

Cinema e absurdo:

uma leitura camusiana do filme *Melancholia*
Thiago Kistenmacher Vieira

Como citar: VIEIRA, T. K. Cinema e absurdo: uma leitura camusiana do filme *Melancholia*.
In: VACCARI, U. R.; VIEIRA, T. K.; DEBATIN, G. **Cinesofia**: a sétima arte em devaneio.
Marília: Oficina Universitária; São Paulo: Cultura Acadêmica, 2022. 101-128.
DOI: <https://doi.org/10.36311/2022.978-65-5954-222-2.p101-128>



All the contents of this work, except where otherwise noted, is licensed under a Creative Commons Attribution-Non Commercial-ShareAlike 3.0 Unported.

Todo o conteúdo deste trabalho, exceto quando houver ressalva, é publicado sob a licença Creative Commons Atribuição - Uso Não Comercial - Partilha nos Mesmos Termos 3.0 Não adaptada.

Todo el contenido de esta obra, excepto donde se indique lo contrario, está bajo licencia de la licencia Creative Commons Reconocimiento-NoComercial-CompartirIgual 3.0 Unported.

CINEMA E ABSURDO: UMA LEITURA CAMUSIANA DO FILME *MELANCOLIA*

*Thiago Kistenmacher VIEIRA*¹

“Le temps détruit tout”

(filme *Irréversible*)

A filmografia do diretor dinamarquês Lars von Trier inspira profícuas discussões e, por isso, pode ser submetida à diversas análises. Seus filmes versam sobre temas complexos e intrinsecamente humanos, tais como a depressão, a angústia, o desespero, o vazio etc. Problemas religiosos, psicológicos, sociológicos, artísticos e filosóficos encontram-se presentes em sua obra. O diretor, em alguns momentos, chegou a declarar-se leitor de Dostoiévski², que, como se sabe, tratou, à sua maneira, de questionamentos acerca do sentido da vida e, de certa forma, do absurdo. O escritor russo e o absurdo com o qual se preocupou foram também amplamente discutidos pelo filósofo argelino Albert Camus, também leitor declarado de Dostoiévski. Nosso artigo, portanto, busca abordar o

¹ Doutorando pela Universidade de São Paulo – USP / São Paulo / SP / Brasil. E-mail: tkv1986@gmail.com

² Cf. por exemplo: TRIER, 2015.

filme *Melancholia* (2011) e esmiuçá-lo apoiado em uma leitura camusiana, especialmente a partir da obra filosófica *Le Mythe de Sisyphe* (1942). A justificativa desse caminho se impõe pelo fato de que o filme, a contar com sua trama e personagens, em alguma medida, parece manifestar o absurdo. E esse é o conceito-chave de Camus no supracitado livro. Mais do que isso: os personagens, sobretudo Justine, em virtude de suas maneiras, pode aventar uma aproximação com o Sísifo, ou seja, com o herói absurdo exposto por Camus. Sendo assim, é possível indagar-nos: pode-se atinar, ali, o absurdo e/ou o herói absurdo que o filósofo define em sua obra?

Melancholia, neste filme, nomeia um planeta que, gradualmente, parece se aproximar da Terra. A expectativa de uma colisão é o que desencadeia a entropia existencial vivida pelos personagens. Mas, esse evento é o pano de fundo da obra. Logo, é pertinente ressaltar que o longa-metragem não se ocupa *apenas* com o fim do mundo. Isso se dá, a nosso ver, por duas razões. A primeira delas é porque algumas das cenas iniciais prenunciam o final. A segunda é devido ao desfecho sendo já revelado no começo da obra. Parece claro, por esse ângulo, que o escopo é salientar o comportamento dos personagens diante da iminência de um desfecho trágico. Nas palavras do diretor: “Em *Melancholia*, é interessante ver como os personagens que acompanhamos reagem conforme o planeta se aproxima da Terra” (TRIER, 2011, tradução nossa). Por conseguinte, o foco da narrativa dirige-se não simplesmente ao choque entre os planetas, mas à forma com que cada uma das pessoas se defronta com essa possibilidade. É precisamente à custa disso que o referido filme pode levar-nos a uma reflexão filosófica partindo do absurdo camusiano. Se esse absurdo nasce de uma relação existente entre o ser humano, o mundo e a comparação desses dois (VICENTE; CONTIJO, 2011, p. 2), ou, como o próprio Camus aponta, ao enfatizar que o absurdo “Não é nem um nem outro dos elementos comparados. Nasce de sua confrontação” (CAMUS, 1942, p. 50, tradução nossa), essa é a situação apresentada em *Melancholia*. Nessa película, dispomos de um confronto direto entre o ser humano e seu universo. Daí a conclusão de que a ameaça do encontro entre os planetas, ou o absurdo, nada teria de significativo desde que não estivesse vinculada às reações humanas, que percebem a absurdidade do que testemunham. “Para dizer que a vida é

absurda, a consciência precisa estar viva” (CAMUS, 1951, p. 19, tradução nossa), adverte Camus em *L’homme revolte* (1951).

No que concerne à estrutura do filme, temos que, na primeira parte, o diretor trata majoritariamente de Justine (Kirsten Dunst)³, uma mulher notadamente melancólica e indiferente a tudo que a cerca. Na segunda, é dada maior importância à Claire (Charlotte Gainsburg), uma mulher que, de forma muito diversa da irmã Justine, é deveras apegada ao filho, ao marido e à sua propriedade. Nota-se, então, uma explícita dissemelhança entre elas. Há, contudo, um terceiro personagem marcante: John (Kiefer Sutherland), o marido de Claire. Ele, a despeito de surgir quase como coadjuvante, não é menos relevante, posto que, apresentando-se tanto na primeira quanto na segunda parte, sugere suficiente familiaridade com algumas das considerações camusianas relativas ao absurdo. Pensando nisso, o artigo será dividido em três partes, antes da conclusão. Nelas, analisaremos cada um dos personagens e aquilo que expressam, em correspondência a três exemplos da obra *Le Mythe de Sisyphe*, procurando defender que Justine não representa o herói absurdo, mas sua antítese – mesmo que, a princípio, possa figurar como o seu exato oposto –, que Claire corresponde à irreconciliada, e John, ao suicida.

Mas, afinal, o que é o absurdo em Camus? Para não nos debruçarmos sobre as longas discussões que cercam este objeto, é válido dizer que o absurdo, em *sua* filosofia, é a tomada de consciência que o sujeito humano tem da falta de sentido do mundo. Numa explicitação bastante sintética: “absurdo nasce desse confronto entre o apelo humano e o silêncio irracional do mundo” (CAMUS, 1942, p. 46, tradução nossa). Esforçar-se para interpretar a existência como um todo; buscar dar sentido a algo que, tudo indica, não tem nenhum; ou, ainda, tentar saciar um “apetite de absoluto e de unidade”, afora notar a “irreducibilidade deste mundo a um princípio racional e razoável” (CAMUS, 1942, p. 75, tradução nossa), tendo ciência de que não é factível conciliá-las. Por conseguinte, há uma “coisa apenas:

³ Justine é uma personagem de Marquês de Sade. Em sua obra, “Justine, então, é personificadora da virtude ou dos princípios cristãos, tais como benevolência, castidade, solidariedade e justiça, mas ainda assim acaba sempre envolvida, inocentemente, em delitos, homicídios e depravações” (SOUZA; DOURADO; BARRETO, 2011, p. 2). E, para Arielo, “O diretor [Lars von Trier] chegou a comentar numa entrevista em 2003, o desejo de adaptar a *Justine* de Sade para o cinema, mas a ideia não se concretizou, pelo menos até o presente momento” (ARIELO, 2013, p. 23).

essa espessura e essa estranheza do mundo, isto é o absurdo” (CAMUS, 1942, p. 31, tradução nossa), define Camus.

