

# sobre tudo

## NARRATIVAS DO FIM DO MUNDO: MELANCHOLIA, DE LARS VON TRIER

Eduardo de Oliveira da Costa<sup>32</sup>

George França<sup>33</sup>

**Resumo:** As artes, e entre elas o cinema, já tematizaram muitas vezes a ideia de fim do mundo, seja tentando visualizar como seria o fim da hegemonia da raça humana sobre a Terra, seja visualizando o fim da ordem mundial como a conhecemos e o colapso de nosso ideal de civilização, seja através de catástrofes naturais que dizimam toda a vida na Terra. Este trabalho pretende analisar a abordagem desse tema no longa-metragem *Melancholia* (2011), dirigido por Lars Von Trier, no qual a aproximação do planeta homônimo da Terra mostra sua influência sobre a vida das irmãs Claire e Justine. No mundo fechado em

---

<sup>32</sup> Bolsista PIBIC-EM/CNPq nos ciclos 2015-2016 e 2016-2017, concluiu o Ensino Médio no Colégio de Aplicação da UFSC em 2017. Graduando em Filosofia pela UFSC. Contato: eduardodeoliveiradacosta@outlook.com

<sup>33</sup> Professor de Língua Portuguesa e Literatura Brasileira do Colégio de Aplicação da UFSC. Doutor em Literatura pela mesma instituição. Contato: franca.george@ufsc.br

si mesmo em que o filme se processa, é como se o filme desastre encenasse não apenas o fim do mundo como fim do fim, mas também o fim do filme como o próprio fim do cinema.

**Palavras-chave:** Fim do mundo; Representação; Cinema; Lars Von Trier; *Melancholia*.

**Abstract:** Arts, specially cinema, have approached the idea of the end of the world (as we know it) countless of times. It has been done either by showing how Earth would be like without the hegemony of human race, or by visualizing the end of the social order we know and the collapse of our ideal of civilization through natural catastrophies that wipe life out from Earth. This essay analyses the movie *Melancholia* (2011), by Lars Von Trier, that tells the story of a huge planet called *Melancholia* in its way of collision into Earth and how this event influences the lives of the sisters Claire and Justine. In the closed-on-itself world that we see on the movie, the disaster represented in the movie may represent not only the end of the world as the end of the end, but also the end of the movie as the end of cinema itself.

**Palavras-chave:** End of the world; Representation; Cinema; Lars Von Trier; **Melancholia**.

### The end of the world (as we know it)

O fim do mundo, sendo fim da civilização tomado de forma isolada (fim da hegemonia da raça humana sobre a terra) ou dela junto de seu hábitat (catástrofes ambientais, se assim se quiser), foi imaginado das mais diferentes formas não apenas pelos ocidentais. Deborah Danowski e Eduardo Viveiros de Castro

(2014, p. 90) sustentam, inclusive, que para nossos povos indígenas, de certa maneira, ele já aconteceu:

Pois bem, não é assim para esses *outros humanos* que são os ameríndios e outras humanidades não-modernas. Uma das características que os tornam “outros” consiste, precisamente, no fato de que seus conceitos de ‘humano’ são outros que os nossos. O mundo tal como nós o conhecemos, ou melhor, o mundo tal como os índios *o conheciam*, o mundo atual que vai (ou ia) existindo no intervalo entre o tempo das origens e o fim dos tempos – o tempo intercalar que poderíamos chamar de ‘*presente etnográfico*’ ou presente do *ethnos*, em contraposição ao ‘*presente histórico*’ do Estado-nação –, esse mundo é concebido em algumas cosmologias ameríndias como a época que se iniciou quando os seres pré-cosmológicos interromperam seu incessante devir-outro (metamorfoses erráticas, plasticidade anatômica, corporalidade ‘desorganizada’) em favor de uma univocidade ontológica.

No âmbito de nossa cultura, pode-se dizer que, como previsão/profecia ou simples elemento das expressões culturais (evidentemente crescente desde o século XX, com a ascensão do

cinema), é um tema importante dentro do imaginário dessas sociedades.

