

## LITERATURA, CINEMA E MELANCOLIA

### LITERATURE, CINEMA AND MELANCHOLY

Recebido:05/09/2023 Aprovado: 23/10/2023 Publicado: 29/12/2023

DOI: 10.18817/rlj.v7i2.3393

Gabriela Sá Pauka<sup>1</sup>

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

**Resumo:** O presente artigo aborda a intrincada relação entre Literatura e Cinema, destacando a melancolia como um elemento central da reflexão. Já que no cerne da definição da afecção melancólica está a busca incessante por um objeto de afeto idealizado e inapreensível em sua anterioridade, a melancolia é utilizada como chave metodológica para a investigação acerca da tradução da linguagem literária em linguagem cinematográfica. Além disso, advoga-se pelo fato de que a faceta melancólica, aqui regente do trânsito entre as duas expressões artísticas, pode ser estendida ao debate sobre a criação artística *per se*. Os preceitos de Walter Benjamin (2012) sobre a tradução alicerçam a argumentação, que analisa o filme *Melancholia* (2012), de Lars von Trier, como obra em que a melancolia é tema e forma cinematográfica.

**Palavras-chave:** Melancolia; Literatura e Cinema; Tradução.

**Abstract:** This article addresses the intricate relationship between Literature and Cinema, highlighting melancholy as a central element of reflection. Since at the heart of the definition of the melancholic affection lies the incessant pursuit of an idealized and ungraspable object of affection, melancholy is used as a methodological key for investigating the translation of literary language into cinematic language. Furthermore, it argues that the melancholic facet, here governing the transit between the two artistic expressions, can be extended to the debate about artistic creation *per se*. The principles of Walter Benjamin (2012) regarding translation underpin the argument, which analyzes the film *Melancholia* (2012) by Lars von Trier as a work in which melancholy is both a theme and a cinematic form.

**Keywords:** Melancholy; Literature and Cinema; Translation.

### Introdução

O cinema, apesar de linguagem independente, com frequência realiza empréstimos da tradição literária, sejam eles emulações temáticas, sejam eles técnicas narrativas consagradas. Por essa razão, o cinema parece funcionar como lícita ponte ao cânone literário ao mesmo tempo em que molda a maneira como o público considera essas mesmas obras literárias. Sobre esse aspecto, Walter Benjamin, em *Magia e técnica, arte e política* (2012), afirma que o cinema, enquanto forma de expressão artística e inovação tecnológica, determina diversos elementos constituintes da interação entre arte, público e análise crítica. Desse modo,

---

<sup>1</sup> 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. Mestre 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. E-mail: [gabriela.pauka@unir.br](mailto:gabriela.pauka@unir.br)

depreender pistas acerca da intrincada relação entre Literatura, Cinema e Crítica é fator *sine qua non* para o estudo sobre aquilo que Haroldo de Campos, em *Transcrição* (2015), chama de pervivência literária: a potencialidade de uma obra literária de desdobrar-se por diversas temporalidades. Há ainda que considerar o movimento inverso, ou seja, a maneira como a literatura incorpora dispositivos cinematográficos para a criação de novos mecanismos narrativos, apontados por Pellegrini em *A Imagem e a Palavra* (1999). Desse modo, faz-se necessário para os estudos comparativos o exame dos trânsitos realizados pelas duas linguagens artísticas.

É preciso ainda destacar que as atualizações cinematográficas podem ser analisadas a partir de um variado leque de correntes críticas. Elliott, em *Theorizing adaptation* (2020), lista e avalia as diversas propostas metodológicas, ressaltando o aspecto negativo dado por parte das linhas vigentes. Ela aponta para procedimentos comuns como a computação de perdas e ganhos estéticos/temáticos e a corriqueira lamentação de um suposto esfacelamento literário em favor do cinema. Uma concepção estática sobre a literatura e o nivelamento do cinema como linguagem artística secundária são fatores a fomentar tanto perspectivas críticas quanto aquelas não especializadas. A defesa de uma certa noção de pureza para a Literatura, assim como para a expressão cinematográfica, fazem ressoar um elemento bastante importante para essa engrenagem: a melancolia.

De acordo com a teoria dos quatro humores de Hipócrates, médico grego do século V A.E.C., o corpo humano é composto por quatro substâncias básicas: sangue, fleuma, bile amarela e bile negra. O equilíbrio adequado entre esses humores era considerado crucial para a saúde física e mental de uma pessoa. A melancolia, nesse contexto, estava ligada ao excesso de bile negra, também conhecida como melancolia (do grego "*melas*" = negro, e "*kholē*" = bile), que se acreditava estar associada a distúrbios emocionais e mentais. Desse modo, a melancolia seria uma afecção espelho de um de desequilíbrio corporal.

Para uma perspectiva moderna sobre a melancolia, convoca-se Kristeva e seu seminal *O Sol Negro: depressão e melancolia* (1989). Nele, a teórica afirma que o estado melancólico é fruto da perda dilacerante - de resgate irrealizável - de um objeto de afeto. Desse modo, experimenta-se uma existência desvitalizada, já que dedicada à busca contínua e infrutífera desse outro necessário e idealizado.