Outra questão se coloca: quem é o herói absurdo? Ora, para o pensador argelino, o herói absurdo é aquele que está consciente de sua condição absurda. Para ele, ainda que nada tenha sentido claro, está tudo bem. É a própria luta contra a rocha que empurra eternamente para o alto do cume, e que volta a rolar para baixo – o mito de Sísifo – que basta para formar seu mundo, ainda que absurdo. E isso é suficiente para preencher seu coração (CAMUS, 1942, p. 168).

Diante dessas considerações, façamos a seguinte pergunta: à luz desses conceitos, quando é que, no filme, o absurdo pode – ou não – ser captado? Ora, o absurdo pode ser notado exatamente no “silêncio irracional do mundo”, que surge no instante em que Justine, Claire ou John buscam decifrar o fenômeno que os amedronta; e/ou nos momentos em que os três reparam possuir apenas explicações insuficientes. Destarte, o drama do trio ilustra a factibilidade da experiência absurda. Sendo assim, podemos nos perguntar: há, nessa película, a presença do herói absurdo? Algum dos personagens pode ser equiparado a ele?

Antes de partirmos para as análises dos personagens, é importante salientar que, se em *Le Mythe de Sisyphé*, Camus tomou o absurdo como ponto de partida, assim também o faremos no presente texto. É isso, aliás, que os definirá. Afinal, quando se descobre o absurdo, é essa descoberta que “deve dirigir seus atos posteriores” (BARRETO, 1971, p. 48). Para Thomas Nagel, quando alguém se depara ou acha-se numa situação absurda, esse alguém “geralmente tentará mudá-la, modificando suas aspirações ou tentando entrar em um acordo com a realidade ou removendo-se inteiramente da situação” (NAGEL, 1971, p. 718, tradução nossa). Vejamos como os personagens respondem a este evento.

JUSTINE: ANTÍTESE DO HERÓI ABSURDO (?)

Justine é a protagonista do filme que, em determinadas cenas, aparenta constatar algum absurdo naquilo que a rodeia. Não podemos

definir precisamente quando isso realmente se dá. Nem é simplório distinguir pontualmente quando o sentimento do absurdo bateu em seu rosto, como diria Camus (1942, p. 26-27). No entanto, traços outros são suficientemente cristalinos para que possamos compreender Justine – partindo do pressuposto que ela se depara com o absurdo – como identificada à antítese do herói absurdo estabelecido por Camus. A razão de compreender-se Justine dessa forma está baseada na perspectiva de que a personagem, a princípio, parece, como seria o caso do herói absurdo, mais resistente à pena que a ela foi imposta. Sucede-se que, se o herói absurdo enfrenta sua pena por afeição à vida, não é o que ocorre com Justine. Além do que, no que tange aos exemplos oferecidos por Camus em sua obra – o ator, o conquistador, Don Juan etc., Justine, a nosso ver, é a personagem que, diferentemente de Claire e John, parece não se aproximar de nenhum daqueles exemplos, salvo, de forma controversa, do herói absurdo.

Assim que o filme se inicia, deparamo-nos com uma cena de aparência onírica: Justine está entre pássaros que caem mortos do céu, um cavalo – Abraham – tomba, e ela, com seu vestido de noiva, caminha sofregamente devido às raízes que a agarram. O que isso pode simbolizar? É possível ler a cena da seguinte maneira: mesmo em face de um mundo sem sentido, cruel e que não apresenta qualquer redenção, é inevitável que ela permaneça presa a ele, pois é plausível que não exista outro melhor. Mas caracteriza também a dificuldade que a personagem tem para prosseguir vivendo, “caminhando” normalmente no mundo. Ademais, não há controle sobre a hora em que as cortinas desse espetáculo absurdo da vida serão fechadas. Não somos nós que decidimos pelo fim, salvo se cedermos ao suicídio, que seria anular essa tensão absurda, a qual só se encerra com a morte (CAMUS, 1942, p. 51). Mas, Justine não segue por esta via radical. Aquelas raízes prendem-na à Terra e a impedem de se lançar no precipício do não-ser. Sua conduta, por isso, é assaz trágica, todavia, em situação nenhuma, objetivamente suicida. Entretanto, não é por não querer matar-se que ela possui apreço pela existência.

Quando de sua chegada ao castelo no qual se realizará sua cerimônia de casamento, Justine, antes de entrar, observa o céu e pergunta qual é a estrela que se destaca entre as demais. John, como astrônomo, responde ser

Antares, a principal estrela na constelação de Escorpião. Apesar da réplica, ela não se mostra convencida. Cabe-nos atentar para a aproximação que se pode fazer com a gravura *Melencolia I* (1514), de Albrecht Dürer. Nela, a ilustre figura é feminina. Não há dúvidas, a julgar por sua postura, que se trata de uma mulher melancólica – aliás, seu vestido nos lembra o de Justine, citado acima. Ao fundo da gravura de Dürer, vê-se um astro que prenuncia alguma aproximação – tendo, na dianteira, o título da gravura, *Melencolia I*. Isso, uma vez mais, sinaliza alguma afinidade entre a obra do artista alemão e o filme de Lars von Trier. A figura, acrescido a isso, apresenta aquele astro como a chegada de algo não passível de cálculo, previsão e controle pelo instrumento que a sorumbática jovem conserva em sua mão direita – um compasso –, nem pelas outras ferramentas que vemos aos seus pés – é o caso do poliedro, dos pregos, do serrote, da ampulheta e da esfera. A placa com os números, que se apresenta acima de sua cabeça, é mais um desses utensílios que, seja dito de passagem, permitem alguma comparação com o espírito científico de John, como veremos adiante. A despeito dos nexos teoricamente admissíveis entre a obra de Dürer e a de Lars von Trier, como apontou Keith Moxey, “o significado de *Melencolia I* está, em última instância, e necessariamente, além de nossa capacidade de definição (MOXEY, 1994, p. 93, tradução nossa). Portanto, nossa aproximação com a película aqui examinada também se baliza por esses limites.

No trecho do livro em que desenvolve aquilo que denominou *muros absurdos*, Camus elabora raciocínios que nos remetem diretamente à cena em que Justine, após abandonar por alguns minutos sua celebração de casamento, se dirige até o pátio da mansão na qual realiza-se a festa e contempla o céu. Ali, se depara novamente com as estrelas, com um céu negro, belo e silencioso, que transmite a aura de mistérios indecifráveis à compreensão humana. Eis um dos *muros absurdos* que desafiam nossos assaltos (CAMUS, 1942, p. 38) – aqui, presumivelmente, estamos próximos a uma pista que nos indica o absurdo incipiente que passa a surgir na percepção de Justine. Levando em consideração essa bela cena, destaca-se o subsequente pensamento de Camus: “No fundo de toda beleza jaz algo de desumano, e essas colinas, a doçura do céu, esses desenhos de árvores, eis que nesse minuto perdem o sentido ilusório com os quais nos

revestimos, doravante mais distantes que um paraíso perdido” (CAMUS, 1942, tradução nossa). É assim que Justine se vê: distante, retirada do mundo. Tendo em vista suas ações, suas maneiras, pressupomos que ela sente “essa espessura e essa estranheza do mundo” (CAMUS, 1942, p. 31) visivelmente absurda. Há algo estranho no céu e Justine não pode elucidar. Ou seja, essas barreiras zombam de todas as investidas humanas. Lembrando o filósofo argelino: “viver sob esse céu sufocante ordena que saíamos disso ou ali ficamos” (CAMUS, 1942, p. 48-49, tradução nossa).