O audiovisual conseguiu trazer esse assunto de medo e curiosidade popular para o mercado de cultura de forma especial no último século. Nunca se produziram tantos filmes catástrofe, e é interessante pensar numa possível relação desse gosto popular com o crescimento desenfreado da soberania humana sobre a Terra. São os filmes catástrofe simples consequência do avanço dos meios de se fazer cinema, ou fruto de um povo que se percebe na iminência de perder o controle? De maneira geral, o que varia, nas películas, são somente as causas das catástrofes globais e nossas respostas a elas. Dentro do campo das distopias, localizam-se as pestes, em suas maiorias imaginadas em um futuro distante ou mesmo próximo, quase sempre levando nossa civilização em direção a reorganizações políticas e estados de exceção, como visto em *12 macacos* (1996) e *Planeta dos macacos* (série iniciada em 1968)<sup>34</sup>. Em filmes como *A estrada* (2009) e *Armageddon* (2012) percebemos o caos interno em nosso planeta como consequência de uma ação externa, vinda do cosmos e muitas vezes desconhecida, com a qual terá a nossa civilização de lutar caso preze pela sua prevalência, trazendo às

---

<sup>34</sup> Danowski e Viveiros de Castro (2014, p. 90) exploram justamente o quanto essa distopia o é para os humanos, que, ao serem subjugados pelos macacos, são submetidos a tratamento semelhante ao dado a esses animais. Ao adquirirem a pensamento como o humano e a linguagem oral, a partir de um experimento científico malogrado, os macacos reproduzem nosso modelo social em várias escalas, e podem nos levar a pensar no tipo de relação que sociedades modernas e não-modernas desenvolveram entre si na brutal história da colonização.

telas o já conhecido discurso de paz entre as nações e apoio mútuo em tempos de crise global. Portanto, se olharmos pela ótica dos filmes catástrofe, o ser humano já foi exterminado tantas vezes quanto nosso planeta foi destruído nesses mesmos filmes. As formas de imaginar o fim da civilização humana são incontáveis, e o audiovisual pode ser considerado uma das formas de manifestação artística que mais abarca nosso medo e curiosidade pelo cessar do nosso domínio sobre o planeta Terra.

*Melancholia*, filme lançado por Lars Von Trier em 2011, representa um caso à parte porque não somente centraliza a catástrofe iminente e os conflitos gerados em um terreno extremamente restrito quando comparado aos demais filmes catástrofe já citados, como concretiza o plano inicial de todo filme que tenha como tema o fim do mundo: a destruição literal do nosso planeta, evento esse raramente cumprido pelos longas-metragens do gênero.

O filme acompanha a relação entre as irmãs Justine e Claire (Kirsten Dunst e Charlotte Gainsbourg), frente à possibilidade de colisão da Terra com o planeta Melancholia, e os dias seguidos à estadia da mais jovem na casa de seu abastado cunhado John (Kiefer Sutherland), após o término de sua arruinada festa de casamento. A obra em questão tem um caráter especial na forma como se dá o “fim”, ironicamente presente e desenrolando-se do início ao propriamente dito *fim* do filme, o qual traz personagens diante da aproximação de uma catástrofe possivelmente inevitável e definitiva. Nesse sentido, difere muito de obras distópicas tanto contemporâneas quanto mais antigas, como *Nós* (uma das primeiras do gênero, de Evgeny Zamiatin,

publicada em 1924), que trabalha diretamente com uma catástrofe não **esperada**, mas efetivamente realizada, e a posição do ser humano pós-catástrofe. O filme de von Trier não poderia ser diferente. Ao tornar o filme uma angustiante espera pelo fim, todo o ambiente onde a história é desenvolvida se dá em conformidade com o estado em que se encontra uma das protagonistas. Nas palavras do diretor: “Essas imagens se criam sozinhas, de certa forma. Não é totalmente lógico que um filme sobre o fim do mundo tenha de ser romântico, mas... Ele criou vida própria. E eu diria que ele tem uma aparência romântica.”<sup>35</sup>