Essa definição, segundo Poenar, em *Melancholia as Destinerrance* (2019), reflete a própria definição de arte. Elementos sobre verdade, sobre retorno e sobre o irrealizável, presentes em todas as possíveis conceituações sobre expressões artísticas, garantem a todas elas sacramentos biliares. Em outras palavras, a busca pela verdadeira expressão, pelo verdadeiro objeto, pelo verdadeiro tratamento é essencialmente o motor a animar a história da arte. A criação artística anuncia e transgride seus próprios limites ao longo dos séculos: há sempre algo bivalente, algo marginal, algo inapreensível, algo lamentoso, algo utópico, algo irrealizável, algo perscrutador. Essa constante busca e ferida atesta a impossibilidade de encontro com uma autodefinição irrefutável e confortável. Daí a melancolia do discurso artístico, não porque fundamentalmente nostálgico, mas porque gestado a partir de noções como presença e ausência. A melancolia é, portanto, e segundo Poenar (2019), um lugar de atualização constante para um fim intuído, para um modo *verdadeiro* de fazer arte, que paradoxalmente declara e executa ambas a transgressão e a afirmação dos seus próprios limites.

Se perseguir a dimensão melancólica da arte é o próprio fazer artístico, a análise do vínculo entre Literatura e Cinema ganha bom destaque. Há também nas atualizações, adaptações e empréstimos o irrealizável. A aproximação tensa dessas fronteiras privilegia o estudo da faceta melancólica da própria arte. A espectralidade de algo que permanece fora de alcance, que não se funde, que sempre silencia está no cerne de toda justificção dos estudos comparativos. O tom assombrosamente melancólico é, desse modo, inerente à arte e à atualização entre linguagens.

Especialmente o ensaio *A Tarefa do Tradutor*, escrito por Walter Benjamin em 1923, será pilar para esta análise. Embora o texto privilegie o vínculo entre a tradução *stricto sensu* e a disposição melancólica, desejou-se estender suas proposições para a reflexão sobre a palavra escrita e o audiovisual. A radicalidade do vínculo entre a tradução e a melancolia parece funcionar para a relação entre Literatura e Cinema, já que a diversidade, o irrealizável, o utópico e a pervivência literária são aspectos que estão na base tanto da questão da tradução, sob a forma da pluralidade linguística, como do psiquismo melancólico em suas diferentes manifestações. De modos diferentes, a tradução e atualização cinematográfica intensificam o caráter embrionário da Literatura.

Segundo Lages, em *Walter Benjamin: tradução e melancolia* (2002), em alemão o termo para a palavra melancólico é *grübler*, sujeito ocupado com o *grüben*,

verbo traduzido por sonhar, meditar, maturar, ruminar. A palavra, aponta a estudiosa, está ligada ao sem fundo e à morte, e pode caracterizar o trabalho de Benjamin em *O drama do barroco alemão* (1928) - uma meditação infinita e melancólica sobre alegorias - e o trabalho do tradutor. A atualização cinematográfica, assim como a tradução, pressupõe a aceitação de uma distância, de uma separação de um fundo anterior e por definição inapreensível em sua anterioridade. Ambas atividades implicam uma destruição voluntária do texto anterior e sua reconstituição em linguagem outra e em tempo outro.

Desse modo, deseja-se utilizar as concepções desenvolvidas por Walter Benjamin enquanto arcabouço teórico. A tradução será, portanto, uma ponte que liga a reflexão sobre a linguagem literária ao cinema. Outro ponto de relevância, ainda sobre ensaio de Benjamin (1923), diz respeito ao combate à noção messiânica, salvífica da tradução, à crítica à pretensa pureza perdida pela transmutação. Lages (2002) ressoa essa postura quando defende a assimilação da faceta melancólica para os estudos de tradução. Ela afirma que aporias consideradas de antemão insolúveis podem vir a tornarem-se aporias produtivas para o fazer artístico, desse modo, “[...] sua impossibilidade não é o melancólico ponto final da reflexão, mas seu início gerador” (LAGES, 2002, p. 233). Desse modo, ao contrário de rejeitar elementos na consideração da transposição de Literatura para o Cinema, é mais vantajoso elencar os frutos benéficos dessas contradições. Em outras palavras, a condição possível para o trabalho com a transposição entre linguagens é a melancólica, sem, no entanto, engajar-se em uma pretensão de neutralidade distanciada. Essa condição de intermediador entre dois momentos e linguagens antagônicas representa, em última instância, a posição de todo artista, quer seja poeta, filósofo, tradutor ou cineasta. O desafio intrínseco ao manuseio das palavras, as quais simultaneamente são insuficientes e excessivas na tentativa de plenamente circundar seu objeto, está essencialmente conectado à perda melancólica: assim que o texto é apresentado e trabalhado, ele desvanece em sua imediatidade e passa a ser concebido como algo irrecuperável.

