera *slow motion*, funciona como um prólogo para o filme. As cenas são, de certo modo, um resumo do longa-metragem, em cuja sequência encontramos partes integrantes do filme somadas a cenas de colisão entre *Melancolia* e *Terra*.

A segunda parte intitula-se de *Justine*, nome da personagem interpretada por Kirsten Dunst, e apresenta a protagonista, seu luxuoso casamento e o castelo da irmã e do cunhado. Esse momento, filmado em tons de amarelo e câmera na mão, expõe comportamentos exigidos pelo ritual do matrimônio, como a suposta felicidade da noiva, que transita entre uma performance de realização e a circunspeção melancólica. As cenas parecem ser organizadas de maneira que as núpcias soem como um imponente evento de marketing de colocação de produtos, cuja mercadoria é o casal recém-casado – ritualmente absorvido pela norma social (Corrêa, 2012). Assistimos aos convidados serem entretidos ao mesmo tempo em que se imprime a imagem de um círculo social opulente, composto por consumidores de um simulacro exagerado do ritual nupcial. Os espaços solitários para os quais Justine foge eventual e repetidamente contrastam sobremaneira com os ambientes onde as interações prescritas pela recepção tomam lugar.

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

Por fim, a terceira parte, denominada *Claire*, a personagem irmã de Justine, interpretada por Charlotte Gainsbourg, exhibe as diferentes reações dos personagens conforme Melancolia se aproxima e o fim do mundo se avizinha. Nessa última parte, as duas irmãs parecem representar forças opostas e complementares: Justine, a melancólica, enfrenta com serenidade; enquanto, Claire, próspera e positiva, desespera-se. Quando o final do filme, assim como o da Terra, aproxima-se, notamos que o mundo das convenções humanas, tão familiar a Claire, mostra-se inútil.

Justine, inapta ao convívio social, enfrenta o apocalipse com resignação. Mas não apenas isso, em diversas cenas mostra certa lucidez que parece brotar de conhecimentos inacessíveis. Questionada pela irmã sobre seus sentimentos em relação à catástrofe, ela afirma: “*Life on Earth is evil*”, ou “A vida na Terra é má”. Quer dizer, vê-se em Justine alguma satisfação indiferente na extinção da humanidade. Sobre esse ponto, é importante frisar que durante a Renascença, a melancolia era vista como uma doença da alma causada por paixões desordenadas e marcada por angústia, tristeza e estranhas aparições, mas que também concedia ao indivíduo certa agudeza de pensamento. Por essa razão, o melancólico era visto como alguém não apenas sagaz, mas também místico.

Já no século XIX, a melancolia, caracterizada pela alternância entre o sofrimento neurastênico e explosões de brilho criativo, serviu como um padrão da sensibilidade romântica. De acordo com Corrêa (2012), por essas razões, a melancolia se tornou um pilar particularmente cimentado na literatura e na arte gótica, já que a teoria gótica condena as formas racionalistas de conhecimento, em favor dos discursos construídos a partir de anseios excessivos e psiques angustiadas. Foi nesse mesmo século que a melancolia se tornou uma categoria patológica, caracterizada por insônia severa, exaustão física, mutismo e ausência sensorial do paladar. Justine, patologicamente melancólica, muitas vezes vaga pelos jardins durante a noite, deita-se nua sobre pedras à luz pálida do misterioso planeta, murmura palavras escassas e recusa sua comida favorita, cujo sabor, segundo ela, agora “tem gosto de cinzas”.

Ainda conforme Corrêa (2012), a condição médica melancólica foi um conceito central no enquadramento dos tipos de comportamento durante a maior parte da história da Europa Ocidental. Ela ressalta que a condição era vista como resultado de coisas terrenas, de movimentos astronômicos, de influências sobrenaturais, de contextos sociais ou de traços psicológicos. O termo, que deriva das palavras gregas *melas* (negro) e *kholê*

(bile), aponta para um certo distúrbio do baço e dos rins, órgãos que quando desregulados supostamente produziriam um fluido espesso e acre, conhecido como bile negra. Em termos astronômicos, a melancolia está relacionada ao planeta Saturno, corpo celeste ligado a pensamentos sombrios, a movimentos lentos, à paralisia e à catatonia.

Em *Luto e melancolia* (2014), Sigmund Freud afirma que a melancolia está relacionada à perda sem reconhecimento consciente: o melancólico sente extremo abatimento sem saber o porquê, diferentemente do enlutado, que sabe a razão pela qual chora. Para Julia Kristeva, em *Black Sun: Depression and Melancholia* (1989), a melancolia implica uma resistência à expressão simbólica, é a experiência de uma separação radical dos afetos; é a necessidade indomável de uma volta para dentro de si mesmo e para uma parte primordial e pré-discursiva da vida psíquica que habita um mundo sem palavras; é uma imersão no espaço-tempo físico pré-edipiano do ventre materno. Como anseia pelo estado anterior de união com o ventre materno, que pode nunca ser alcançado, o caráter melancólico expressa repetidamente uma ferida primitiva de forma poética.