## Romantismo?

Trier aludia ao fato de que escolheu para trilha sonora do filme o prelúdio da ópera *Tristão e Isolda* (1859), de Wagner. De fato, iniciamos acompanhando os preparativos de um frustrado casamento, o que faz da referência a uma das mais famosas histórias de amor medievais, revisitadas no seio do Romantismo, algo no mínimo irônico. Da mesma forma, se o heroísmo ou o confronto entre indivíduo e mundo podem ser lidos como típicos do Romantismo, nada mais contrastante com o destino das personagens do filme, incapazes de reagir ou de fazer o que quer que seja contra a inelutabilidade da colisão de Melancholia com a Terra. A melancolia é, aliás, um dos termos nos quais Michael Löwy e Robert Sayre analisam o Romantismo, como crítica da modernidade capitalista em nome de valores e

---

<sup>35</sup> Disponível em: <<https://youtu.be/05dLYLC91Y0>>. Acesso em 20 abr. 2018.

ideais do passado (neste caso, claramente, na alusão à lenda medieval de Tristão e Isolda, contada por Gottfried von Strassburg). Segundo Löwy e Sayre (2015, p. 38), “Pode-se dizer que desde sua origem o romantismo é iluminado pela dupla luz da estrela da revolta e do ‘sol negro da melancolia’ (Nerval).” Além disso, seguindo a linha de raciocínio dos mesmos autores, “A visão romântica caracteriza-se pela convicção dolorosa e melancólica de que o presente carece de certos valores humanos essenciais, que foram alienados. Senso agudo de alienação, então, frequentemente vivido como exílio.” (2015, p. 43) Seria possível, nesse sentido, fazer uma contra-leitura dessas afirmações do diretor sobre o Romantismo de sua obra, aparentemente abordado numa clave irônica, na medida em que não há nenhuma perspectiva de salvação ou de reatar com o passado ou a tradição – temos mesmo uma noiva que comete adultério no próprio dia do casamento, nem um pouco tratado como fim de todos os problemas – ou de solução heroica e revoltada da ameaça que ronda o mundo, mas antes de uma aceitação estoica da morte como destino que não poupará nada, nem a própria obra.

A condição das personagens é, então, a de possíveis alegorias feitas pelo diretor na escolha do evento catástrofe. O filme pode deixar escapar mais de uma possibilidade de interpretação para os fenômenos apresentados nos extremos início e fim. Assim foi ele tratado no livro *Há mundo por vir?*, de Eduardo Viveiros de Castro e Déborah Danowski (2014), no qual os autores trazem à leitura uma análise do filme de Lars von Trier feita por Steven Shaviro, que nos apresenta duas perspectivas

para ler o fim do mundo de *Melancholia*, sendo uma cosmológica e outra metafórica. Essa última consideraria a noção do “realismo capitalista” de Mark Fisher:

Steven Shaviro, em sua detalhada e excelente análise do filme de von Trier, já chamava a atenção para a coexistência ali entre um tratamento metafórico do fim do mundo, representando a ausência de alternativa àquilo que Mark Fisher chamou de realismo capitalista (“o impasse catastrófico de uma sociedade da qual se drenou todo futuro, e de cujas muitas possibilidades os muitos foram excluídos”) e um tratamento inteiramente literal e cosmológico, um correlato objetivo da catástrofe, “aquilo que o filósofo Ray Brassier chama de ‘a verdade da extinção’”. No entender de Shaviro, a depressão de Justine é “uma espécie de interiorização [...] da verdade cósmica deflacionária da extinção planetária”. (DANOWSKY; VIVEIROS DE CASTRO, 2014, p. 55-56)

Como dissemos, *Melancholia* trará personagens diante da aproximação de uma catástrofe possivelmente inevitável e definitiva. Nesse sentido, difere muito da tradição das distopias, tanto em sua recente moda quanto em sua tradição, uma vez que elas trabalham diretamente com uma nova ordem não esperada, mas efetivamente realizada, e a posição do ser humano pós-eventos catastróficos. Para Von Trier, não há depois.



