

O universo imagético/musical na obra de Lars Von Trier

Marcos Júlio Sergl

Faculdade Paulus de Tecnologia e Comunicação / Universidade de Santo Amaro
mj.sergl@uol.com.br

Este artigo analisa a interrelação entre música e imagem na abertura do filme *Melancholia*, obra de Lars Von Trier, que propõe discutir o imaginário e as relações sociais, políticas e representativas da sociedade contemporânea. Trier utiliza o *Prelúdio* de “Tristão e Isolda”, obra de Richard Wagner, em um processo de ressemantização da música, que juntamente com as imagens, induz o receptor a sensações que vão da tristeza à angústia absoluta. Esta abertura, com sete minutos e cinquenta segundos, em uma sequência de dezesseis cenas, consiste em imagens oníricas em *slow motion*, que remetem a pinturas fundamentais da Renascença à Atualidade, com o apoio da música de Richard Wagner, em uma esteticamente ousada introdução à história da arte..

Palavras-chave Cinema fantástico, onírico, ressemantização, Richard Wagner, interrelação música/imagem.

This paper analyses the interrelation between music and image in the film's opening, *Melancholy* work of Lars Von Trier, which proposes discussing the imaginary and social relations, and political representative of the contemporary society. Trier uses the *Prelude* of “Tristan and Isolde”, a work by Richard Wagner, in a process of ressemantização of the song, which coupled with the images, induces the receiver to sensations ranging from sadness to utter anguish. This opening, with seven minutes and fifty seconds, in a sequence of sixteen scenes, consists of oneiric images in *slow motion*, which refer to fundamental to Renaissance paintings Today, with the support of the music of Richard Wagner, in an aesthetically daring introduction to art history.

Keywords: Cinema fantastic, dreamlike, ressemantização, Richard Wagner, interrelation music/image.

O Cineasta

Lars Von Trier marca suas obras com grande carga psicológica e depressiva, como podemos confirmar em “Anticristo”, “Melancolia”, e em seu filme mais recente e polêmico, “Ninfomaníaca 2”.

O filme “Melancolia”, lançado em 2011, traça de maneira poética e sentimental o fim do planeta Terra, ocasionado por sua colisão com o planeta imaginário “Melancolia”. É um romance com nuances de ficção científica.

Na abertura de “Melancolia”, com uma atmosfera onírica, somos introduzidos aos personagens da trama e também ao desfecho da história. Segundo Lars, o fez precisamente porque queria deslocar a atenção do espectador do acontecimento em si para o cenário humano subjacente.

O roteiro 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. O terceiro personagem, filho de Claire, Leo, interage como um contraponto a estes dois opostos.

O filme

A abertura deste filme está marcada pela referência a diversos quadros: “A morte de Ophelia”, de Sir John Everett Millais; “Caçadores na neve”, de Pieter Brueghel “O jardim das delícias” e “O juízo final”, de Hieronymus Bosch; “Melancolia”, de Lucas Cranach além de o cineasta dinamarquês fazer uma homenagem ao diretor Stanley Kubrick e seu filme “2001: Uma

Odisséia no Espaço”, tanto pelas opções técnicas ao mostrar as imagens dos planetas, quanto pelas referências musicais.¹

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 ao vento). 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 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. Segundo Berchmans (2006, 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,

¹ 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. (Ibidem, pág. 3449)

torna-se um agente impressionante de temperamento e psicologia, de rapidez agradável e um condutor direto do sentimento. (in: *Euterpe 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. Assim, as referências de imagens e a música se completam apontando para esses sentimentos sem a esperada sequência tradicional, com modulações sem preparo e cenas soltas.

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 estréia ocorreu em Munique, Alemanha, no dia 10 de junho de 1865, no Teatro da Baviera, sob a regência do maestro Hans Von Bülow².

A escolha já faria sentido por sua melodia melancolicamente intensa por si só; mas, olhando detalhadamente, podemos fazer algumas observações mais específicas. Neste drama musical destacamos elementos que tornam a obra tão especial: o uso de texturas complexas e densas, tensões harmônicas 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

² 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)

XX, pelo atonalismo ou dodecafonismo³. O uso do “leitmotiv”⁴, recurso adotado por Richard Wagner em toda a sua obra, também se vincula aos três personagens centrais do enredo.

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 epopéia⁵, 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 Brangâne 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, 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

³ “Sistema de composição atonal, composto de doze sons (sete da escala diatônica e cinco resultantes de alteração cromática)...” sem haver predominância de nenhum deles. (HOUAISS, 2001, pág. 1069.)

⁴ “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.” (HOUAISS, 2001, pág. 1739)

⁵ Poema épico ou longa narrativa em prosa, em estilo oratório, que exalta as ações, os feitos memoráveis de um herói histórico ou lendário.

viria para vê-lo. Tristão morre, e Isolda, ao encontrá-lo morto, morre também de tristeza.

Albert Lavignac (1921, 310/4) analisa os “leitmotis” 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.⁶

O “Prelúdio” do primeiro ato de “Tristão e Isolda” é quase inteiramente construído por sete motivos, fazendo desde este momento sentir 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”⁷,



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

⁶ Para esta análise dos motivos nos baseamos no livro supra citado, de Albert Lavignac.