Dada sua natureza de retorno ao primitivo, a melancolia contrasta profundamente com uma visão normativa e científica do progresso humano. Sobre esse ponto, Corrêa (2012) argumenta que, dessa oposição, a natureza se eleva como transitoriedade permanente e a história humana se rebaixa como decadência permanente. Ela ainda afirma que a melancolia não deve ser vista como o oposto da autoconsciência, mas sim como sua verdadeira apoteose: a sensibilidade melancólica é organizada de modo que, guiada pela emoção intensa, o sentimento faz com que o indivíduo experimente clareza santa, filosófica. Vista a partir dessa perspectiva, a melancolia parece ocupar o lugar para o qual racionalismo nasceu para habitar: a definitiva e categórica fonte de conhecimento. Desse modo, as representações visuais medievais da melancolia a associam a um anjo caído, ou a um ser que tem a memória e, portanto, sofre uma perda perpétua de suas origens divinas (Corrêa, 2012). A famosa gravura de Dürer, “Melancholia I” (1541), retrata a condição: uma enorme figura feminina alada está sentada soturnamente em um banco, cercada por vários instrumentos de geometria e arquitetura, ao longe há uma estrela brilhante e ameaçadora. O anjo, em posse de instrumentos feitos para ordenar, medir, calcular e pesar, demonstra estar abatido pela inutilidade desse trabalho, pois além desse mundo

medido, numerado, estimado, ainda há um mundo de mistérios e incertezas, particularmente revelado pela estrela, ou talvez pelo desastre iminente.

Em *Justine*, Trier representa a melancolia de maneira explícita para o espectador contemporâneo. Lars Von Trier explica:

Ela quer acabar com toda a tolice, ansiedade e dúvida. É por isso que ela quer uma festa de casamento de verdade. E tudo vai bem até que ela não consegue mais atender às suas próprias demandas. Há uma fala recorrente: “Você está feliz?” Ela tem que estar. Caso contrário, a festa é fútil. Você deve estar feliz agora! E todos eles tentam trazê-la para terra firme, mas ela realmente não quer fazer parte do ritual (Trier in Thorsen, 2011, p. 5, tradução nossa).²

Ou seja, *Justine*, cedendo à promessa de completude contida no casamento, será lançada à depressão melancólica. Durante toda a parte II, ela dá indícios cada vez mais claros de que não consegue se colar a sequências cerimoniais que dão sentido à vida humana. Vendo através da convenção, sem conseguir ignorar sua percepção, a suposta felicidade de *Justine* contém seu iminente estado melancólico.

Segundo Rufinoni (2016), a melancolia dada à personagem parece indicar a compreensão não apenas da inutilidade das convenções, como também da inexistência de bandeiras norteadoras para a existência humana. Sendo assim, *Justine*, emblema do sujeito decaído e conhecedor de sua condição de desamparo, colore o fotograma com cores pardacentas, taciturnas, sorumbáticas. A aniquilação da vida parece ser a única ação em um mundo onde todo movimento está já grávido de fracasso. A festa de seu casamento, tão similar à frívola vida da corte de *Hamlet*, parece funcionar como desvio da inevitabilidade do destino. Essa desistência, tão reveladora, que ecoa um “nada mais resta a fazer”, com sofisticação e ousadia, constrói uma poética sobre a sensação de perda do humano com o fim do mundo, instaurando o paradoxo de uma desistência que é potencialmente ação – ação artística.

² “*She wants to end all the silliness and anxiety and doubt. That's why she wants a real wedding. And everything goes well until she cannot meet her own demands. There is a recurring line: 'Are you happy?' She has to be. Otherwise, the wedding is silly. You must be happy now! And they all try to bring her ashore, but she doesn't really want to be part of it*” (Thorsen, 2011, p. 5).

OFÉLIA, A PERSONAGEM RECRIADA

Uma das heroínas mais icônicas de William Shakespeare é a trágica Ofélia, cujo curso até a loucura permanece como um símbolo fulcral do suicídio romântico. Ofélia, personagem na peça *A tragédia de Hamlet, príncipe da Dinamarca* (1602), é uma jovem nobre dinamarquesa, filha do conselheiro Polônio e irmã de Laertes. Sua história está intimamente conectada à vingança planejada por Hamlet, cujo pai fora assassinado. Movido pela aversão de ver sua mãe se casando com o assassino de seu pai, Hamlet planeja matar seu tio, o agora rei Cláudio. A princípio, o príncipe titubeia sobre o propósito, decidindo por uma loucura falseada que, segundo seu raciocínio, irá lhe mostrar as intenções das outras personagens.

Nesse sentido, Ofélia se torna uma das vítimas da obsessão de Hamlet por vingança. Filha obediente, mesmo quando dominada através de conselhos condescendentes, ela tem em seu pai e irmão seus guias. A castidade da personagem é tema de preocupação de seu tutor, que exige seu afastamento de Hamlet. Embora fique claro que Ofélia está apaixonada por Hamlet, não se pode afirmar que este corresponda a esse amor. Quando o príncipe começa a agir segundo os ditames de seu delírio fabricado, Polônio acredita ser o resultado de um suposto amor doentio por Ofélia. Com a intenção de testar a teoria, o conselheiro real cria uma situação que possa espionar: Hamlet deverá se deparar com Ofélia nos corredores do castelo dinamarquês.

Depois disso, Polônio, confundido com o rei, é morto por Hamlet. Após esconder o corpo sem vida, Hamlet vai para a Inglaterra. Ofélia, sozinha, cai em uma prostração melancólica e enlouquece. Nenhum dos personagens mostra particular preocupação com o destino da órfã. Desamparada, já que o pai está morto, Hamlet a ignora e o irmão está em viagem; ela morre. Seu desfecho é contado pela rainha a Laertes, quando este chega em terras dinamarquesas. Gertrudes diz que Ofélia vinha falando coisas sem sentido há certo tempo quando, ao colher flores perto de um riacho, afogou-se. Uma ambiguidade ronda o relato: é difícil dizer se a morte foi intencional ou não.

Uma pista é dada na cena seguinte, quando um coveiro comenta a história de uma moça que supostamente morreu afogada. Ele reclama do fato de que a donzela receberá um funeral cristão, mesmo quando suicidas não podem ser enterrados em solo sagrado.

Esse desconforto parece indicar que Ofélia tenha tencionado seu aniquilamento, mas, como tudo aquilo que circunda a personagem, nada é definitivo.