*Melancolia* (2012), filme do cineasta Lars von Trier, será usado como objeto para a defesa dessa proposta metodológica. O filme tematiza a afecção melancólica ao mesmo tempo em que a utiliza enquanto forma cinematográfica. O retorno às referências ao texto shakespeariano, mais especificamente à personagem Ofélia, de *The Tragedy of Hamlet, Prince of Denmark* (1601), estrutura a obra cinematográfica.

A atualização da personagem em *Justine*, interpretada por Kristen Dunst, está alicerçada em um estilo paródico, referenciando a estética pré-rafaelita a partir de idiossincrasias modernas. Além disso, o filme se apresenta como uma ampliação do tradicional enredo sci-fi, pois se consolida mais em uma investigação estética do comportamento humano frente ao extermínio e menos na promessa do progresso racionalista e tecnológico. Desse modo, o filme parece se apresentar como uma chave esteticamente crítica do fracasso desse ideal. Rendendo-se ao impulso literário da personagem Ofélia, Trier cria uma obra que parece postular e teorizar um tema caro à sua filmografia: o objeto de afeto ausente do cinema, sua linguagem e sua temática *verdadeiras*.

As reflexões aqui organizadas representam, desse modo, o estágio inicial da defesa da teoria da tradução em seu aspecto estritamente melancólico para o estabelecimento de interpretações que derivam da relação entre narrativa fílmica e suas inspirações literárias. Por conta disso, trata-se de um olhar para estratégias de figurativização das personagens em ambas as obras enquanto debate mais amplo sobre a forma melancólica da arte. O filme e a peça estão em uma relação visceral de complementaridade. E a questão melancólica se coloca como via de acesso entre eles: é a ponte que liga uma reflexão sobre linguagens artísticas, fundamentalmente atravessada pela ideia da atualização e tudo que ela acarreta.

Na tentativa de teorizar sobre a relação entre Literatura e Cinema, a condição de alteridade foi, na maior parte das vezes, encarada negativamente, como um entrave à aproximação entre as linguagens, como um sinal de extravio e carência. Em vez disso, deseja-se computar as diferenças produtivamente, constituir um ponto de meditação a partir da concepção messiânica da tradução de Walter Benjamin como espécie singular de assimilação da melancolia e defesa contra ela.

### **Melancolia, uma breve história**

A afecção melancólica, uma preocupação recorrente na filosofia, na medicina e nas artes, remonta à Antiguidade Clássica. Homero, em *Ilíada*, a descreve em três versos:

Objeto de ódio para os deuses,  
Ele vagava só na planície de Aleia,  
O coração devorado de tristeza, evitando os vestígios dos homens.  
(HOMERO, *Ilíada*, VI, 200-3)

A tristeza e a aversão ao convívio humano acompanhados errância são infortúnios experimentados por Belerofonte, incorruptível herói grego. Seu exílio é fruto de sua virtude: por ter domado Pégasus, o cavalo alado, e então matado Quimera, o monstro híbrido - a primeira de suas diversas atitudes heróicas - acredita ser merecedor da assembléia dos deuses do Olimpo. Montado em Pégasus, tenta subir até a morada dos deuses do panteão grego. Zeus então o pune pela ousadia, pela tentativa de ascensão ao espaço olímpico. Apesar de todas as vitórias concedidas, Belerofonte deseja alçar-se ao patamar divino, insatisfeito com o já grandioso destino. Castigado pela tentativa de elevação, enlouquece solitário. A fúria divina, lançada de cima, o humilha e o afasta dos caminhos humanos, desviando-o de qualquer propósito e significado, tornando-o melancólico.

A figura da melancolia tem, portanto, origem em Belerofonte, herói marginalizado, circunspecto e audacioso. Mas apenas depois de quatro séculos, na *Problemata XXXI*, de Aristóteles, que, pela primeira vez, a disposição melancólica é associada a indivíduos notáveis e à genialidade. Indício de superioridade intelectual, o ar melancólico tornou-se o atributo daqueles que desmantelam quimeras figurativas. O melancólico tem, portanto, permissão ampla para a crítica, já que distanciado pode distinguir mazelas de maneira perspicaz. Sua posição periférica confere-lhe privilégios: ele é suficientemente excêntrico em relação ao mundo e suficientemente imerso em sua própria tristeza para lhe ser concedida a máxima imunidade.

Essa distância temporal elucida a face múltipla e cumulativa da afecção melancólica. Há uma infinidade de estudos sobre o distúrbio em que elementos múltiplos são investigados e acrescentados. Jean Starobinski, em *A Tinta da Melancolia* (2016), organiza os abundantes estudos sobre o tema. A obra sistematiza a melancolia em momentos históricos, compreendendo a enfermidade como uma experiência cultural, literária e psicológica. Dessa maneira, Starobinski (2016) explora a interpretação dada por grandes nomes de diversas áreas que se debruçaram sobre a melancolia, iluminando seu impacto na cultura e na medicina.