## Uma não-distopia

Percebemos na maioria dos romances distópicos — quando esses trazem um ambiente que se opõe a uma civilização utopicamente pacífica e justa através de um sistema ditatorial, ou qualquer distopia que se baseie somente na civilização humana fugindo de impactos ambientais ou elementos que destruíssem as divergências de poder dentro dessa civilização, portanto unificando-nos — uma contraposição muito forte entre os valores do protagonista e do sistema que se encontra em funcionamento, sistema esse que serve de elemento fundamental presente na narrativa, pois permitirá a categorização da ficção como tal (*político-distópica*). Portanto, o sistema que se sobressai em certas histórias não só serve como pano de fundo para a movimentação e interação das personagens, mas como base que sustenta a identidade da ficção. Em *Nós*, Zamiatin (2004) não somente nos apresenta uma personagem imersa na lógica do imaginário século XXX, mas também sua transformação a partir do contato com indivíduos (personagens secundárias) que, diferentemente dele, encontram-se nadando na direção contrária à lógica do Estado Uno, até então seguida pelo protagonista e narrador, o engenheiro D-503. A narrativa conta com devaneios e pensamentos desse personagem, mostrando sua admiração e respeito para com o funcionamento do Estado, muitas vezes com ar paradoxalmente poético em sua escrita.

Não podemos deixar de notar a forte presença estética e ideológica de tendências “apolíneas” na ficção distópica. Expressão nascida da mitologia grega, e bastante popularizada

pelo filósofo alemão Friedrich Nietzsche (1844-1900), podem ser encontradas definições de apolíneo como força que remete à luz, à medida, ao equilíbrio estético e à individualização, portanto, extremamente presente nos traços da cidade que percebemos na ficção de Zamyatin. Sua contraparte seria o dionisíaco, em que subsistiria certa inebriação que levaria à destruição do indivíduo e do sujeito, polaridade do fora-de-si que nos levaria a todos os desdobramentos das ações de Claire e Justine diante do evento-catástrofe em que se prenuncia não só a destruição de ambas, mas de todo o mundo.

Até agora examinamos o apolíneo e o seu oposto, o dionisíaco, como poderes artísticos que, sem a mediação do artista humano, irrompem da própria natureza, e nos quais os impulsos artísticos desta se satisfazem imediatamente e por via direta: por um lado, como o mundo figural do sonho, cuja perfeição independe de qualquer conexão com a altitude intelectual ou a educação artística do indivíduo, por outro, como realidade inebriante que novamente não leva em conta o indivíduo, mas procura inclusive destruí-lo e libertá-lo por meio de um sentimento místico de unidade. Em face desses estados artísticos imediatos da natureza, todo artista é um "imitador", e isso quer como artista onírico apolíneo, quer como artista extático dionisíaco, ou enfim - como por exemplo na tragédia grega -

enquanto artista ao mesmo tempo onírico e extático: a seu respeito devemos imaginar mais ou menos como ele, na embriaguez dionisíaca e na auto-alienação mística, prosterna-se, solitário e à parte dos coros entusiastas, e como então, por meio do influxo apolíneo do sonho, se lhe revela o seu próprio estado, isto é, a sua unidade com o fundo mais íntimo do mundo em uma imagem similiforme de sonho. (NIETZSCHE, 1992, p. 32)

A própria arquitetura como descrita não apenas por Zamiatin, mas nos Estados criados nas distopias, predominantemente denuncia a preferência pelo harmônico, simétrico ou mesmo pela transparência e clarividência<sup>36</sup>. O narrador apreende em sua escrita o seu encanto por tais

---

<sup>36</sup> Não esquecer que no universo clássico das distopias, o alvo da crítica em geral era, a princípio, a ideia de socialismo (ver *A nova utopia*, de Jerome K. Jerome, e a leitura que faz da defesa da “igualdade” como apagamento de qualquer possível diferença entre os homens) e depois o próprio Estado soviético (caso de Zamiatin). Há toda uma voga recente de ficção distópica que de alguma maneira coloca sob lente de aumento dados que já nos são presentes em um mundo capitalista no qual o estado de exceção virou, nas palavras de Agamben, paradigma das democracias modernas – caso da espetacularização do político que é visível em *Jogos vorazes*, do biopoder como forma de controle dos comportamentos na série *Divergente*, ou ainda, para tomar um exemplo escrito nos anos 80 e revivido em série televisiva nos últimos anos, da exponencialização de valores conservadores de fundamentalistas cristãos por parte dos que tomam o poder forjando atentados terroristas em uma série como *The Handmaid’s Tale*.