Desse modo, as circunstâncias de sua morte intensificam o enigma que a rodeia, transformando a personagem em um ícone movediço, sinônimo para o suicídio feminino e a depressão. Dada sua natureza aberta, as representações posteriores de Ofélia são infinitamente variadas, assim como seus suportes: a música, a literatura, a fotografia, a escultura, a televisão e o cinema recorrem com frequência à Ofélia, recriando aspectos da sua infeliz existência. Sua face perfilada habita iterações neoclássicas, românticas, vitorianas, expressionistas, surrealistas, simbolistas, modernistas, cubistas e pós-modernistas. Ela é reiteradamente revivida e, por conta disso, há de se dizer que Ofélia não é mais apenas uma das engrenagens da vingança frustrada de Hamlet (Peterson e Williams, 2012).

Além de seu caráter dúbio, as infinitas representações existentes não permitem um consenso sobre a personagem. Sua trajetória e morte, sendo ela intencional ou não, é centro de debate entre críticos há séculos. Contudo, é justamente a ausência de uma certa totalidade ou integridade na construção da personagem que impede que Ofélia seja finalmente enterrada nas páginas da peça elisabetana. Seu caráter ambíguo abre margem para diversas interpretações que continuam a ressuscitá-la.

Sobre a abjeta morte, Barbara Smith (2008) advoga pela perspectiva do desejo inconsciente. Em vez de tentar se salvar do afogamento, Ofélia se deixou afogar. Segundo Smith, “a perda de seu pai – seu vínculo com a segurança emocional, uma vez que ela não pode mais confiar em sua própria percepção – é o ataque final e fatal à sua tênue estabilidade mental e instinto de sobrevivência”³ (Smith, 2008, p. 98, tradução nossa). Com efeito, é interessante notar que, a partir do momento em que Ofélia perde a última instituição a reger sua vida, entrega-se à loucura. O choque da morte paterna, a ausência do irmão e a rejeição de Hamlet a destroem. Todos os seus signos de força, não coincidentemente masculinos, desamparam-na. Não só isso, é apenas dentro do espectro do distúrbio mental que a assola que a personagem consegue dizer o que pensa: através de canções, ela alude para a própria situação. Além disso, Ofélia internaliza a culpa pela

³ “[...] the loss of her father – her link to emotional security once she can no longer trust in her own perception – is the final, fatal assault on her tenuous mental stability and survival instinct” (Smith, 2008, p. 98).

loucura fingida de Hamlet, já que ela não sabe que esta é somente uma ferramenta de um plano que não a inclui. Segundo Romestant (2015), Ofélia, quando desprovida de suas bases, regride a um estado emocional infantilizado. Sua psique não pode sustentar um abandono tão profundo. Então, ela faz a única coisa que consegue fazer: evanece.

Outro ponto relevante levantado por Romestant (2015) é que Ofélia, quando instruída por seu pai, principalmente na cena da separação, é gerida no sentido de parecer, de representar. Em outras palavras, o conselheiro da corte, seu pai, indica os caminhos da convenção. Seus pensamentos e sentimentos não são sequer mencionados, quer dizer, Ofélia não é instruída sobre qualquer teor de conversa com Hamlet, mas em como comunicar uma impressão apenas por sua aparência. Desse modo, Polônio a ensina a segurar um livro, caminhar a fim de aparentar inocência, solidão e virgindade. Polônio constrói para Hamlet um cenário.

A cena em que Ofélia morre, narrada pela rainha Gertrudes, é um momento pungente. A tela de John Everett Millais, *Ophelia* (1852) plasma a descrição.

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



Fonte: Photo: Tate. Disponível em: <https://www.tate-images.com/preview.asp?image=N01506>. Acesso em: 08 set. 2022.

Segundo Damião (2008), a pintura está repleta de detalhes significativos: o tordo (à esquerda) funciona como um presságio da morte, a papoula vermelha (próxima à mão de Ofélia) é símbolo para o sono e a morte, a guirlanda de violetas em torno do pescoço de Ofélia indica castidade e morte prematura, há ainda um insinuante desenho de uma caveira em meio às folhagens à esquerda. O tema e a disposição da tela de Millais fazem

ressoar uma importante passagem de *The Raven and The Philosophy of Composition*, de Edgar Allan Poe, para esta investigação. Poe escreve:

[...] a morte, então, de uma bela mulher é, sem dúvida, o tema mais poético do mundo – e também não há dúvida de que os lábios mais adequados para tal tema são os de um amante enlutado (Poe, 2017, p. 14, tradução nossa).⁴

Assim, a tela, quiçá a mais famosa entre as pré-rafaelitas, exemplifica a tendência fundada por Millais de representar as mulheres como pálidas, passivas, doentias, sexualmente objetificadas, quebradas, desoladas, moribundas, mortas – ou uma combinação disso.

Sobre a tela, é interessante notar a expressão de Ofélia: não há pânico nem desespero. Sua pele não exterioriza as cores da morte, pois ela ainda está viva, olhando para cima com a boca aberta. Essa disposição tão específica captura o fugaz instante da morte, ou seja, o alívio no extermínio iminente. Há, em Ofélia, certa luminosidade reveladora: afogando-se, desafoga-se da torrente de decepções sofridas. Embora tematize a morte, a tela se opõe à expressão latina *memento mori*. A libertação do peso da vida parece ser bem-vinda.

Outro ponto a ser ressaltado é trazido por Peterson e Williams (2012). Segundo os pesquisadores, as diversas representações da morte de Ofélia na arte ou em outros produtos culturais são frequentemente rearticulações de sua ausência ou elipse. Todas as representações de Ofélia se baseiam em uma cena contada por Gertrudes, ou seja, a história da personagem, desde sua origem, é fortemente mediada. Desse modo, a ausência, a elipse e a melancolia idiossincráticas à Ofélia não são apenas temas, mas também sua forma. Sua vida, sua morte e a maneira de contá-las deverão sempre burlar o desafio da representação, da metáfora sobre a ausência, uma poética da elipse, da superação do efeito lacunar shakespeariano.