Sendo assim, Starobinski menciona a notável *Anatomy of Melancholy* (1857), de Robert Burton, publicada pela primeira vez em 1621. Em seu texto, Burton explora a melancolia como um estado mental agudo, discutindo influências da medicina, da teologia e da literatura clássica. A abordagem de Burton é relevante não apenas por ter lançado as bases multidisciplinares para os estudos sobre o tema, mas também

por admitir a própria melancolia como motor do estudo. Comparando-se a Demócrito de Abdera, filósofo grego melancólico, Burton escreve o prefácio de sua obra:

Para publicar a sua vasta *Anatomia da Melancolia* (1621), o scholar oxfordiano Robert Burton assume a máscara de Democritus Junior, sem pretender esconder a sua verdadeira identidade. Confere-se o aspecto do doente que conhece a sua doença e se ativa para escrever, pois sabe que trabalhar é um caminho para a cura. (STAROBINSKI, 2016, p. 130).

A comparação que Burton faz de si com o filósofo é destacada a partir das figuras contrastantes de Heráclito chorando e Demócrito rindo descontroladamente - duas manifestações recorrentes da melancolia: este, que lamenta as dores do mundo, e aquele que as satiriza.

Já a Modernidade, especialmente alicerçada no trabalho de Sigmund Freud, *Luto e Melancolia* (2014), conecta a melancolia à ideia de perda. Desse modo, a psicanálise jogou luz para facetas ainda não exploradas pelos numerosos estudiosos do tema. Na obra, Freud baseia-se na observação clínica. Especialmente interessado na diferenciação entre o luto e a melancolia, o psiquiatra austríaco determina a natureza do objeto perdido: para o melancólico, um incognoscível, para o enlutado cognoscível.

Estabelecer uma definição precisa para a melancolia é uma tarefa verdadeiramente árdua. Exige um longo debruçamento exemplificado pelas obras já citadas. Tanto que Lages (2002) compara a tarefa ao labirinto borgeano de *A Biblioteca de Babel* (2007). Essa metáfora é interessante na medida em que a pesquisadora a utiliza para iniciar sua meditação acerca da relação entre a tradução e a melancolia: se a incorporação de textos anteriores está no cerne da atividade filosófica e literária, para o tradutor essa abordagem fundamenta seu trabalho. O ônus dessa apropriação é o lugar presumidamente inferior do tradutor - posição angustiada como um sintoma distintivo da melancolia. É possível dizer o mesmo sobre a posição do cineasta que adapta ou referencia textos primários. Diminuído pela antiga ambição do grande gênio artístico, o cineasta é frequentemente visto como aquele que opera a partir de linguagens anteriores, endividado com gênio de seus antecessores. Frente à constatação, é possível incluir o cinema no extenso panorama acerca da melancolia? Em última instância, os desafios, os estímulos e os obstáculos do diretor de cinema assemelham-se aos da própria arte e aos do indivíduo melancólico: a

possibilidade hipnotizante de se afundar no abismo de referências, desembocando na multiplicidade de sentidos que no limite aponta para a inação.

## Melancolia, o filme

*Melancolia*, além de intitular o filme de Trier, batiza o astro que está em via de se chocar com a Terra. A obra cinematográfica tematiza um tipo atualizado da alegoria artístico-literária medieval, a dança macabra. O motivo, que sintetiza o aspecto universal da morte, está simbolizado pela inevitabilidade do desastre total iminente. *Melancolia* se aproxima, e na antecipação do cataclismo, uma atmosfera sombria é estabelecida. Porque o prólogo, recurso comum à filmografia trieriana, composto por doze cenas em *slow motion* em que a destruição da Terra é apresentada, uma espera ciente do apocalipse é entregue à audiência, suspendendo qualquer esperança de resolução - por mais que as personagens se mobilizem, a morte é certa, não há nada a fazer. Plasmada, portanto, pela montagem visual, a temporalização da melancolia está também presente no *slow motion* dessas primeiras doze cenas, retratando de maneira assombrosamente bela a iminente catástrofe apocalíptica.

Diferentemente da Literatura, capaz de nos revelar os pensamentos das personagens, o cinema concentra-se em algo igualmente essencial: a duração dos eventos. A evolução temporal, combinada com a ação das personagens, constitui um dos elementos definidores da linguagem cinematográfica. Sua importância foi tão significativa que serviu como fundamento para a teoria de Tarkovski. Em *Esculpir o Tempo* (1998), ele declara:

O fator dominante e todo-poderoso da imagem cinematográfica é o *ritmo*, que expressa o fluxo do tempo no interior do fotograma. A verdadeira passagem do tempo também se faz clara através do comportamento dos personagens, do tratamento visual e da trilha sonora – esses, porém, são atributos colaterais, cuja ausência, teoricamente, em nada afetaria a existência do filme. É impossível conceber uma obra cinematográfica sem a sensação de tempo fluindo através das tomadas, mas pode-se facilmente imaginar um filme sem atores, música, cenário e até mesmo montagem (TARKOVSKI, 1998, p. 134)

Dentro do prólogo, há algumas transcrições de telas pré-rafaelitas, sendo *Ophelia* (1851), de John Everett Millet a mais evidente. Kirsten Dunst é filmada de cima, remetendo à posição que um corpo morto ocupa quando deitado em um caixão.