Essa “estranheza”, que Justine revela melancolicamente, pode ser reconhecida na parte em que, chorando, após conversar com o noivo e com a irmã no escritório de seu cunhado, vê algumas obras de arte expostas em uma estante, que contém livros e catálogos abertos exibindo pinturas. Essa reflexão nos importa porque as obras com as quais nos deparamos, considerando seus temas, cores, formas, ilustram a percepção de mundo da personagem. Porque, quando Justine percebe as obras ali dispostas, em claro sinal de contrariedade, ela passa a substituir as obras de arte expostas por outras que julga mais apropriadas. Afinal, os melancólicos, nos termos de Lars von Trier, “preferem música e arte que contenham um toque de melancolia” (TRIER, 2011, tradução nossa). Assim, Justine troca uma pintura suprematista de Kazimir Malevich – entre elas o trabalho intitulado *Suprematist Painting: Eight Red Rectangles* – que exhibe formas geométricas em cores puras, pela tela *Jagers in de Sneeuw*, do renascentista flamengo Pieter Bruegel, a qual expõe caçadores afadigados regressando de uma caçada, pelo visto, pouco frutífera – tal pintura, a propósito, brota na tela após o primeiro minuto, na abertura do filme. As cores, que, em Malevich, eram puras, vivas – vermelho, lilás, amarelo e preto contra um fundo branco – cedem lugar ao cinza do céu, ao branco da neve espessa e ao tom escuro das árvores despidas de folhas. Ato contínuo, ela afasta gravuras menores difíceis de serem discernidas pelas obras de John Everett Millais. À esquerda, deparamo-nos com a tela *The Woodsman Daughter* e, à direita, com o quadro intitulado *Ophelia*. O primeiro, em que pese o colorido e a representação de uma cena inocente – o menino Gerald, filho de um escudeiro, oferece frutas à Maud, filha do lenhador ao fundo –, tem, em conformidade com o catálogo da *Tate Gallery* (PARROT, 1984, p. 86), um

fim trágico. Isso porque, anos depois, ambos mantêm uma relação amorosa impossível de resultar em casamento por causa da diferença de seus estratos sociais e, como dessa relação proibida uma criança é concebida, Maud afoga-a em uma piscina. Como consequência desse ato, enlouquece.

Justine, em seguida, recorre novamente às pinturas de Pieter Bruegel, quando, em um local da estante agora vago, apresenta-nos a tela *Het Luilekkerland* (1567) – a terra dos preguiçosos e glutões. O que se vê é um soldado, um clérigo e um agricultor empanturrados. Pois, onde vivem, tudo está disposto em abundância. Capões e galinhas voam já assados; nos jardins, há salsichas e as casas estão abarrotadas de tortas. Porém, os versos encontrados na gravura que inspirou a tela, como aponta o registro do *Metropolitan Museum of Art*, tecem críticas ao vício e, assim, lê-se: “Ser preguiçoso, comer muito, e fazer o que você quer, essas são três coisas que estão erradas... Até agora esta terra não era conhecida por ninguém, exceto pelos imprestáveis que a descobriram primeiro, e que podem ser encontrados próximos à força” (ORENSTEIN; SELLINK apud LEBEER, 1969, p. 256, tradução nossa). Evoquemos a pompa da festa de casamento de Justine, os comensais, as mesas dispostas, enfim, a festividade que a circunda. E, como o artista quem sabe estivesse se opondo arduamente ao vício da preguiça e da gula (LEBEER, p. 257), Justine, por motivos muito seus, também se nos afigura como alguém que possui sérias reservas com relação àquele ambiente no qual se encontra inserida. Um casamento, aponta Trier, é um ritual. Perante isso, pergunta: “Mas há alguma coisa além do ritual?”. E responde que, para Justine, não há (TRIER, 2011, tradução nossa). Isso, ainda de acordo com as reflexões do diretor, se dê “Talvez porque os melancólicos apostem mais alto do que apenas em um pouco de cerveja e música. Isso parece tão falso.”⁴ Portanto, se os rituais são falsos, e “de nada valem, isso serve para todas as coisas (TRIER, 2011, tradução nossa). Justine, então, encontra-se num profundo vácuo de sentido, a despeito de todo o regozijo dos convidados e da opulenta celebração.

⁴ Interessa-nos mencionar que Gaby, mãe de Justine e Claire, pensa o mesmo. Nas palavras da experiente senhora: “Eu não estava na igreja, não acredito em casamentos. Claire... a quem sempre considerei uma garota sensata, organizou esta festa extraordinária! ‘Até que a morte os separe, para toda a eternidade’. Justine e Michael... Só quero dizer uma coisa: desfrutem enquanto durar. Eu, particularmente, odeio casamentos” (MELANCOLIA, 2011).

Ao lado da referida pintura de Bruegel, avista-se, em escala menor do que as restantes, a gravura de William Blake – *A Negro hung alive by the Ribs* (1792) –, que representa um homem negro que, até então vivo, revela-se pendurado pelas costelas. E a agonia da personagem vai sendo estampada em imagens.

A outra tela que Justine resolve expor é *Davide com testa di Golias* (1610), de Caravaggio. Além da imagem sombria e dramática falar por si só, como sublinha o historiador da arte Michael Kitson, a famosa tela do pintor barroco sugere que o jovem David seria o próprio artista em sua juventude e que, a cabeça que é mostrada decapitada por ele, a qual segura em sua mão esquerda, representaria Caravaggio em sua maturidade (KITSON, 1967, p. 100). Esse ponto nos interessa porque, bem como Justine, essa interpretação da imagem se aproxima da personagem de Lars von Trier da seguinte forma: Justine pode ser vista como algoz, porque “no começo” – e as cenas ora exploradas encontram-se no início da primeira parte da obra –, “ela está brincando com tudo de forma improvisada, porque se sente tão acima das coisas que pode tirar sarro disso” (TRIER, 2011, tradução nossa), mas mostra-se também como vítima, porquanto deseja pôr termo a toda estupidez, ansiedade e dúvida pelas quais é acometida, mas que percebe não ser possível resolver (TRIER, 2011). É o protagonismo da melancolia, quando toda esperança é vã e seu efeito é representado pelas novas telas, agora lúgubres.

Em outra obra de arte, dispomos de um dos últimos trabalhos do pintor sueco Carl Fredrik Hill, intitulada *Brølende hjort*. Nela, um cervo ruge, e seus chifres assemelham-se aos galhos das árvores antes pintadas por Hill. Essa pintura também nos surpreende porque a tela em questão foi pintada durante os anos de sofrimento que Hill enfrentava. Acometido por depressão e alucinações, sua obra passa a tomar um rumo completamente diverso. Como resultado, as telas, que, no início de sua produção, ostentavam paisagens um tanto coloridas, com árvores, perdem espaço para uma criação deveras soturna, como no modelo do cervo rugindo.⁵

⁵ O cervo, que vemos na pintura de Hill, à exceção todos os significados de que está coberto ao longo da história, pode também significar melancolia, sensibilidade. Hans Baldung, que, vale destacar, estudou com Albrecht Dürer, autor da gravura *Melencolia I*, antes mencionada, utilizou esse símbolo em sua pintura intitulada *Allegorische Frauengestalt*, de 1529. Nela, uma mulher – representando a contrapartida da alegoria da música,

Conforme aludido anteriormente, ainda na cena da primeira parte do filme na qual Justine está no escritório, uma das obras a surgir é *Ophelia*, de John Everett Millais (1851 – 1852), que, inspirado na obra shakespeariana *Hamlet*, apresenta uma jovem cantando suavemente enquanto afunda nas águas até anular-se por completo.⁶ A semelhança da tela com a cena em que Justine sobressai disposta sobre as águas é evidente, como detectamos na imagem abaixo.