Ainda segundo os autores, a maleabilidade de Ofélia, invenção deliberada de Shakespeare, rende a projeção dos impasses de cada momento histórico: “Se artistas e críticos frequentemente alegam que desejam dar voz a Ofélia, é porque Shakespeare

⁴ “[...] *the death, then, of a beautiful woman is, unquestionably, the most poetical topic in the world—and equally is it beyond doubt that the lips best suited for such topic are those of a bereaved lover*” (Poe, 2017, p. 14).

decidiu silenciá-la em primeiro lugar” (Peterson e Williams, 2012, p. 2, tradução nossa)⁵. Dessa maneira, representar Ofélia se tornou um ato investigativo, através do qual os artistas questionam sua relação com o mimetismo e com a própria realidade. A importância de Ofélia como corpo cultural e crítico de textos não reside apenas no fato de ser ela um sintoma ou efeito da cultura que a representa segundo sua própria lógica, mas também em como ela é gerada de acordo com a mudança cultural. Por isso, Peterson e Williams (2012) argumentam que a Irmandade Pré-Rafaelita, grupo artístico fundado na Inglaterra em 1848, do qual Millais fazia parte, levou ao declínio do mimetismo na arte, anunciando a chegada de elementos do *art nouveau*.

Sobre a estruturação de Ofélia, é imprescindível notar que mesmo sendo personagem de uma peça sobre movimentação, confabulação, retaliação e punição – ou seja, elementos agentes de ação –, a personagem aparece através da ausência, da loucura, da inação, da apatia, da submissão, da melancolia e do suicídio. Mas não só isso, talvez seu melhor momento seja exatamente a ocasião em que para de atuar a mando do pai, já descida ao território da loucura e exterioriza sua verdadeira opinião através das canções. Essa contradição espelha o material raro com o qual Ofélia foi criada.

Segundo Antonio Candido, em *A personagem de ficção*, baseando-se em Lessing e sua seminal análise sobre Laocoonte, um poema, um romance ou uma peça devem sempre contar com a ação que transparece através das personagens em detrimento da descrição de ações. De acordo com o autor, a ação contida no elemento humano é imprescindível tanto para o envolvimento da audiência quanto para a qualidade do enredo. Ele diz:

O próprio cenário permanece papelão pintado até surgir o “foco fictício” da personagem que, de imediato, projeta em torno de si o espaço e tempo irrealis e transforma, como por um golpe de magia, o papelão em paisagem, templo ou salão (Candido, 1976, p. 22).

Ou seja, a personagem é a instância narrativa primordial para o texto. Ainda em *A personagem de ficção* (1976), Décio de Almeida Prado analisa a personagem de teatro, afirmando que esse tipo de personagem deve sempre condensar a totalidade da obra, quer dizer, nada no teatro pode existir senão por meio das personagens. De acordo com Prado

⁵ “If artists and critics have frequently claimed that they wish to give Ophelia a voice, it is because Shakespeare elected to mute her in the first place” (Peterson and Williams, 2012, p. 2).

(1976), é possível caracterizar uma personagem por três vias: o que a personagem revela sobre si mesma, o que faz, e o que os outros dizem a seu respeito. Isso porque no teatro é necessário traduzir a consciência ou a semiconsciência dos personagens em palavras. É isso o que Shakespeare faz no famoso solilóquio de Hamlet: “*to be or not to be, that is the question*” (Shakespeare, ato III, cena I). Por meio da exposição em palavras, transformando o público em seu interlocutor, Hamlet é responsável pelo exemplo mais célebre da reflexão poética sobre o ser humano. Esse modelo exemplar, entretanto, não é regra. O acesso ao enredo, a comunicação no teatro deve acontecer sempre através do diálogo e do corpo dos atores. Por essa razão, o teatro é apontado como o meio menos apropriado para se investigar as zonas obscuras da mente e coração humanos.

Entretanto, o mesmo Shakespeare que escreveu Hamlet escreveu Ofélia, dando uma resolução interessante ao problema: Ofélia é caracterizada pela fala das personagens que a rodeiam. A linguagem direcionada a ela e sobre ela é tão frequentemente aviltada, contrastando com seu comportamento pudico, que sua constituição é sempre dúbia. Segundo Prado (1976), o recurso geralmente é usado para acrescentar camadas ao personagem sobre as quais ele próprio não tem conhecimento ou desejo de revelar. Porém, Ofélia e sua morte entronizam esse recurso não apenas como elemento narrativo, mas também como recurso formal.

Foi esse o desafio que se apresentou a Lars von Trier em *Melancholia* (2011). Foi preciso pensar uma personagem que confluísse a prostração, a inapetência, a melancolia e a inação de Ofélia em linguagem cinematográfica e pós-moderna. Esse movimento de empréstimo, ou seja, renovação do cânone literário, é comum ao cinema. De acordo com Paulo Emílio Sales Gomes, também em *A personagem de ficção*, as melhores obras cinematográficas da atualidade decorrem da noção de que o cinema é algo ambíguo, impuro. Ele diz: “O cinema é tributário de todas as linguagens, artísticas ou não, e mal pode prescindir desses apoios que eventualmente digere” (Gomes, 1976, p. 81). Quer dizer, o cinema, dada sua natureza e idade buscará com frequência seus personagens e enredos em outras artes, como é o caso de *Melancholia*. Lars von Trier sabe disso, sua escolha para a construção de uma Ofélia pós-utópica, aquela que sofre não mais a perda de um pai, mas sucumbe pela ausência das bandeiras norteadoras do mundo é uma atualização lucrativa. Como afirma o autor, o cinema não demonstra:

[...] o menor espírito de exclusividade. Age, pelo contrário, com a maior desenvoltura em relação às que encontra já prontas, isto é, elaboradas por séculos de literatura e teatro. A esse propósito, a expressão “pilhagem” tem sido empregada, e com justeza. O cinema se adapta mal ao critério de individualismo e originalidade que se tornou norma na melhor literatura. Para ele, tudo ocorre como se as personagens criadas pela imaginação humana pertencessem ao domínio público. Isto, aliás, sucede efetivamente com as maiores personagens criadas pela cultura do Ocidente (Gomes, 1976, p. 89-90).