A distorção da luminosidade do *tableau* pré-rafaelita acontece também pela via da cor: 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 MONTEIRO; PIRES, 2015). Mas, mesmo quando não transcria telas como de Millet, Trier expõe outras obras plásticas em sequência de *zoom out*, respeitando a indicação de Trakovski. Desse modo, a relevância de um tempo melancólico aparece duplamente no longa-metragem: na estética pré-rafaelita – que em si mesma é uma vanguarda de retorno – e na atualização da personagem canônica.

Como já dito, Kristeva (1989) afirma que a personalidade melancólica é guiada pelo desejo de retorno, de regressão para dentro de si mesmo. Desse modo, a escolha da câmera lenta faz com que o espectador compartilhe com Justine, a protagonista interpretada por Dunst, o peso melancólico, a restrição de movimento e o enclausuramento que a abatem. Componentes como a queda dos pássaros e a eletricidade que emana dos dedos de Justine enriquecem a complexa rede de representações temporais, harmonizando-se com a composição musical de Wagner e intensificam a afecção melancólica.

Ainda sobre a questão temporal, Lages (2002) destaca que a concepção tradutória de Benjamin diz respeito à maneira de expressar o tempo, ou seja, a tradução é o esforço de resgatar vozes do passado e de diversas culturas para o presente. Esse movimento traz, portanto, uma sensação de melancolia, uma vez que a tradução é uma reconstrução do que já não está mais presente em sua forma original. Sendo assim, Benjamin (1923), ao revelar a natureza efêmera e transitória da linguagem e as imperfeições das tentativas de tradução, evoca as emoções ambíguas essenciais à melancolia. A visão profunda da complexidade da experiência artística e das tentativas de comunicação através do tempo, do espaço e da linguagem trazem à vida uma Ofélia atualizada por Trier.

É importante dizer que 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 da morte de Ofélia, como é o caso da transcrição acima mencionada, baseiam-se na cena em que Gertrude conta a Laertes sobre o incidente (SHAKESPEARE, Ato IV, Cena VII). Em outras palavras, 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 representação, da metáfora sobre a ausência, de uma poética da elipse, da superação do efeito lacunar shakespeariano.

Nesse sentido, evoca-se novamente Kristeva (1989): o sujeito melancólico não está apto a se dissociar satisfatoriamente de um outro perdido e, simultaneamente, sempre procurado. Desse modo, procurar por Ofélia, ícone literário da falta, de maneira moderna e em linguagem que não a literária, aponta para o íntimo da criação artística e tradutória. Reconhecer o prazer e o tormento desse retorno seria estabelecer uma complexa dinâmica de idealização que caracteriza o estado melancólico. Dessa forma, o movimento de *tradução* de Trier parece remeter à falha do processo de separação de um outro literário em que uma dialética de reverência e de irrealização é constituída.

Como aponta Showalter em *Representing Ophelia* (2004), a personagem shakespeariana é o equivalente à história de sua representação. Por consequência, ela pode incorporar o impulso artístico - constantemente na busca de forma que satisfaça. Ainda de acordo com a teórica, Ofélia é impossível de representar já que palavras como *fluidez*, *negatividade*, *ausência* e *falta* definem-a. Trazer Ofélia para fora do reino textual representa o ato investigativo no qual artistas investigam a relação entre o mimetismo e a realidade. Paradoxalmente, quanto mais Ofélia estimula respostas e gera posições artísticas sobre as práticas da representação, mais ela desaparece e mais se torna lugar para a representação em si, plasmando o intrincado debate acerca da fugacidade da tradução cinematográfica que se pretende realizar aqui.

Em acréscimo ao adensamento proveniente de Ofélia, Walter Benjamin, em *Tarefa do Tradutor* (1923), destaca que a tradução não pode ser compreendida como uma simples recuperação integral de significados, enfatizando a necessidade de aceitar a inevitável perda de uma origem estável representada pelo texto original. Desse modo, Ofélia, já uma personagem escorregadia, é duplo desafio para a recriação em linguagem cinematográfica. A impossibilidade de representação total, portanto, abre caminhos para uma atualização pertinente, em que os obstáculos se tornam ferramentas relevantes para a atualização perpetrada pelo filme. Essa constatação vai de encontro a outro ponto levantado por Benjamin (1923). Ele afirma que a renúncia a qualquer ideia de uma origem inabalável deve estar muito clara no trabalho tradutor, cujo objetivo seria, portanto, recuperar o texto anterior para que funcione em momento outro para público outro.