características. Essa herança nos remete à degradação e queda do período “trágico” grego, período esse comentado em *O nascimento da tragédia no espírito da música* (Nietzsche, 1872), como um momento da civilização grega em que poderia ser percebida a dita “arte trágica”, baseada no equilíbrio, ou mesmo junção de duas forças opostas. Essas seriam, como vimos, a dionisíaca, que faz alusão a Dioniso, deus do vinho e das festividades, da embriaguez e das festas orgiásticas, assim como também da junção do homem com a natureza. Essas características ferem o ideal “apolíneo” do Estado Uno e podem ser relacionadas analogicamente com I-330, outra personagem da trama e futuramente uma secreta amante de D-503. O engenheiro relaciona-se sexualmente com O-90, sua amante determinada pelo Estado Uno, com quem mantém encontros íntimos regulares. O protagonista, por sua vez, é engenheiro chefe de um projeto que pretende levar a lógica do Estado Uno para diferentes lugares do espaço, e começa então a desenvolver um relato, esperando que este seja levado junto com uma espaçonave chamada “Integral” (não apenas o nome de uma operação de cálculo, mas também sinônimo de “inteiro”, ou ainda, “uno”).

A principal diferença que se percebe entre os dois tipos de *fim* (o primeiro como transformação radical e problemática da civilização – recorrente em várias distopias e especialmente nas séries distópicas contemporâneas, que fazem sucesso entre o público juvenil; o segundo, em *Melancholia*, por exemplo, como redução do *todo* ao *nada* [o fim do tempo e espaço]) está especialmente na localização temporal do ser humano, o ponto

onde a humanidade se situa em relação ao evento catastrófico. Em *Melancholia*, de Von Trier, por trazer a ideia do *fim definitivo*, as personagens são obrigatoriamente colocadas em um mundo “pré-acontecimento”, anterior à sua simples extinção material e histórica, pela destruição do seu legado cultural. Quanto à primeira espécie de fim comentado, um *fim presente* e não mais receado, o homem se encontrará em mundo pós-transformação, pisando em solos distópicos e não dissolvidos como no *segundo fim*.

Porém, ainda que não sejam poucas as ficções que, assim como *Melancholia* se encontram “pré-desastre”, o longa distancia-se dos demais ao trazer ao espectador, logo no início, o que poderíamos chamar de “desesperança de salvação”, ou seja, deixa evidente aquilo que, ironicamente, já está claro desde o início da maioria dos filmes catástrofe (longas ou curtas metragem que apresentam alguma catástrofe natural ou não em sua trama): o fim do mundo. Em muitas famílias diferentes de filmes-catástrofe sobre o fim do mundo, há não apenas a esperança da salvação, mas também o ciclo trágico do herói. A estratégia narrativa clássica é, pois, nos fazer torcer pelo gesto heroico que salvará o mundo da destruição, acompanhando, justamente, a prototípica saga do herói. Em contrapartida, como conta von Trier em entrevista, no prólogo do filme, que se comporta como um videoclipe ou um prelúdio de ópera, “usamos uma música que brinca com o clichê dos desastres”<sup>37</sup>,

---

<sup>37</sup> Disponível em: <<https://youtu.be/05dLYLC91Y0>>. Acesso em 20 abr. 2018.

referenciando o tema do filme, o já referido fragmento da ópera *Tristão e Isolda*, de Wagner.