Figura 5- Ophelia, de John Everett Millais, e Justine, deitadas sobre a água.



Fonte: <https://flavorwire.files.wordpress.com/> - <http://interdigitized.com/>

Vê-se que, é guiado pela obra de Millais que Trier concebeu a cena na qual Justine, deitada da mesma maneira que Ophelia, esboça uma tentativa de se unir àquilo que não compreende. É razoável apontá-la como que empenhando-se para resolver, ainda que não deliberadamente, o que Camus denominou “divórcio”. Justine deita-se passivamente sobre a água. Com efeito, é válido admitir que ela, em duas cenas, irrompe como aquela que, experimentando o divórcio existente entre ela e o mundo, se aplica em anulá-lo, ou amainá-lo. Vimos isso na cena acima e em outra imagem posterior, já na segunda parte do filme. Nela, a personagem está deitada sobre as pedras, nua, e olhando sedutoramente para o planeta Melancolia. Não estaria ela buscando algo como uma “união”, de modo a contrariar

também pintada por Baldung –, enquanto olha-se no espelho e mira uma caveira, pisa em uma cobra e, ao fundo, dois cervos parecem observar a cena (Cf. DUBE, 1980. p. 103).

⁶ A cena é descrita no ato IV, cena VII, em *Hamlet*, de Shakespeare, em discurso da Rainha Gertrudes. Eis o que enuncia a rainha: “Um salgueiro reflete na ribeira / cristalina sua copa acinzentada. / Para aí foi Ofélia sobraçando / grinaldas esquisitas de rainúnculas, / margaridas, urtigas e de flores / de púrpura, alongadas, a que os nossos / campônios chamam nome bem grosseiro, / e as nossas jovens ‘dedos de defunto’ [...] / Seus vestidos se abriram, sustentando-a / por algum tempo, a qual uma sereia, / enquanto ela cantava antigos trechos, / sem revelar consciência da desgraça, / como criatura ali nascida e feita / para aquele momento. Muito tempo, / porém, não demorou, sem que os vestidos / se tornassem pesados de tanta água / e que de seus cantares arrancassem / a infeliz para a morte lamacenta” (SHAKESPEARE, [197-?], IV, VII, p. 124-125).

esse sentimento do divórcio, este subproduto da constatação do fenômeno absurdo? É viável pressupor que sim. Jean-René Moret, ao comentar o absurdo em Albert Camus, assinala que “o homem gostaria de se unir ao mundo, à *natureza*, mas o simples fato de fazer um julgamento sobre este ponto marca-o como distinto do mundo ao seu redor” (MORET, 2015, p. 2, grifos nossos, tradução nossa).

Esta questão se coloca porque o “absurdo essencialmente é um divórcio”, e este desponta quando os elementos presentes entram em confronto, em outros termos, o humano com seu mundo, vários detalhes alvitram que Justine, com tal ação, empenha-se na busca do apaziguamento desse combate que se dá entre ela e seu universo, ação cujo sucesso eliminaria sua condição de “estrangeira”. Esta é a sensação que nos assalta ao contemplarmos a cena pelas lentes camusianas. Donde ela se colocar em uma posição oposta àquela do herói absurdo, dado que este, ao contrário, *sustenta* o absurdo “constantemente com um esforço solitário, porque sabe que nessa consciência e nessa revolta de cada dia ele testemunha sua única verdade, que é o desafio” (CAMUS, 1942, p. 80, tradução nossa). Este desafio, aliás, é o nó que aparentemente Justine anseia desfazer.

Se o herói absurdo é visceralmente um ser de afirmação, é sensato classificar Justine como um personagem de negação. Essa constatação está baseada em dois pontos basilares, sendo um deles intrínseco à sua própria vida e outro voltado ao seu exterior. Primeiramente, ela enjeita o casamento, a festa que se seguiu, o emprego, as propostas de Tim, o estagiário – o jovem com quem tem uma egoística relação sexual no dia de seu casamento –, e mesmo às exortações da irmã para que apresentasse um comportamento digno de uma solenidade como aquela. Eis os pontos de negação referentes à vida particular da jovem. Tudo isso é demasiadamente sem valor porque absurdo. Em segundo lugar, Justine nega que exista vida após a morte; rejeita a ideia de que a vida na Terra seja boa; e parece ter o desejo de extinguir o divórcio entre ela e o universo, como vimos acima. Mas, há outro fator a ser apreciado: Justine não recusa tudo isso porque no fundo quer dizer “sim” à vida, ou porque se revolta com sua condição insignificante (CAMUS, 1942, p. 166). Ela assim o faz porque, para além de “apática diante do inexorável final de todos nós” (ARIELO, 2013, p.

35), Justine é alguém que, no fundo, o despreza. E, como enfatiza Camus, “Não há destino que não possa ser superado com o desprezo” (CAMUS, 1942, p. 166, tradução nossa). Esse é o método de Justine.

Entretanto, ao contrário de Sísifo, ela despreza não apenas a sua condenação a uma vida sem sentido, como também a existência em sua totalidade. O próprio Trier, em entrevista, acentuou que os melancólicos, como Justine, “não têm nada a perder” (TRIER, 2011, tradução nossa) e que “esse foi o germe de *Melancholia* (TRIER, tradução nossa). Se Justine deve ser reputada como a personagem da negação, é porque, mesmo que tenha reconhecido o absurdo, ela, em alguma medida, consentiu com ele, mas objetou à necessária confrontação empreendida e reconhecida pelo herói absurdo (MORET, 2015, p. 2), tão essencial à sua condição de herói.

Apesar disso, no segundo capítulo do filme, as crises de Justine podem ser entendidas como suas “noites de Getsêmani”, e que, em Camus (1942, p. 166), são aqueles momentos em que a rocha venceu. Essas noites instituem as ocasiões em que o indivíduo, antes lúcido, deixa-se levar aos abismos escavados pelas tribulações que enfrenta, quando repara que a pedra voltou à planície e que será preciso levá-la novamente até o cume da montanha. Mas Justine é alguém que demonstra lucidez ante o fato. Exemplo disso é que, próximo do final da película, ela, ao dialogar com Claire, busca responder aos tormentos de sua irmã e arremata: “Se você acha que eu tenho medo desse planeta [Melancholia], você é muito estúpida” (MELANCOLIA, 2011). A resposta pode ser entendida nos seguintes termos: Justine reconhece que a pedra voltou ao sopé da montanha e decide que não vale a pena empurrá-la de volta.

Outrossim, ela tem ciência de que o absurdo se encerra com a morte, conquanto, não comete suicídio, porque não crê em outra vida, como enfatizado num dos diálogos que tem com Claire. Desse modo, é-nos outorgada a razoabilidade de alegar que Justine é uma personagem trágica no sentido que Camus atribui à Sísifo, pois que ela também dispõe da consciência de sua condição (CAMUS, 1942, p. 166). Contudo, ela não representa o herói absurdo, como pode-se concluir com base em uma leitura mais apressada. Porque, se Justine não comete suicídio, ainda que tenha plena ciência do absurdo que encara, age *como se fosse* uma suicida.