Outro ponto de relevância diz respeito à função ambígua do herói melancólico. Para Ofélia, e conseqüentemente Justine, o desejo de morrer representa a apoteose da vontade. Ambas atacam impunemente os defeitos da sociedade: a personagem shakespeariana em suas canções quando já enlouquecida, a personagem trieriana quando afirma “Não precisamos lamentar por isso. Ninguém vai sentir falta [...], a vida na Terra é má” (TRIER, 2012). Esse ataque, é importante dizer, está coberto pela inação. Assim como Brecht, que denunciou o ser humano como mau e impossível de mudar, ambas incorporam a ideia de uma posição social reacionária e que o pessimismo é uma atividade subversiva, marcadamente melancólica.

Além disso, é importante ressaltar que quando o filme acaba, acaba também o problema acarretado pela destruição. Não é preciso resolvê-lo: Trier se abstém. Desse modo, a resolução do filme é melancólica, pois não há resolução possível - o mundo acaba, o filme continua, a resposta está no retorno. Assim como a tetralogia de Wagner, *leitmotiv* musical do filme, que termina com a destruição de Valhalla deixando a humanidade à própria sorte, despojada de toda transcendência, *Melancholia* (2012) nos revela a impossibilidade de significação para a além da constatação melancólica: não há nada a fazer. Posicionando-se como melancólico, Trier dirige um filme sobre melancolia, goza o prazer inofensivo de exhibir seu julgamento. Desse modo, Trier torna-se Demócrito, o melancólico zombeteiro, atacando impunemente a sociedade.

A figura do melancólico afastado dos assuntos do mundo, mas por isso lúcido, orchestra a composição visual do filme e suas opções de filmagem. Os tons quentes usados no início do filme, os tons azulados frios que se tornam predominantes no final, a câmera portátil, a entrega da resolução incontornável pelo prólogo são todos elementos relevantes para esse filme tão melancólico. A opção do diretor em operacionalizar as falhas e erros no movimento da câmera portátil torna a própria câmera participante, atuando como um olhar distinto, abrindo caminho por um espaço comum que se reconfigura constantemente. Atrás do formalismo banal da realidade cotidiana, da qual a melancolia se afasta por não poder nela encontrar interesse, estaria a *verdadeira realidade* finalmente desprovida de ilusão enganosa, assim como o planeta Melancholia, no início do filme, fica atrás de Antares, apenas deixando passar um brilho percebido por Justine assim que chegou à casa da irmã (LAMBOTTE, 2011).

Jacques Ranciere, em *Figures of History* (2012), chamou de *Distribution of the Sensible* aquilo que experimentamos através das cenas feitas pela câmera na mão. Os limites do que compartilhamos e do que nos distanciamos é, segundo o teórico, o

lugar melancólico do cinema. Essa opção de filmagem coloca o espectador em um lugar não localizável, criando uma não identidade como identificação, como um *telos* melancólico, como um perceber sem participar. Essa escolha ecoa no constante autoquestionamento a que a arte se submete pelos seus próprios meios, àquilo que ela circunda sem se apoderar, àquilo que ela deseja assenhorear sem nunca de fato realizar. E é essa espectralidade de algo que permanece fora de alcance o próprio cerne de toda redefinição artística, explicando a melancolia assombrosa que é inerente à arte.

De maneira mais específica, o diretor de cinema que pretende fazer referências literárias encontra-se num lugar de dar voz ao outro, ao autor do texto anterior, ao mesmo tempo em que deve acumular múltiplos saberes - linguísticos, históricos, culturais, psicológicos - para cumprir sua tarefa. Desse modo, e assim como o tradutor, oscila entre duas atitudes opostas e complementares: ele é ou um herói e desventurado, exatamente como exímio melancólico Belerofonte. Na medida em que o Cinema admira esse outro literário e a autoridade do autor literário, ele se apaga a si mesmo. Os hercúleos esforços de devolver à sua linguagem específica a riqueza do texto literário estão, de certo modo, fadados ao fracasso. A empreitada de traduzir a linguagem literária em linguagem cinematográfica parece intransponível. Mas, se pelo contrário, a ideia de perda é transformada num processo de superação da impossibilidade, a melancolia aparece como conceito-chave que possibilita a traduzibilidade. O texto benjaminiano pressupõe a aceitação dessa distância, já que a tradução ganha com a separação do fundo textual, mas também porque "implica uma destruição voluntária desse texto anterior e sua reconstituição, em outro tempo, outra língua, outra cultura, enfim, em uma situação de alteridade ou outridade radical" (LAGES, 2002, p. 16-7).

Benjamin, ao conceber a tradução, a enxerga como um ato melancólico de preservação, no qual o tradutor se esforça para capturar e transmitir a essência e autenticidade do texto original, mesmo ciente de que é impossível reproduzir completamente seu significado e nuances. Nessa perspectiva, a melancolia emerge como um elemento intrínseco à tradução, pois o tradutor e o cineasta enfrentam uma dualidade entre o desejo de preservar o original e a consciência inevitável da perda inerente ao processo. A melancolia parece, portanto, ser a única via possível, pois permeia a própria natureza da tradução e seu desafio de abordar as lacunas linguísticas e culturais, favorecendo a relação complexa entre duas linguagens.