Assim como certos aspectos do longa que já foram comentados aqui, como a previsibilidade de um desastre, que consta no prólogo, e o fato desse desastre não nos permitir quaisquer certezas sobre a continuidade da vida na Terra, ou mesmo da presença de alguma Terra pós-desastre, senão especulações, há por trás de todo o enredo e fenômenos ocorridos no filme, não somente o tempo que se arrasta durante os dias seguidos à festa de casamento arruinada de Claire, mas o espaço onde dançam as personagens durante e após a festividade: a casa de John. É necessário, também, observar a irônica escolha dos nomes das personagens, as quais marcam justamente a divisão do filme em duas partes. A primeira parte, chamada Justine, nos mostra o desafortunado casamento da personagem, organizado por sua irmã, Claire. Esse nome, que alude à claridade, metáfora clássica da racionalidade, contrasta com sua aparência física e seus cabelos pretos. Claire parece, por sua vez, mais empenhada com o rito matrimonial do que Justine, a própria noiva, em especial e fazer com que corra bem todo o cerimonial. Por sua vez, o nome de Justine, somado ao ambiente palaciano de uma festa nababesca pode nos fazer pensar na personagem homônima de Sade, no conjunto de contos *Justine, ou os infortúnios da virtude* (1791). Justine perde progressivamente todo o interesse pela festa, como que afetada pelos ares melancólicos de Melancholia se sobrepondo à estrela

de Antares<sup>38</sup>, ou o fim do mundo iminente, chegando mesmo a trair o marido na própria noite de núpcias. A Justine sadeana é, também, uma criatura afligida pelo infortúnio – o abandono do pai diante de grave bancarrota, e o desejo de manter a “virtude”, ao contrário da irmã Juliette, que dado o contexto em que viviam, resolve se prostituir. Na primeira descrição que encontramos de Justine, o narrador de Sade afirma: “que apenas completava doze anos, dotada de um caráter sombrio e melancólico e de uma ternura e de uma sensibilidade surpreendentes, tendo em lugar da arte e da finura de sua irmã apenas uma ingenuidade, uma candura, uma boa fé que a fariam cair em muitas armadilhas, esta sentiu todo o horror da sua posição.” (SADE, 2018, p. 9) Todos os infortúnios sucedem à personagem que tenta por todas as vias sustentar as virtudes morais, até o ponto em que, diante da possível redenção e de uma vida feliz no reencontro com sua irmã, agora uma mulher rica, Justine é fulminada por um raio. Novamente, o evento da catástrofe natural é inelutável, e na impossibilidade de viver qualquer promessa de felicidade, Justine, desfigurada, jaz no chão da sala. Como Justine e Claire, junto do filho de Justine, aguardarão em uma pequena tenda a colisão de Melancholia com a Terra.

---

<sup>38</sup> Uma superestrela que é parte da constelação de Escorpião, Antares leva este nome por ser considerada a antagonista de Ares, ou seja, Marte, o planeta que leva o nome do deus da guerra. Em virtude de sua semelhança visual – ambos são vermelhos e de grande tamanho no céu, faz-se por várias vezes confusão entre ambos. É curioso, pois, que essa estrela, legível como a falsa guerra, seja coberta pela melancolia.

## Anti-sublime

Steven Shaviro, em seu texto *Melancholia, or, the romantic anti-sublime*, nos apresenta uma perspectiva da claustrofóbica ambientação do filme a partir de uma Justine não só deslocada, como nos traz de impressão sua melancolia. De alguma forma, a grande mansão em que tudo se passa, tanto a festa de casamento como seus desdobramentos, parece independer do mundo exterior, além de ser de difícil acesso. De certa maneira, essa impossibilidade do êxito se mostra desde a entrada falha com a limusine do casal no início do filme: “The world of *Melancholia* is a tiny, self-enclosed microcosm of Western white bourgeois privilege; and this microcosm is what gets destroyed at the end.” (SHAVIRO, 2016).

Todos esses aspectos do filme trazidos até agora nos direcionam para o objetivo central dessa análise: a captura e entendimento de *Melancholia* como filme desastre que trata o fim do mundo como fim literal, onde todos os acontecimentos caminham, e inutilmente desenrolam-se em direção ao marco final do longa, já previsto desde o início. O próprio suicídio de uma das personagens, John, marido de Claire e financiador de todo o “baile de máscaras” encenado dentro da sua propriedade, mais do que reforça a perda de esperança do ser humano ciente do fim, onde não se pode decidir entre a classificação do ato como lúcido, como tomada de consciência e esclarecimento diante dos fatos, ou perda da própria lucidez ao encontrar-se de frente com o juízo final. O suicídio de John é também o colapso da representação da ciência, que até então vinha mostrando-se



precisa e absoluta em relação à colisão dos planetas, mas que de alguma maneira se revela menos apta a entender o fenômeno do que o dispositivo de observação da aproximação com que se ensina a criança a ver se o planeta no céu está maior ou menor.