Na reorganização do cânone é possível reconhecer a genialidade de um cineasta. O diretor acrescenta, seleciona, cita, parodia – é como ir ao supermercado e escolher o que se deseja, diz Trier (Schwander, 1983). Até mesmo a peça de Hamlet foi inspirada em lendas pré-existentes e apontar uma única fonte para a famosa tragédia é ainda questão tão polêmica como determinar a existência de intenção na morte de Ofélia.

Nesse contexto, a recriação cinematográfica de Ofélia, além de atualizá-la, pode ser vista como transmissor de certo estilo literário consagrado, como lícita ponte às figuras retóricas literárias, como veículo propício ao contato entre a tradição literária ocidental e os dispositivos de criação típicos das linguagens estéticas contemporâneas. Já que as produções contemporâneas fabricam obras para públicos distantes em tempo do original – e tudo mais que essa distância acarreta –, a investigação da reconstrução da tradição em outros códigos e convenções é elemento *sine qua non* para estudá-las. Passemos aos pormenores dessa análise.

OFÉLIA TRIERIANA

Segundo Stepnik (2020), o conjunto da obra de Lars von Trier está alicerçado em uma linguagem pós-moderna: o hibridismo, o relativismo, a ironia e o pastiche histórico são elementos constitutivos tanto da estética pós-moderna quanto trieriana. Lars von Trier sempre criou a partir da ampliação e especulação das fronteiras cinematográficas e interartísticas. O trabalho com linguagens híbridas, o alargamento do limite das formas são preocupações recorrentes de seu cinema. Para tanto, Trier evoca uma extensão de estilos, técnicas, narrativas e, com elas, experimenta.

Dessa maneira, o cineasta explora a linguagem cinematográfica corrompendo suas duas principais instâncias, a forma e o conteúdo. Em relação à forma, há na obra trieriana momentos em que a transparência de seus filmes ganha foco. De acordo com Ismail

Xavier (2005) há, na proposição da prática cinematográfica, elementos determinantes do espaço ideológico pretendido. O modo de organizar a imagem e som, conhecido como montagem e decupagem, são as ferramentas a situar o filme. Em *Melancholia*, o diretor favorece cortes abruptos, câmera na mão, paródia de telas pré-rafaelitas, resgate da literatura canônica de língua inglesa e sequências exigentes de conexão por parte do espectador. Por consequência, o público é distanciado, invés de tragado, e o pensamento crítico é favorecido. O pêndulo da filmografia de Trier aponta para aquilo que Xavier nomeia como “opacidade do coeficiente de verdade”, pois deixa transparente técnicas cinematográficas.

A forma menos habitual, mais distante do naturalismo hollywoodiano – sustentando pela decupagem e montagem clássicas – encerra cargas significativamente ambíguas e fragmentárias em *Melancholia*. Por isso, é seguro dizer que as idiossincrasias de Ofélia estão presentes não apenas no desenvolvimento da protagonista Justine e na temática acerca do extermínio e da melancolia, mas também na estruturação do filme. A história sobre o choque entre os planetas realiza o fictício de maneira autorreferente e autocrítica, pois se alimenta da própria linguagem artística consagrada e atualiza a linguagem da ausência e carência em termos pós-modernos.

A conceituação do sujeito pós-moderno, aqui essencial, estará amparada em *A identidade cultural na pós-modernidade* (2003), de Stuart Hall. Segundo o teórico, as instituições de referência que costumavam aterrisar o indivíduo em um universo centrado – como o casamento, a religião, a nação – entraram em crise; como consequência, o ser humano passou a experimentar sentimentos de não pertinência, de alheamento, de pessimismo, de descentramento e de fragmentação. O ideal humanista, fundador da era moderna, rui a partir do momento que a integridade das fronteiras sociais e nacionais começa a se enfraquecer. Então, a estrutura social, aquela que assegurava para o indivíduo um lugar fixo no mundo, não é substituída por um novo centro estruturante. Em seu lugar, há o vazio ou, ainda, vários centros de estruturação identitária. O fracasso das bandeiras norteadoras da vida abre espaço para a melancolia do sujeito que se vê em um mundo sem esperança de amparo. Segundo Rufinoni (2016), o peso da existência pós-moderna estaria então atrelado à ciência de que somos incapazes de resistir à ausência, tornando-nos estáticos e apáticos – assim como Ofélia.

O cartaz promocional do filme (figura 2), a paródia de “Ophelia” (1852), de John Everett Millais, centraliza a identidade de ausência e abandono de Ofélia enquanto identidade universal, pós-moderna. Um filme que discorre sobre o extermínio e melancolia coloca a personagem shakespeariana como ponto central de sua proposta estética.

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



Fonte: IMDB. Disponível em: <https://www.imdb.com/title/tt1527186>. Acesso em: 15 set. 2022.