## Melancolia, uma perspectiva tradutória

A relação entre a adaptação de obras literárias para o cinema e a representação da melancolia tem sido objeto de estudo por diversos pesquisadores. De acordo com Linda Hutcheon, em *A Theory of Adaptation* (2006), o movimento entre linguagens artísticas envolve uma negociação entre fidelidade ao texto primário e as possibilidades estéticas e narrativas do cinema. Desse modo, essa negociação pode se assemelhar ao processo de expressar a melancolia, pois ambas as atividades requerem um equilíbrio delicado entre fidelidade à essência emocional e a criatividade interpretativa. Nesse mesmo sentido, Robert Stam, em *Literature through Film: Realism, Magic, and the Art of Adaptation* (2004), argumenta que a adaptação cinematográfica pode intensificar as dimensões emocionais da literatura, especialmente as relacionadas à melancolia. Ao retratar visualmente as narrativas literárias, o cinema tem o potencial de amplificar o impacto sobre o público e funcionar como ponte legítima às grandes obras literárias.

Sendo assim, o filme, embora totalidade independente - assim como a peça *Hamlet* (1601) -, funciona como uma tradução bem sucedida de Ofélia, tanto através da atualização em Justine quanto na absorção de suas idiossincrasias para determinar tempo, cor e tipo de câmera da obra cinematográfica. Mas não só isso, os caracteres da personagem shakespeariana em si mesmos apontam para elementos essenciais da elaboração artística, da tradução cinematográfica e da melancolia. A conciliação desses elementos em *Melancholia* (2012) apontam para uma reconciliação das contradições apontadas por Elliott (2020): o significado surge por meio da defesa da melancolia combinada com o potencial embrionário da Literatura. Por meio da sugestão, da exposição de referências, da transcrição, Trier consegue traduzir para o cinema essa personagem tão enigmática. Desse modo, *Melancholia* parece sustentar um dos processos mais frutíferos da história da arte, a apologia melancólica da pervivência literária.

O cineasta, assim como o tradutor e o melancólico, pode perder-se nas infinitas possibilidades de tradução, abismar-se na imensidão das obras anteriores, dispersar-se nas especificidades de cada linguagem, para fazer confluir todos os esforços em um desejo de morte, já que toda tradução existe a partir de um ato de violência - por

estar assentada em um gesto interpretativo, privilegiando um aspecto em detrimento de outro, e por representar essencialmente uma dialética de alteridade linguística e cultural. Além disso, o que cada linguagem visa em sua especificidade só é notado na tradução, na adaptação. Por ela é possível perceber mais claramente a diferença irreduzível entre Literatura e Cinema. Cada uma delas têm densidades diferentes e uma promessa de *verdade* que a fundamenta. Mas, concebê-las de modo isolado, entendendo o texto como obra acabada na tentativa de conservar o significado literário de modo direto, é ignorar o mito fundador da Torre de Babel - ou então invocar o Pigmaleão, que apaixonado por sua estátua de pedra, dá a ela vida e então se horroriza.

A adaptação e a tradução devem, portanto, conviver com a renúncia, aquela que consegue traduzir apenas uma parte do texto e não todo seu potencial de significação. Quem não pode renunciar muitas coisas não conseguirá falar. Cada linguagem é um complexo equação entre manifestações e silêncios - tudo é indizível. Desse modo, o cineasta deve mostrar exatamente aquilo que a Literatura silencia. E assim como Dürer e a xilografia, Trier faz uso de uma arte de reprodução para problematizar a questão da referência e da melancolia.

A melhor tradução absoluta não existe, mas pode existir uma muito boa para determinada época, para determinada audiência, para determinado fim e determinada situação histórica. Ela introduz novidades, influencia outras linguagens, fornece autoimagem, vibraliza força poética, fala sobre o poder das imagens e como são forjadas, reaviva debates, provê temas, gêneros, recursos, altera o perfil da poética dominante. A tradução é um evento isolado, mas ressoa movimentos determinados por contingências históricas. A produção fílmica é produto e produtor dessas contingências e espelha a angústia da produção, do peso canônico, da busca pela *verdadeira* linguagem cinematográfica.

Para Bloom, em *The anxiety of influence: A theory of poetry* (1997), os grandes poetas são aqueles que em contato conflitivo com a tradição conseguem realizar uma apropriação tão radical que sua obra modifica a interpretação de seus antecessores. Trier faz algo similar, já que convoca sua audiência a descortinar suas referências. Desse modo, é possível que o público contemporâneo interprete a leitura de *Hamlet* (1601) a partir das propostas fílmicas de *Melancolia* (2012).