Essa posição fica mais límpida quando do contraste, mais uma vez, entre ela e Claire. Se Justine carece de esperanças e, independentemente disso, não se desespera (CAMUS, 1942, p. 91), Claire, por seu turno, faz o oposto: entra em pânico e procura nutrir alguma esperança. Para Camus, “O contrário do suicida é, precisamente, o condenado à morte” (CAMUS, 1942, p. 79, tradução nossa). Esse é o enunciado que nos permite dizer que, diferentemente de Sísifo, Justine não se insurge contra a sua pena e, por isso, age como uma suicida⁷, ao passo que sua irmã Claire se mostra apenas como uma condenada à morte.

Outro indicativo conveniente, e que ilustra a imagem de Justine como antítese do herói absurdo, é o trecho do filme em que ela maldiz a Terra. É oportuno frisar que, para o herói absurdo, na pele de Sísifo, a Terra é preferível ao mundo dos mortos. Nada pode ser comparado a este mundo do aqui e do agora. E foi por isso que Sísifo, quando pôde novamente “rever a face deste mundo, provar a água e o sol, as pedras aquecidas e o mar, não quis mais retornar à sombra infernal” (CAMUS, 1942, p. 164, tradução nossa). Justine, bem diferente disso, chega a afirmar que “A Terra é má” e que “Ninguém sentirá falta dela”. Mas Sísifo não julgava ser a Terra tão má assim e, contradizendo a afirmativa de Justine, sentiu falta dela.

Inicialmente, tem-se a impressão de que Justine se aproxima da figura do herói absurdo⁸, porque ela, talvez, indique possuir a lucidez de que o fim que se aproxima com o planeta Melancolia é parte de sua condenação. Ocorre que, tal concepção é rapidamente rechaçada ao lembrarmos que, antagonicamente ao herói absurdo, que despreza os deuses, odeia a morte e tem paixão pela vida (CAMUS, 1942, p. 164), Justine se porta de outra

⁷ É legítimo estabelecer notar semelhanças, entre Justine e Mersault, o principal personagem do romance *L'Étranger* (1942), também de Albert Camus, e que tratou da questão do absurdo a partir da literatura. No entanto, há, entre ambos, uma disparidade substancial: ao passo que Justine aparenta divisar um alívio na concussão entre os planetas e o consequente extermínio da vida na Terra, Mersault, por outro lado, ao se aproximar de sua condenação à morte, reage furiosamente. Assim, Mersault é um personagem que se identifica ao herói absurdo, enquanto Justine, como estamos buscando demonstrar, é melhor compreendida como sua antítese.

⁸ Aqui podemos lembrar de Mersault, o herói absurdo do livro *L'Étranger*, publicado no mesmo ano que *Le Mythe de Sisyphe*. Afinal, sua conduta, no que se refere à indiferença, se assemelha a de Justine. Entretanto, há uma diferença significativa entre Justine e Mersault. Ao passo que a primeira vê na existência um mal que pode ser suprimido com o choque entre os planetas e não reage ante a aniquilação vindoura, o segundo se revolta quando sabe que pagará com a vida pelo crime por ele perpetrado.

forma. Malgrado sua indiferença aos deuses, ela *não* é apaixonada pela vida e, por isso, *não* odeia a morte. Então, o que inferimos disso é que Justine representa a antítese do herói absurdo.

Além disso, se Claire é diferente da irmã Justine, ela tampouco representa o herói absurdo, já que se nos apresenta como a irreconciliada, que não para de se interrogar ao mesmo tempo em que não vê sua condição como suficiente para preencher sua vida.

CLAIRE, A IRRECONCILIADA

Se, em Justine, não podemos fixar o ponto em que ela se depara com o absurdo, no caso de Claire, suspeitamos que o absurdo lhe tenha sido apresentado no instante em que ela decide pesquisar sobre a rota do planeta Melancolia e se certifica de que, em contraposição ao que enunciou John, o planeta está, de fato, em rota de colisão com a Terra.

Mencionamos que Claire se distancia de Justine, ou que figura como o oposto dela. Afinal, se, para a segunda, a “Terra é mãe” e o seu ocaso terá como efeito positivo erradicar suas angústias, a primeira tem como aspiração prender-se à vida com todas as suas forças. Mesmo porque “Ela tem algo a perder. Por exemplo, uma criança” (TRIER, 2011, tradução nossa). É claro que isso não nos permite asseverar que Claire corresponda ao herói absurdo. Ela morrerá irreconciliada, mas, não é por isso que devemos aproximá-la de Sísifo. A razão dessa constatação é que, quando Claire, hipoteticamente, distingue o absurdo, ao avesso do exemplar camusiano, que tem no desafio (CAMUS, 1942, p. 80) o significado de sua vida, ela investe naquilo que o filósofo denomina por “salto”.

É visível que Claire não se conforma com a ideia de que a vida seja somente na Terra. Sendo uma personagem o tempo todo aflita, e profundamente consumida pela possibilidade do choque entre os planetas, sua atitude é buscar um subterfúgio. Isso é ouvido em parte da amarga conversa travada entre as duas irmãs. Ei-la:

Justine: Tudo o que sei é... a vida na Terra é má.

Claire: Então talvez haja vida em outro lugar.

Justine: Mas não há.

Claire: Como sabe?

Justine: Porque eu sei das coisas.

Claire: Não estaria imaginando?

Justine: Eu sei que estamos sozinhos.

Claire: Não acho que você possa saber isso. (MELANCOLIA, 2011).

Neste trecho, há três pontos singulares a serem percebidos, além da notória dissemelhança no que toca à reação de ambas ao mesmo episódio. A primeira delas manifesta a miserável esperança de Claire, de que, quiçá, possa haver vida em outro lugar. A perspectiva de que a vida seja apenas aqui e agora é um fardo – como se vê em seu comportamento – quase impossível de ser aturada. O problema adicional que podemos apreender desta fala deriva do que Camus formula sobre os posicionamentos de Chestov e Kierkegaard.

Com relação a Chestov, lê-se que, “ao cabo de suas análises apaixonadas [...] ele [Chestov] não diz: ‘Eis o absurdo’, mas sim: ‘Eis Deus: é a ele que convém nos remetermos, mesmo se ele não corresponde a nenhuma das nossas categorias racionais” (CAMUS, 1942, p. 55, tradução nossa). No que se refere à Kierkegaard, Camus cita o “salto na fé” que o filósofo dinamarquês executa ao proclamar que “É na sua falha que o crente encontra seu triunfo” (CAMUS, 1942, p. 59, tradução nossa). Mediante tais alusões, podemos ver como elas estão diretamente unidas àquilo que transcorre com Claire, pois ela, bem como ambos os pensadores analisados pelo filósofo argelino, vê algo de metafísico ali onde racionalidade estanca ao topar com o absurdo. Em razão disso, ela tenta “saltar” duas vezes. A primeira tentativa se dá quando, face ao absurdo, Claire não declara “Eis Deus”⁹, como Chestov, mas pondera que “Então talvez haja vida em outro lugar.” A segunda investida vem após Justine anunciar: “Eu sei que estamos

⁹ A palavra “Deus” é citada apenas quatro vezes ao longo de todo o filme. E não para se referir à entidade divina em si ou para pedir sua intervenção, mas unicamente como força de expressão.

sozinhos”. Então, tendo já frustrada sua primeira tentativa de “suicidar-se filosoficamente”, para falarmos a linguagem de Camus, Claire tenta de novo. E, face a inflexibilidade da irmã melancólica, pondera: “Não acho que você possa saber isso” (MELANCOLIA, 2011). Aqui, Claire canaliza “sua inteligência para criar um mundo irreal onde o problema do absurdo possa ser ignorado” (BARRETO, 1971, p. 50). Defronte ao seu insucesso argumentativo, ela sente que seu triunfo decerto esteja nessa última ponderação. Verifica-se que ambos os esforços sofrem ataques da irmã e é possível que, na ocasião em que Claire imaginava poder respirar um pouco mais aliviada, Justine a tenha puxado de volta ao domínio dos sufocantes muros absurdos. Sem resposta, Claire permanece irreconciliada com o mundo e com os eventos que se lhe apresentam.