Por isso, ambas as personagens são cunhadas ao sabor da melancolia e da loucura. Ademais, ambas flutuam na água, símbolo de suas mortes. Outro ponto que merece destaque é a diferença entre as perspectivas. Enquanto Ofélia é vista de lado e seu olhar parece conformado com o destino da morte, permanecendo dentro dos limites diegéticos, Kirsten Dunst é fotografada de cima, remetendo à posição que um corpo morto ocupa quando deitado em um caixão. Dessa maneira, Justine não é apenas objeto do olhar alheio. Ela sustenta um olhar mais energético que parece ser direcionado à audiência, transformando o público em observador/observado. E, apesar da coloração em ambas as imagens ser bastante similar, existe uma distorção de luminosidade e cor em *Melancholia*: a cena está repleta de tons esverdeados, azulados, esmaecidos e frios – cores típicas às peles de cadáveres em putrefação das miniaturas *memento mori* medievais (Chaves e Pires, 2015).

A erotização próxima à natureza também é comum a ambas. Em *Hamlet* (1602), a descrição da morte de Ofélia tem esse enfoque, o que torna a passagem icônica. Do mesmo modo, cena icônica no longa é a de Justine deitada à beira d'água, lugar de afogamento de suas versões literária e pictórica, nua diante do planeta Melancolia que está em vias de matá-la (Monteiro e Pires, 2015). Em *Hamlet* (1602), a rainha Gertrudes enfatiza a simbologia fálica das flores de Ofélia. Justine, em determinado momento, aparece de maneira erótica e cercada por cenário natural. Sobre esse ponto, é interessante notar que a tela de Millais também recria a erotização, muitos críticos descreveram a expressão de Ofélia pré-rafaelita como aquela que tingem o rosto de uma mulher no momento do orgasmo.

Além disso, a água a circundar todas as Ofélias aqui estudadas – a shakespeariana, a pré-rafaelita e a trieriana – dá indícios de sua impureza. Pelas palavras da peça, pela escolha das cores das representações visuais, nota-se que o líquido é desprovido de claridade, de visibilidade, permitindo comparação à bÍlis negra, o fluido melancólico. Ademais, em *Melancolia*, a água presente na cena em que Justine se masturba nua está iluminada pelo planeta Melancolia.

Outro procedimento que parece agir sob a tutela melancólica é justamente a escolha da representação pictórica pré-rafaelita de Millais, que dita a identidade visual do filme como um todo. De acordo com Barros (2009), a condenação pré-rafaelita à cópia irrestrita dos padrões classicistas funcionava, segundo seus membros, como escudo da pintura aos aspectos automáticos, inautênticos, insinceros do academicismo. Nesse sentido, advogavam por uma disposição mais moderna, mesmo que a proposição pré-rafaelita, como afirma seu nome, estivesse conectada a um arco temporal ainda mais amplo com o passado. Desse modo, a proposta da Irmandade se relacionava com um saudosismo melancólico de ângulo revisional e vanguardista. Além disso, demonstravam clara preferência pela representação de mulheres moribundas.

A partir disso é interessante notar que Lars von Trier, salvaguardando diferenças históricas e de linguagem artística, realiza o mesmo movimento temporal no cinema. Coautor do *Dogma 95*, movimento pela renovação do cinema, opunha-se ao cinema de ordem naturalista e de decupagem clássica. Trier então elaborou um manifesto contendo exigências técnicas para um cinema mais autêntico. Somado a isso, bebe da fonte canônica-artístico-ocidental da mesma forma que fizeram os pré-rafaelitas. O modo pré-

rafaelita de resgate da sensibilidade humana se relaciona ao trieriano pela renovação da relação com o passado, assim como o diretor, a Irmandade não trabalhava com uma cópia exata de sua inspiração. Damiano (2008), sobre a relação pré-rafaelita com o resgate histórico, afirma: “Nesse sentido, eles são uma espécie de vanguarda que, no entanto, se apresentou como retaguarda artística” (Damiano, 2008, p. 323).

Nesse sentido, outras escolhas visuais significativas para a argumentação deste artigo precisam ser elencadas. Por exemplo, a floresta na qual Justine aparece nos *tableaux vivants* da primeira parte de *Melancolia* é escura, soturna, melancólica. A protagonista, personagem que incorpora o sentimento melancólico já que sofre o peso das perdas do mundo, tingem os cenários com cores sombrias. Ao pintar a floresta como uma natureza má e impiedosa, Trier fabrica uma prisão ampla, dilatada, voraz: quando o castelo de Hamlet não é mais construído por muros de pedra, a restrição do espaço desaparece e a frívola corte é todo o lugar.

Segundo Bainbridge (2007), a opção pelo tom amarelo na segunda parte do filme, o destaque à sensualidade de Justine, o realce ao seu tom de pele pálido e brilhante e a iluminação suave são todas qualidades visuais de muitas pinturas pré-rafaelitas. Já a terceira parte, filmada em uma paleta melancólica de azul, evoca mais uma vez a luminosidade sombria dos pré-rafaelitas: fundos esbranquiçados, imagens oníricas, verdes florestais e azuis aveludados, paisagens cintilantes e vida imaginária. Em contraste com as imagens de cores quentes, o terceiro momento é particularmente conhecido pela sua qualidade lírica romântica com imagens de uma natureza não humana, bela e aterrorizante. Sendo assim, a natureza é apresentada como uma força imanentemente divina e demoníaca que permanece incontrolável pela razão. Ao operar a representação da faceta sublime da natureza, tão cara ao romantismo, Trier estabelece uma reciprocidade entre o mundo físico natural e o mundo interior de Justine, um vínculo entre *physis* e *psyche*, plasmado na tela pré-rafaelita e na tela de cinema.