⁷ “O germe de toda a música é a frase inicial do Prelúdio, composta de três compassos... que paira sobre uma progressão cromática, de harmonia decidida a evitar uma resolução e retardar o estabelecimento de uma tonalidade definida.” (EWEN, 1959, p. 449)

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 silêncios.

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”.

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,

Musical score for piano in 6/8 time. The right hand plays a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the left hand provides a harmonic accompaniment with chords and moving bass lines. Dynamic markings include *dolce*, *p*, *dim.*, *p cresc.*, and *f*.

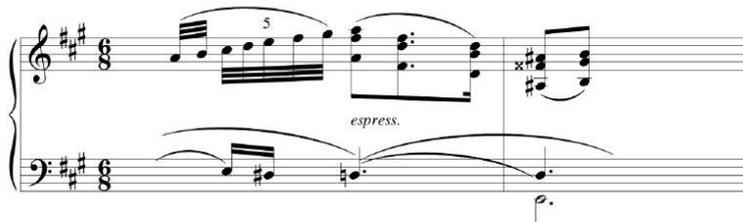
o segundo formando uma oposição sinistra e lúgubre, acentuada pela instrumentação confiada ora aos metais, ora à clarineta e ao oboé.

Musical score for piano in 6/8 time. The right hand features a melodic line with eighth notes and rests, while the left hand plays a bass line with chords. Dynamic markings include *pp* and *p*.

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”.

Musical score for piano in 6/8 time. The right hand plays a melodic line with eighth notes, while the left hand provides a harmonic accompaniment with chords. Dynamic markings include *dolce* and *p*.

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 “leitmotivs” já apresentados.



Os “leitmotivs” 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 *leitmotivs* 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)

Wagner tinha noção absoluta da importância desta obra no contexto da busca por novos caminhos sonoros.

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, Justine⁸. 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 do diretor, pois é de onde nossos olhos começam a interpretar a imagem⁹. 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. 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.

O rosto de Justine toma a tela. Sua aparência é tão perturbadora quanto os pássaros mortos que caem do céu ao fundo. Os pássaros mortos caem conforme a quantidade de notas e quando a música apresenta

⁸ A personagem Justine foi assim nomeada por influência do conto de mesmo nome, do escritor Marquês de Sade.

⁹ Esta técnica, chamada regra dos terços, dá total importância para a personagem.

mais intensidade sonora, eles estão em primeiro plano, juntando intensidade com perspectiva.

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, como se iluminado por dois sois, cena que talvez evoque a estética surreal das obras de Magritte¹⁰. Ou ainda, uma referência ao filme “*Último ano em Marienbad*”, no qual, ainda de maneira surreal, apenas as pessoas projetam sombras.

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. As imagens talvez remetam a obra “*Beata Beatrix*” de Rossetti.¹¹ Beatrice, de Dante, aparentemente não mais viva, com um pássaro como um mensageiro da morte, e o relógio solar denotando a fugacidade do tempo.

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, se deteriorando, como se o fato de um planeta acabar com a vida na terra eliminasse na vida de Justine toda a tensão e necessidade de sempre se defender de algo. Há uma relação

¹⁰ “René Magrite, pintor belga)Lessines, 1898 – Bruxelas, 1967)... [] Através de uma técnica figurativa impessoal, procedeu a um questionamento sistemático das relações entre as coisas...” (LAROUSSE CULTURAL, 1998, pág. 3738)

¹¹ Dante Gabriel Rossetti, pintor, desenhista e poeta inglês (Londres, 1828 – Birchington-on-Sea, Kent, 1882). Seus quadros... [] inspiram-se em lendas medievais.

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.

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”.

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. Na 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.

Cena 6. Acompanhando essa suavidade aparece em cena um cavalo preto em um campo escuro. Ele está caindo para trás 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 primeiro 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.

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 aleluias (cupins) parecem sair do chão 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 imagem de Justine com borboletas ao redor, passa a impressão dela estar vivendo em sua própria “bolha”, seu universo particular.

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 “Melancolia”. Podemos associar os personagens ao tempo congelado: o passado (Claire), o presente (Justine) e o futuro (Leo) juntos no mesmo momento.

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”.

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 rolos de filme ou algas) podem ser uma representação de tudo aquilo que impede o ser social de, realmente, alcançar a felicidade.

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 sforzandos e 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 “Melancolia”.

Cena 14. A imagem é modificada e passa a mostrar Justine vestida de noiva e com o buquê, 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. 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 a 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. Isolda, Ophelia e Justine partilham do mesmo sentimento diante da morte: o sentimento de libertação.

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 música atinge um clímax, ganhando intensidade. Esta cena faz referência ao quadro “Melancolia”, de Lucas Cranach. 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.

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

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.

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

- 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 Musica Europea*. Trad. Jose Almoína. Coleção La Evolucion de La Humanidad, tomo 123. México, D.F.: Talleres Gráficos Toledo, 1958.
- 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.
- EWEN, David. *Maravilhas da Música Universal*. 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.
- HOUAISS, Antônio e VILLAR, Mauro de Salles. *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.
- LAVICNAC, Albert. *Le Voyage Artistique a Bayreuth*. Paris: Librairie Delagrave, 1921.
- ROBERTSON, Alec e STEVENS, Denis. *História da Música Pelicano*. Vol. 3. Trad. Orlando Neves. Classicismo e Romantismo. Coleção Pelicano. Lisboa: Ed. Ulisseia, 1968.