Somado ao que foi dito acima, nos é permitido enfatizar que Claire é aquela que procura a esperança que Camus chama de “esquiva”. Escreve ele que a “Esperança de uma outra vida que é preciso ‘merecer’, ou truque daqueles que vivem não pela própria vida, mas por alguma grande ideia que a ultrapassa, sublima, lhe dá um sentido e a trai” (CAMUS, 1942, p. 23, tradução nossa). Relativamente ao consolo pretendido por Claire, é arriscado assegurar se, em seu íntimo, ela conservou ou não tal esperança. Ela gostaria desse consolo, mas é obstada pela irmã e, assim, segue sua saga irreconciliada, porque sujeitos como ela são os que, “sem concluir, se interrogam sempre” (CAMUS, 1942, p. 21, tradução nossa).

É isso que se desempenha em Claire, porque apresenta-se de modo diferente da irmã, que se comporta de outro modo, pois indica mesmo desejar o fim da existência na Terra; e de John, seu marido, que efetivamente se mata. Se admitirmos que Claire não cessa suas interrogações, é impraticável procurar saber se ela morre com ou sem esperança numa vida posterior. Isso em virtude de ela não tecer nenhum comentário após as considerações de Justine, que se empenhou em frustrar sua reconciliação.

Mas, suponhamos que Claire, em seu íntimo, tenha sido vencida pelas assertivas da irmã e morre sem fé, o que, de certo modo, a reconciliaria com a existência do aqui e do agora. Se assim ocorre, não é exagero dizer que Claire foi influenciada por Justine. Aqui, afora Justine ter testemunhado que “a vida na Terra é má” e, por conseguinte, reforçar sua imagem de

antítese do herói absurdo, é ela quem impede – ou almeja impedir – que sua irmã dê os saltos tratados anteriormente. O resultado inevitável dessa avaliação é conceber que Claire teria tido mais forças para empurrar a rocha novamente ao cume da montanha se, porventura, enxergasse lá em cima a outra vida que indicou desejar. Decerto, só assim, para ela, esse desafio absurdo pudesse valer a pena ser enfrentado. Isso não é o que vemos em tela quando assistimos as cenas finais do longa em questão. Nelas, Claire está ainda inteiramente apegada à vida. A respeito disso, como nos lembra Camus, “No apego de um homem à sua vida há algo mais forte que todas as misérias do mundo. O juízo do corpo tem o mesmo valor que o do espírito, e o copo recua diante do aniquilamento” (CAMUS, 1942, p. 22, tradução nossa). Não é por menos que Claire, agarrada ao filho – e ao instrumental da trágica ópera *Tristan und Isolde*, de Richard Wagner –, tenha corrido para todos os lados¹⁰ no intuito de encontrar um abrigo que a protegesse do fim iminente: é o corpo recuando diante do aniquilamento.

Em um diálogo estabelecido mais ao final da película, na ocasião em que Claire sente que não há saída, propõe à irmã que, na hora da colisão, estejam todos juntos, talvez bebendo vinho. Nisso, Justine, ironicamente, pergunta se Claire não desejaria também cantar. E, assim, recomenda que cantem a *Nona Sinfonia* de Beethoven. A ironia aqui é bastante ácida, visto que a *magnum opus* do músico alemão tem, entre suas influências, o poema *An die Freude* (1785), de Schiller, que, além de motivar o quarto movimento da sinfonia, encerra uma visão de paz, esperança e irmandade entre os seres humanos.

Se, como apontamos, Justine não representa o herói absurdo, Claire tampouco. Ela morre irreconciliada, e não de bom grado (CAMUS, 1942, p. 80) como sua irmã. De resto, existe, entre elas, outro contraste vital. De maneira oposta a Justine, Claire busca dar dois “saltos” na fé. Ela anseia por uma consolação, mas é tolhida por Justine. Acontece que o herói absurdo proposto por Camus não buscaria isso. Não procuraria realizar nenhum

¹⁰No campo de golfe sobre o qual corre Claire, com seu filho, vemos um buraco cuja bandeira exibe o número 19. No entanto, como se sabe, os buracos dos campos de golfe, conforme o padrão, somam 18 buracos. (Cf. CRUZ; ALVIM, 2016, p. 9-10). Este é um pormenor realmente intrigante, até porque John, durante a festa de casamento, salienta esse número quando conversa com Claire. E, algum tempo depois, ao conversar com Justine, ele pergunta à cunhada sobre o número de buracos que há no campo de golfe, ao que Justine responde corretamente, dizendo ter 18. No entanto, não será possível nos determos sobre essa estimulante particularidade.

“salto”, porque tal herói imediatamente catalogaria esse “salto” como aquilo que Camus, fundamentado em Kierkegaard, nomeou “suicídio filosófico”, ou “razão humilhada” (CAMUS, 1942, p. 70, tradução nossa). Isto posto, distintivamente do herói absurdo, Claire é uma irreconciliada apenas na medida em que não consegue se reconciliar com o mundo através da fé em outra vida. Afinal, a fé numa vida suprassensível legitimaria qualquer agrura mundana.

Outro aspecto importante de ser registrado é que, durante o longa-metragem, acometida pelo desespero, Claire compra pílulas com as quais poderia cometer suicídio e dar cabo de sua aflição.¹¹ Isso acontece porque, em que pese as manifestações positivas de seu marido John, Claire suspeita de que elas não sejam autênticas. Teme que ele esteja escondendo as verdadeiras informações quanto à possibilidade de colisão do planeta Melancolia com a Terra. Sendo assim, não seria problemático sustentar que Claire fica exatamente entre Justine e John. Não somente no que diz respeito à sua postura na trama, cuidando da irmã, que, por vezes, perturba o relacionamento do casal, mas também no tocante às suas reações na presença do que temos considerado por absurdo. Pode-se amparar essa concepção na consciência de que, se Justine é aquela que não crê que exista vida após a morte, Claire chega perto de acreditar nisso; e, se John decide-se pelo suicídio, Claire chega perto de fazer o mesmo.

É pelas discussões respeitantes à Claire que começamos a vislumbrar o problema do suicídio, com o qual a personagem se depara em diversos momentos. Mas o suicida mesmo, neste âmbito, é melhor representado pelo astrônomo John.

¹¹ Quando a referida personagem busca os comprimidos para seu possível suicídio, nos deparamos com o recorte de uma obra de arte: *The Garden of Earthly Delights* (1515), de Hieronymus Bosch. Nela, um detalhe chama nossa atenção: um homem que, em meio a tantas belezas naturais – ou “delícias terrenas” –, encontra-se em pose que denuncia sua melancolia, sua introspecção. Isso em muito se assemelha à conduta de Justine na primeira parte do filme, que, entre as belezas naturais que os arredores do castelo onde ela se encontra exhibe, coloca-se em cena também de forma introspectiva.