Na sua análise de *Melancholia*, Shaviro nos chama a atenção para um contraste existente entre as duas protagonistas, uma vez que cada uma ganhou um capítulo próprio dentro do filme, mostrando a falta de uma única personagem central na história, deixando-nos supor a presença de duas figuras que se complementam, formando uma única. Não negando as prováveis raízes afortunadas de Justine, nem mesmo os seus episódios que remetem a um sentimentalismo exacerbado, recordados pela irmã da noiva, Shaviro apresenta no seu quinto capítulo da análise uma Claire muito mais envolta nas cerimônias e formalidades da alta classe do que a própria Justine. A confirmação disso vem com o desentendimento entre as duas irmãs logo após a festa, no qual Claire manifesta seu desapontamento com Justine e toda a “fantasia” vivida por ela.

*Melancholia* performa como nenhum outro filme aquilo que afirmou Peter Szendy em sua análise do *Apocalypse-Cinéma*: o fim do mundo é o fim do filme, ou vice-versa, o fim do filme é o fim do mundo. “*Melancholia* will perhaps have been and may perhaps forever be the only film to respond so purely and absolutely the demand that is proper to apocalypse-cinema: that the last image be the very last image, that is, the last *of them all* – of all past, presente or future images.” (SZENDY, 2015) Ao performar a última imagem, no longo silêncio da tela escura que nos resta depois de termos visto o fim do filme e o fim do mundo

como coincidentes, Szendy afirma que teríamos chegado aí, diante dessa mudez e impossibilidade de dizer o após o fim, ao fim do cinema ele mesmo. Quisera, talvez, que aquelas melancólicas imagens de 2011 tivessem sido nossas últimas, antes que após encarar a contraface do que poderia ter sido revolta, tivéssemos sido obrigados, fora daquele universo fechado, a assistir projetadas não em telas de cinema, mas de televisão e dos vídeos correndo pelas redes sociais, a tétrica tragédia do que nos tornamos.

## Referências

ADORNO, Theodor; HORKHEIMER, Max. **Dialética do esclarecimento**. Trad. Guido de Almeida. Rio de Janeiro: Zahar, 1985.

AGAMBEN, Giorgio. **Homo sacer: o poder soberano e a vida nua**. Trad. Henrique Búrigo. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2002.

\_\_\_\_\_. **Estado de exceção**. Trad. Iraci Poleti. São Paulo: Boitempo, 2004.

\_\_\_\_\_. **Infância e história: destruição da experiência e origem da história**. Trad. Henrique Búrigo. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2005.

\_\_\_\_\_. **Profanações**. Trad. Selvino Assmann. São Paulo: Boitempo, 2007.

\_\_\_\_\_. **O que é o contemporâneo e outros ensaios**. Trad. Vinicius Nicastro Honesko. Chapecó: Argos, 2009.

BENJAMIN, Walter. **Obras escolhidas I: Magia e técnica, arte e política.** Trad. Sérgio Paulo Rouanet. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BLANCHOT, Maurice. **O livro por vir.** São Paulo: Martins Fontes, 2005.

BOOKER, M. Keith. **The dystopian impulse in modern literature: fiction as social criticism.** Westport: Greenwood, 1994.

COLLINS, Suzanne. **Jogos vorazes.** Trad. Alexandre D'Elia. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.

\_\_\_\_\_. **Em chamas.** Trad. Alexandre D'Elia. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.

\_\_\_\_\_. **A esperança.** Trad. Alexandre D'Elia. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.

CURWOOD, Jen Scott. **The Hunger Games: Literature, Literacy and Online Affinity Spaces.** Disponível em: <<http://www.jensc.org/wp-content/uploads/2013/09/Curwood-Literature-Literacy-and-Online-Affinity-Spaces.pdf>>. Acesso em 11 maio 2015.