A estética pré-rafaelita se manifesta, assim, na qualidade visual geral do filme: os interiores iluminados por luzes suaves que enfatizam a sensualidade feminina e exteriores de céu escuro, fundos pálidos e verdes florestais que, além de remeterem à estética pré-rafaelita de modo geral, também fazem referência à tão célebre cena de morte de Ofélia. Nas escolhas das cores para *Melancolia*, Trier implementa um modo pré-rafaelita e shakespeariano explicitamente sombrio.

Outra comparação possível está na sequência em que, vestida de noiva, Justine caminha pela floresta tenebrosa. Seus movimentos estão retidos não apenas pelos fios que a puxam para trás e para baixo, mas também pela roupa que limita sua caminhada. Assim como acontece com Ofélia, Justine está retratada em uma cena em que uma suposta felicidade amorosa contém seu iminente extermínio. Justine e Ofélia, cedendo às convenções patriarcais, são lançadas à depressão melancólica. Enquanto Justine percebe durante a realização das festividades matrimoniais que não está apta a compartilhar convenções fúteis, Ofélia é atacada pelos conselhos paternos e vê em seu objeto de amor o nascedouro de seu desgosto.

Há ainda de se ressaltar que a melancolia vê o mundo de maneira emocional, efetivamente transmitido pela própria técnica de câmera de von Trier, que é altamente corpórea e intensa. A abordagem intuitiva do diretor, facilitada pelo renomado trabalho de câmera no estilo *Dogma 95*, possibilita a improvisação, a espontaneidade e vivacidade tão defendidas pelos pré-rafaelitas.

A clareza de visão demonstrada por Ofélia depois de já enlouquecida é atualizada pelo filme a partir da concepção de que há certa clarividência advinda do deslocamento social, conservando o pressuposto de que no melancólico há algo de excepcional e “com nenhum projeto de motivação, ou de comunicação, a pessoa deprimida está em oposição exata às exigências das normas sociais da sociedade contemporânea” (Araújo, 2013, p. 3). O abandono da pátina social, consequência do ceticismo, parece aproximar o melancólico de qualquer nível de verdade. Justine está inapetente, inativa, abúlica. Assim como na famosa gravura de Albrecht Dürer (1514), a vontade de Justine se arrefece. Em diversas passagens, como no acerto do sorteio, ela parece pressentir informações que o restante dos personagens ignora.

O próprio título do filme é passível de costura com a noção pré-rafaelita: a melancolia, durante a Idade Média, era compreendida como nostalgia. Segundo Boulter (2011), o termo, composto pelas palavras gregas *nostos* (retorno) e *algia* (doença), significa uma compulsão pelo retorno à casa, ao início, à origem. A nostalgia é, assim, um impulso profundamente melancólico no sentido de que se esforça por manter o passado perpetuamente presente, postura estética organizadora da proposta pré-rafaelita e da paródia que tanto caracteriza a filmografia de Lars von Trier. Ademais, o título

remete à morte feminina, particularmente animadora da constituição da personagem shakespeariana como força eloquente e criativa.

A personagem trieriana, metaforizando Ofélia, mantém-se como mulher caucasiana europeia descolada de convenções. Personificando o jogo social atual, Justine mostra que a humanidade, agora iconizada em uma mulher e não em um homem como de costume, está fadada à incompletude (Chaves e Pires, 2015); fazendo ressoar uma famosa passagem de Gilles Deleuze: “A meu gosto da morte, diz Bousquet, que era falência da vontade, eu substituirei um desejo de morrer que seja a apoteose da vontade” (Deleuze, 1982, p. 152). Logo, a morte, para ambas, funciona como resistência à extinção de suas vontades, como oposição às exigências sociais.

CONCLUSÃO

De modo interartístico, *Melancholia* (2011), de Lars von Trier, denuncia o paradigma iluminista que concebe a natureza e as relações humanas como máquina que nos afasta de um conhecimento pré-iluminista. A fragmentação e o isolamento, típicos da pós-modernidade, dentro do longa-metragem são recriações mais amplas e universais do abandono que enlouquece Ofélia. *Melancholia* evoca um intenso senso de alerta contra o fim das conexões vitais entre as realidades humanas e extra-humanas. Ao invocar uma estética pré-rafaelita para o tema melancólico, Trier convoca igualmente sua filosofia de retorno, de paródia pictórica e literária e de morte. Como os pré-rafaelitas, o cineasta dinamarquês enfatizava a necessidade de corrigir os erros da civilização moderna através da arte. Assim como o Manifesto *Dogma 95*, a estética pré-rafaelita, que recorre com frequência à Ofélia, interpreta a arte de sua época como mecânica, inautêntica, engessante, excessivamente convencional.

Por isso, é seguro dizer que as idiossincrasias de Ofélia estão presentes não apenas no desenvolvimento da protagonista Justine e na temática acerca do extermínio e melancholia, mas também na estruturação do filme. A história sobre o choque entre os planetas realiza o fictício de maneira autorreferente e autocrítica, pois se alimenta da própria linguagem artística consagrada e atualiza a linguagem da ausência e carência em termos pós-modernos. O peso da existência pós-moderna estaria, então, atrelado à ciência

de que somos incapazes de resistir à ausência, tornando-nos estáticos e apáticos – assim como Ofélia.

Essa escolha parece indicar uma perspectiva mais sombria sobre a humanidade, isto é, em *Hamlet*, Ofélia sofre devido às restrições sociais de seu sexo – seu pai, seu irmão e Hamlet a manipulam em benefício próprio, negando a ela uma existência plena. Já em *Melancholia*, a destruição iminente do planeta e a urgência de sacrifícios simbólicos parecem traduzir a história e a humanidade como instituições em decadência permanente. Na oposição entre uma natureza insondável e a autoridade do pensamento iluminista tardio, Trier aponta para a inadequação das técnicas epistemológicas da ciência. Desamparada, pois alicerçada em um simulacro de conhecimento, a humanidade está à beira da loucura e da morte.