JOHN, O SUICIDA

Nosso terceiro personagem está, indubitavelmente, muito distante do herói absurdo – que suporta sua condição –, pois comete suicídio e põe fim ao dilema absurdo. Assim sendo, o problema desta última análise consiste em investigar *o porquê* desse ato. As atitudes de John, quando averiguadas sob o prisma de *Le Mythe de Sisyphé*, categorizam-no de duas maneiras: sendo astrônomo, ele é o homem da ciência e, ao mesmo tempo, aquele que confessa. Por isso, à medida que o Sísifo de Camus prefere empurrar a rocha, John é propositalmente esmagado por ela, pois mata-se. Atenemos para as causas.

Por ser um homem da ciência, mais especificamente um astrônomo, não é de se estranhar que John estivesse, face a face com a possibilidade de colisão de Melancolia com a Terra, desejando prescrutar ainda mais o funcionamento dos planetas, das galáxias, enfim, do cosmos em sua totalidade. Vê-se tal empreendimento na segunda parte do filme, quando a proximidade do planeta Melancolia é mais detidamente trabalhada. Mas, ao ampararmo-nos no que nos é inspirado por Camus, somos conduzidos ao juízo de que, no fundo, há algo a mais: ali está oculta a busca por ultrapassar as fronteiras do mero conhecer. Além da compreensão por si mesma, há, no ser humano, uma “nostalgia da unidade” (CAMUS, 1942, p. 73, tradução nossa). Vimos, em John, que essa “nostalgia de unidade” foi mortalmente ferida e, em função disso, ele foi acometido por uma impressão avassaladora. Esse “apetite de absoluto [que] ilustra o movimento essencial do drama humano” (CAMUS, 1942, p. 34, tradução nossa) é o que a ciência ambiciona resolver. E é precisamente alicerçado nessa ciência, na qual John deposita toda sua confiança, e também esperança, que ele pretende remediar o drama de sua esposa Claire. Notemos o que registrou Camus:

Compreendo que posso apreender os fenômenos e enumerá-los a partir da ciência, nem por isso posso apreender o mundo. Quando eu tiver seguido todo o seu relevo com o dedo, não saberei muito mais sobre ele. E vocês querem que eu escolha entre uma descrição certa, mas que nada me ensina, e hipóteses que pretendem me ensinar, mas que são incertas (CAMUS, 1942, p. 38, tradução nossa).

Aqui o filósofo fala ao astrônomo, ou seja, a afirmação de Camus pode ser aplicada a John. Isso porque, em certa altura da trama, John, em diálogo com Claire, que demonstra desespero frente à possibilidade do fim do mundo, arremata: “Querida, você deve confiar em um cientista” (MELANCOLIA, 2011). Nesta ocasião, John exhibe uma espécie de otimismo lógico. E, assim, o marido procura convencer a esposa de suas hipóteses, as quais considera como certas.

Mais tarde, quando John propõe um brinde à vida, Claire se assusta e pergunta: “À vida? O que quer dizer com ‘à vida’? Você disse que ficaria tudo bem” (MELANCOLIA, 2011). E John revela: “... estou dizendo que quando se lida com a ciência e cálculos dessa magnitude, deve-se contar com uma margem de erro.” Apesar de todo o estudo e minúcias do conhecimento, há sempre algo que não pode ser apreendido. É isso que John aparenta testemunhar com sua fala, porquanto, nessa parte, identificamos que seu “salto”, impulsionado pela ciência, acabou por levá-lo a aterrissar num buraco que desvendou seu engano.

Mesmo assim, John procura confortar Claire mostrando-lhe o selo com o qual marcou o mundo (CAMUS, 1942, p. 34): com sua perícia em astronomia. Ele garante que Melancolia está “se afastando de nós a mais de 96 mil km/h” (MELANCOLIA, 2011). Este selo, não obstante, será impiedosamente arrancado quando o planeta Melancolia começar a contrariar todas as suas previsões e seguir imperturbável na direção da Terra. Verifica-se, desta forma, que, na medida em que sua compreensão do mundo pôde ser reduzida a termos científicos, John aparentava serenidade. Possivelmente porque, como aponta Camus, “Um mundo que se pode explicar mesmo com poucas razões é um mundo familiar” (CAMUS, 1942, p. 20, tradução nossa). E isso aplaca os ânimos excitados. Sua esposa chega a mencionar que John estava muito tranquilo com relação àquilo tudo. Todavia, chega o tempo em que ele detecta que suas previsões foram refutadas e seus estudos desdenhosamente ignorados pela cega e inflexível indiferença do universo. Eis a origem do seu tormento.

O divórcio, até então resolvido, surge inexorável. Se antes John acreditava poder explicar o mundo, agora, com o planeta Melancolia se avizinando, seu universo torna-se “privado de ilusões” (CAMUS, 1942,

p. 20, tradução nossa). Não há mais exílio. E John, por sua profissão, seu telescópio, suas pesquisas, personifica rigorosamente o confronto da racionalidade e da ciência com a irredutibilidade do mundo – lembremos dos instrumentos que a jovem da gravura de Dürer tem à sua disposição e que, presumivelmente, não foram suficientes para antecipar a vinda do astro que, a princípio, vem em direção da Terra. John, imerso em um contexto de iminente catástrofe total, apocalíptico – vale lembrar que, na Bíblia, é o livro de João, ou John, em inglês, que anuncia o Apocalipse –, e atormentado como aparenta estar a jovem de Dürer, reflete a debilidade da ciência frente a implacável apatia do universo, que, em pouco tempo, reduzirá suas conclusões científicas a poeira estelar.

Sua fortaleza, outrora tida como intransponível, revelou-se quebradiça e expôs a absurdidade representada pelo “divórcio entre o homem e sua vida, entre o ator e seu cenário...” (CAMUS, 1942, p. 20, tradução nossa). Imediatamente, o homem da ciência vê-se impotente, porque a carga que o absurdo exerceu sobre sua franzina musculatura científica mostrou-se demasiadamente onerosa. Em oposição completa ao herói absurdo, John representa seu fracasso, e põe termo a sua vida, uma vez que, a princípio, “o suicídio é uma solução para o absurdo” (CAMUS, 1942, p. 21). Ou, como lemos em *L’homme revolté*, “O suicídio significaria o fim dessa confrontação e o raciocínio absurdo considera que apenas poderia subscrevê-lo negando suas próprias premissas” (CAMUS, 1951, p. 18, tradução nossa). Mas, eventualmente, há outra questão. Como aponta Onfray, assim, o sujeito pode convencer-se de que o absurdo chega a seu termo, ainda que, paradoxalmente, ao cometer suicídio, ao contrário de anular o absurdo da vida, ele “o afirma, aumenta sua força e seu poder”, e também porque “O suicídio é tão absurdo quanto o absurdo que ele afirma negar” (ONFRAY, 2012, p. 272). Com isso, o suicida encerra o absurdo para si, e apenas para si.

Chegamos à segunda classificação desse personagem: John é o que confessa. Mas, por que o suicídio é uma confissão? Ora, porque “Matar-se, de certo modo, e como no melodrama, é confessar. Confessar que fomos superados pela vida ou que não a entendemos” (CAMUS, 1942, p. 20, tradução nossa). John foi superado pela vida e atesta não ser possível entendê-

la. É legítimo assegurar que também foi superado pela “irreduzibilidade desse mundo a um princípio racional e razoável” (CAMUS, 1942, p. 75, tradução nossa). Desta forma, o astrônomo perde sua lucidez exatamente quando se exige que o herói absurdo a preserve.