Walter Benjamin (2012) ressalta o momento histórico com ferramenta hermenêutica, já que a história determina modos e necessidades de apreensão. Uma

verdade, um objeto e um tratamento absolutos não existem. E a tradução mostra uma mobilidade que não se repara de início. A história, a crítica, a filosofia, e agora o cinema desarticulam um texto anterior para mostrar que a desarticulação é própria da obra literária. Habita-se, portanto, a vida póstuma do texto, que é um errante, fica a vagar. E assim, há infinitas possibilidades para atividade artística e crítica. Para ilustrar, Benjamin cria duas imagens: a metáfora da constelação, em que os pontos são aparentes e as ligações difíceis, pois tendencialmente infinitas; e a da escada, na qual cada degrau está interligado pelos eventos que o precedem e o seguem.

Por isso, a melancolia para a interação entre Literatura e Cinema pode, por fim, utilizar-se da máscara de seu contrário: a ascese, em que a privação pode elevar a experimentação artística.

## Conclusão

Durante toda a análise, buscou-se enfatizar a noção de que para o estudo da intrincada relação entre Literatura e Cinema, os preceitos de Walter Benjamin sobre tradução funcionam como boa base especulativa. Não se pretendeu negar a presença de elementos intrinsecamente contraditórios na aproximação dessas duas fronteiras, mas advogar pelo caráter melancólico desse trânsito. Desse modo, buscou-se focar nas possíveis implicações construtivas que tais contradições podem gerar.

O artigo explora a relação entre as duas expressões artísticas, destacando a maneira como o cinema pode adaptar referências literárias em sua própria linguagem. O estudo se baseia na ideia de melancolia, que está relacionada à busca incessante e infrutífera de um objeto de afeto idealizado, refletindo a própria natureza da arte. Desse modo, a melancolia parece ser essencial tanto para a tradução quanto para a adaptação cinematográfica, já que ambas implicam a aceitação de uma distância e a recriação do texto em uma linguagem e tempo diferentes. O filme *Melancholia* (2012), de Lars von Trier, é citado como objeto artístico que bem representa a melancolia como tema e forma cinematográfica.

Ademais, o texto defende que as disparidades entre Literatura e Cinema não devem ser encaradas como obstáculos, mas sim como oportunidades para uma reflexão mais aprofundada sobre as linguagens artísticas e a melancolia. A obra de Walter Benjamin, especialmente seu ensaio *A Tarefa do Tradutor* (1923), é destacada como um alicerce fundamental para essa análise, demonstrando como a melancolia

é intrínseca à arte e à relação entre literatura e cinema. Em vez de rejeitar as contradições, o autor propõe que elas podem ser fecundas para o processo criativo. A melancolia é vista como uma constante na história da arte, impulsionando a transcendência e a redefinição dos limites da expressão artística.

## **Bibliografia**

- ADORNO, Theodor W. **Negative Dialectics**, trans. E. B. Ashton. Continuum, 1973.
- BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**. São Paulo: Brasiliense, 2012.
- BENJAMIN, Walter. **Origem do drama trágico alemão**. Autêntica, 2013.
- BLOOM, Harold. **The anxiety of influence: A theory of poetry**. Oxford University Press, USA, 1997.
- BORGES, Jorge Luis. **Ficções**. Trad. Davi Arrigucci Jr. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- BURTON, Robert. **The anatomy of melancholy**. JW Moore, 1857.
- FREUD, Sigmund. **Luto e melancolia**. Editora Cosac Naify, 2014.
- HUTCHEON, Linda. **A theory of adaptation**. Routledge, 2006.
- KRISTEVA, Julia. **O Sol Negro: depressão e melancolia**. Tradução de Carlota Gomes. - Rio de Janeiro: Rocco, 1989.
- LAGES, Susana Kampff. **Walter Benjamin: tradução e melancolia**. Edusp, 2002.
- Lambotte, Marie-Claude. "La maladie du savoir". **Cahiers du cinéma**, no 669, juillet-août 2011.
- POENAR, Aura. Melancholia as Destinerrance. On Resolution in Discontinuity and an Art That Could Come After Evil. **Ekphrasis. Images, Cinema, Theory, Media**, v. 21, n. 1, p. 40-58, 2019.
- RANCIÈRE, Jacques. **Figures of History**, trans. Julie Rose. Polity Press, 2012.
- RANCIÈRE, Jacques. **Figures of History**, trans. Julie Rose. Polity Press, 2012.
- SHAKESPEARE, William. **Hamlet**. Penguin, 1998.
- SHOWALTER, Elaine. Representing Ophelia: women, madness, and the responsibilities of feminist criticism. In: **Shakespeare and the Question of Theory**. Routledge, 2004. p. 77-94.
- STAM, Robert. **Literature through film: realism, magic, and the art of adaptation**. John Wiley & Sons, 2004.





STAROBINSKI, Jean. **A tinta da melancolia: uma história cultural da tristeza.**  
Editora Companhia das Letras, 2016.