REFERÊNCIAS

- ARAÚJO, Marta de Pinheiro. “Dos corpos, das vestes, do movimento e da catástrofe: Melancholia, de Lars Von Trier”. In: *TRINDADE*, Denise (org.) *Imaginários de cinema e moda*. RJ: Synergia, 2013, p. 23 – 30.
- BAINBRIDGE, Caroline. *The Cinema of Lars von Trier: Authenticity and Artifice*. London & New York: Wallflower Press, 2007, p. 210.
- BARROS, José D’Assunção. *O romantismo e o revival gótico no século XIX. Artefilosofia*, v. 4, n. 6, 2009, p. 169-182.
- BOULTER, Jonathan. “Melancholy and the Archive: Trauma, Memory, and History”. In: *The Contemporary Novel*. London & New York: Continuum, 2011.
- CANDIDO, Antonio et al. *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 1976.
- CHAVES MONTEIRO, Ênio; LUCIA PIRES, Vera. “Melancholia de von Trier: Ophélie Contemporânea. Nonada”. In: *Letras em Revista*. 2015; 1(24):224-242. Disponível em: <<https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=512451510017>>. Acesso em: 09 jan. 2024.
- CORRÊA, Graça. “Gothic-Romantic Ecocentric Landscapes”. In: *Lars von Trier’s Melancholia*. Avanca: Cinema International Conference, Avanca: Edições Cine-Clube, 2012, 180-7.
- DAMIÃO, Carla Milani. *A morte como libertação ou a estetização da morte*. Ilhéus: Especiaria, v. 11, n. 19, 2008, p. 320-332.
- DELEUZE, G. *Lógica do sentido*. São Paulo: Perspectiva. 1982.

- FREUD, Sigmund. *Luto e melancolia*. São Paulo: Editora Cosac Naify, 2014.
- GOMES, Paulo Emilio Sales. “A personagem cinematográfica”. In: CANDIDO, Antonio (Org.). *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 1976.
- HALL, S. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Trad. Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. 7. Ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2003.
- HOESTEREY, Ingeborg. *Pastiche: Cultural memory in art, film, literature*. Indiana University Press, 2001.
- HUTCHEON, Linda; PÉREZ, Teresa Louro. *Uma teoria da paródia: ensinamentos das formas de arte do século XX*. Lisboa: Edições 70. 1989.
- KRISTEVA, Julia. *Black Sun: Depression and Melancholia*. Translated by Leon. New York: Columbia University Press, 1989.
- OLIVEIRA, Fábio Crispim. “A intermedialidade subversiva na narrativa cinematográfica de Lars Von Trier”. In: XI Congresso Internacional da ABRALIC – Tessituras, Interações, Convergências. São Paulo: 2008.
- PETERSON, Kaara L.; WILLIAMS, Deanne. “Introduction: The Afterlives of Ophelia”. In: *The afterlife of Ophelia*. New York: Palgrave Macmillan, 2012. p. 1-9.
- POE, Edgar Allan. *The Raven and The Philosophy of Composition*. Paul Elder and Company. San Francisco and New York. 2017.
- PRADO, Decio de Almeida. “A personagem no teatro”. In: CANDIDO, Antonio (Org.). *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 1976.
- ROMESTANT, Lilly E. “Ophelia and the Feminine Construct”. In: *Oglethorpe Journal of Undergraduate Research*. v. 5, 2015. Disponível em: <<https://digitalcommons.kennesaw.edu/ojur/vol5/iss3/1>>. Acesso em: 09 jan. 2024.
- RUFINONI, Simone Rossinetti. “Paradoxos da Melancolia. Uma Leitura do Filme Melancolia, de Lars von Trier”. In: *Revista de Linguagem do Cinema e do Audiovisual*, v. 5, n. 1, 2016, p. 69-77.
- SCHWANDER, Lars. *We Need More Intoxicants in Danish Cinema*. Levende Billeder, p. 13-23, 1983.
- SHAKESPEARE, William. *Hamlet*. Penguin, 1998.
- SMITH, Barbara. *Neither Accident nor Intent: Contextualizing the Suicide of Ophelia*. South Atlantic Review 73. JSTOR: 2008, p. 96-112.
- STEPNIK, Małgorzata. “The House that Lars Built. The Architecture of Transgression”. In: *Arts: Multidisciplinary Digital Publishing Institute*, 2020. p. 127.

TARKOVSKI, Andrei Arsenyevich. *Esculpir o tempo/Tarkovski*. Tradução Jefferson Luiz Camargo. 2. Ed. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

THORSEN, Nils; TRIER, Lars von. “Longing for the End of All”. In: Interview with Lars von Trier, 2011.

XAVIER, Ismail. *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*. 3. Ed. São Paulo, Paz e Terra, 2005.

Recebido em: 07/08/2023

Aceito em: 15/11/2023

Gabriela Pauka: Professora Assistente do Departamento de Ciências da Educação/Letras da Universidade Federal de Rondônia, Campus de Ariquemes. Doutoranda em Literatura e Vida Social pela na Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho (UNESP), Campus de Assis. Mestra pela mesma instituição, onde pesquisa primordialmente a relação entre literatura canônica de língua inglesa e cinema. Possui graduação em Letras Inglês – Português e suas respectivas literaturas pela Universidade de Rio Verde (2011). Atua com os seguintes temas: literatura e o mal, demiurgia literária, literatura comparada, crítica literária, literatura e cinema, pastiche e paródia, William Blake, William Shakespeare, Lars von Trier e Clarice Lispector. É ainda pesquisadora visitante no Behner Stiefel Center for Brazilian Studies San Diego State University, USA.