DANOWSKY, Deborah; VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. **Há mundo por vir?** Ensaio sobre os medos e os fins. Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2014.

DEBORD, Guy. **A sociedade do espetáculo.** Trad. Estela dos Santos Abreu. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

FOUCAULT, Michel. **Ditos e escritos II.** Arqueologia das ciências e história dos sistemas de pensamento. MOTTA, Manoel Barros da (Org.). Tradução de Elisa Monteiro. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2000. v. 2.

\_\_\_\_\_. *Ditos e escritos III: Estética: Literatura e pintura, música e cinema.* Org. Manoel Barros da Motta; trad. Inês Autran

Dourado Barbosa. 2. Ed. Rio de Janeiro: ForenseUniversitária, 2006.

LÖWY, Michael. **Walter Benjamin: aviso de incêndio**. Trad. Vanda Brandt. São Paulo: Boitempo, 2005.

\_\_\_\_\_; SAYRE, Robert. **Revolta e melancolia: o Romantismo na contracorrente da modernidade**. São Paulo: Boitempo, 2015.

NIETZSCHE, Friedrich. **O nascimento da tragédia**. Trad. Jacó Guinsburg. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

ROTH, Veronica. **Divergente**. Trad. Lucas Peterson. Rio de Janeiro: Rocco, 2012.

SADE, Marquês de. **Justine, ou as desgraças da virtude**. Trad. Edmond Jorge. Disponível em: <<http://www.afoiceeomartelo.com.br/posfsa/Autores/Sade,%20Marqu%C3%AAs/Justine.pdf>>. Acesso em 20 maio 2018.

SZENDY, Peter. **Apocalypse-cinema: 2012 and other ends of the world**. New York: Fordham University Press. 2015.

SHAVIRO, Steven. **Melancholia, or, the romantic anti-sublime**. Disponível em: <<http://reframe.sussex.ac.uk/sequence/files/2012/12/MELANCHOLIA-or-The-Romantic-Anti-Sublime-SEQUENCE-1.1-2012-Steven-Shaviro.pdf>>

ZAMIATIN, Evgueny. **Nós**. Trad. Clarice Lima Averina. São Paulo: Alfa-Ômega, 2004.

## Filmografia

**12 macacos**, EUA, 1995. Diretor: Terry Gilliam. Roteiro: David e Janet Peoples. Elenco: Bruce Willis, Madeleine Stowe, Brad Pitt.

**A estrada**. EUA, 2009. Diretor: John Hollcoat. Roteiro: Cormac McCarthy, Joe Penhall. Elenco: Viggo Mortensen, Kodi Smit-McPhee, Michael K. Williams, Robert Duvall, Guy Pearce, Charlize Theron.

**Armageddon**. EUA, 1998. Diretor: Michael Bay. Roteiro: J. J. Abrams, Jonathan Hensleigh, Tony Gilroy. Elenco: Bruce Willis, Billy Bob Thornton, Liv Tyler, Ben Affleck.

**Melancholia**, Alemanha/Dinamarca/França/Suécia, 2011. Diretor: Lars von Trier. Roteiro: Lars von Trier. Elenco: Kirsten Dunst, Charlotte Gainsbourg, Kiefer Sutherland, Charlotte Rampling, John Hurt, Alexander Skarsgård, Brady Corbet, Stellan Skarsgård.

**Planeta dos macacos**. EUA, 1968. Diretor: Franklin Schaffner. Roteiro: Pierre Boule, Michael Wilson e Rod Serling. Elenco: Charlton Heston, Roddy McDowall, Kim Hunter.

**The Handmaid's Tale**. Série, EUA, 2017-presente. Vários diretores. Produção: Bruce Miller, Margaret Atwood, Elizabeth Moss. Elenco: Elisabeth Moss, Joseph Fiennes, Yvonne Strahovski, Alexis Bledel, Madeline Brewer, Ann Dowd, O. Fagenle, Max Minghella, Samira Wiley.