Uma indagação pode surgir: por que John não é, como sua esposa Claire, um irreconciliado? Porque, se o irreconciliado é o mesmo que, “sem concluir, se interroga sempre”, não é a situação de John. Ele conclui. E, após sua conclusão, opta pelo suicídio. Mas podemos nos perguntar: John não é também uma antítese do herói absurdo, como verificamos em Justine? E a questão é legítima. Ocorre que John não pode ser apontado como a antítese do herói absurdo porque ele, assim como o herói absurdo, *não quer* a morte. Nisso, ambos concordam. Diferente de Justine, que, se não se suicida, aguarda apática pela colisão do planeta Melancolia com a Terra, John desejava viver, mas o desejava em um mundo que pudesse ser racionalmente esquadrihado, cientificamente deslindado, algo que o herói absurdo não busca. Sua razão de ser, de viver, era a ciência. Sobre tal alicerce, John dispunha de satisfatórias razões para permanecer no mundo, pois este se lhe afigurava como familiar. E quando a ciência se mostrou imprecisa, decidiu pelo fim. Invalidar a ciência, que, para John, é o que justifica sua existência, seria análogo a remover, do mundo adorado pelo herói absurdo, ou seja, Sísifo, o mar e o calor do sol (CAMUS, 1942, p. 164), que justificam sua vida. Justine, no que lhe concerne, não tinha *nenhuma* razão para viver; não adorava a ciência – mesmo que ela pudesse tudo prever e/ou controlar – e tampouco adorava o mar e o calor do sol. Em suma, não havia, para Justine, nada que a conectasse à vida, diferente de John, devido à ciência, ou de Sísifo, com a beleza deste mundo.

Se John detivesse as características do herói, ao contrário de cometer suicídio, leria a poesia por detrás do espetáculo apocalíptico prestes a irromper, como o faria o herói absurdo. Na letra de Camus: “A conclusão última do raciocínio absurdo é, com efeito, a rejeição do suicídio e a manutenção dessa confrontação desesperada entre a interrogação humana e o silêncio do mundo” (CAMUS, 1951, p. 18, tradução nossa). Além do que, ao contrário do herói absurdo, John não esgotou tudo (CAMUS, 1942, p. 80) nem viveu “em toda intensidade a vida que [lhe] estava reservada”

(BARRETO, 1971, p. 53), como o faz o herói absurdo, que não busca na ciência a explicação do mundo, já que sabe da sua imperícia. Destarte, John, que antes brindou à vida, em vez de admirar a “visão espetacular” (MELANCOLIA, 2011), que ele próprio comunicou ao avistar o planeta Melancolia, preferiu o suicídio em um estábulo.

À GUIA DE CONCLUSÃO

Sustidos nas reflexões acima propostas, convém-nos assegurar que a leitura do filme *Melancolia*, empreendida sob uma leitura camusiana, responde à pergunta colocada inicialmente: podemos ver o herói absurdo encarnado em algum dos personagens? A resposta, como fizemos notar, é negativa. O herói absurdo não nos é apresentado nesse longa-metragem de Lars von Trier. A razão disso é que nenhum dos três sujeitos discutidos suporta a tensão procedente do absurdo e, cada um à sua maneira, responde a ele desfavoravelmente, o que não corresponde ao herói absurdo, uma vez que este último, perante o fenômeno em questão, não o rechaça, mas o afirma.

É seguro atestar que, se o herói absurdo está ausente, o absurdo, por sua vez, está presente todo o tempo. Esse elemento figura como um personagem oculto, como uma fantasmagoria por detrás da trama que dirige todos esses conflitos. É ele que guia conversas e embates.

Após termos nos detido sobre Justine, observamos que ela é a primeira que pretende anular o divórcio que há entre sua pessoa e o mundo. Esse esforço é representado na cena em que, nua, ela parece intentar uma fusão à Terra de modo a buscar invalidar essa separação. Ademais, para levantar outra hipótese, arriscamos dizer que Justine é também quase uma suicida. Por isso, vale a reflexão: dado seu comportamento, sua concepção da Terra como má etc., teria ela cometido suicídio caso a aproximação do planeta Melancolia não representasse o fim? É provável. Tudo nos leva a crer que ela não põe termo à própria vida somente porque *sabe* que já está condenada. Talvez seja exatamente por isso que Justine, sendo notoriamente a mais melancólica, é a única dos três que não se aproxima pragmaticamente do suicídio. Ela é a que melhor lida com o fim, possivelmente por desejá-lo.

Disso decorre que, longe de retratar o herói absurdo, encarna sua antítese, porque anseia pelo fim daquilo que o primeiro ratifica: a vida na Terra, a despeito de todas as angústias que ela implica. Lars von Trier confirma nossa hipótese: “Ela [Justine] *anseia* por naufrágios e morte súbita” (TRIER, 2011, grifo nosso, tradução nossa).

Claire é a personagem que se empenha em neutralizar o divórcio entre ela e o mundo procurando dar não apenas um, mas dois saltos metafísicos. Ela anseia, quando busca acalentar a ideia de uma vida após a morte, unir aquilo que está separado. Isto é, ela e seu universo. Claire não tolera o desamparo. É a personagem que, sucumbindo à desolação resultante do sentimento absurdo, também flerta com o suicídio, mas, irreconciliada que é, termina seus dias a indagar-se (CAMUS, 1942, p. 21). Vimos, assim, que Claire não se assemelha ao herói absurdo devido a duas questões: ela tenta dar dois saltos metafísicos que o herói absurdo tomaria por suicídio filosófico; e, por não resistir à aflição que o absurdo implica, Claire cogita o suicídio, o que contradiz em essência a conduta do herói absurdo, que ama a vida, malgrado carência de sentido. Mas, acrescentemos uma terceira: o sujeito absurdo é aquele que, sem contrapor-se à realidade do absurdo, “nada faz pelo eterno”, pois “prefere sua coragem e sua razão” (CAMUS, 1942, p. 95, tradução nossa), ao contrário de Claire, que prefere o eterno em detrimento de sua coragem e sua razão.

John, o terceiro personagem, amargando o divórcio entre ele e seu mundo, esforça-se em aplacá-lo por intermédio da ciência, de conceitos e previsões. É nisso que o astrônomo se apoia, como numa busca para suprimir essa divisão insustentável. A ciência era o que lhe dava a sensação de familiaridade. Mas, quando suas hipóteses se revelaram incorretas, John confessa que foi superado pela vida, confessa que não a entende, e decide suicidar-se. Eis as características que mostram John como alguém profundamente contrastante com o herói absurdo, porque não anui à “irreduzibilidade desse mundo a um princípio racional e razoável” (CAMUS, 1942, p. 75, tradução nossa), o que o herói absurdo assimila como uma tensão necessária; e, por isso, opta pelo suicídio, o que demonstra sua predileção ao nada a um mundo indiferente aos seus esforços racionais e científicos.

Antes de concluir, é válido pontuar brevemente a existência de um quarto personagem: o pequeno Leo, filho de John e Claire. Não nos detivemos sobre a presença do menino porque sua atuação não demonstra qualquer inquietação no que tange à aproximação de Melancolia. Sabemos que Leo está invadido por uma mentalidade lúdica com relação à existência – isso é manifesto, para darmos um exemplo, quando ele, ao lado de sua tia Justine, carinhosamente apelidada “*Steelbreaker*”, constrói uma caverna “mágica” com galhos de árvores com a finalidade de protegê-los de Melancolia. O absurdo, para ele, não é uma realidade, haja vista a inconsciência momentânea de sua frágil condição. Por esse motivo, nos arriscamos a dizer que, para Leo, não há absurdo. E isso difere cabalmente de seus próximos, que, ao meditar sobre o fim, foram atingidos por um tormento – “começar a pensar é começar a ser sabotado” (CAMUS, 1942, p. 19). Vimos, dessa maneira, no que esse tormento culminou para todos os que pensaram de forma mais complexa.

Diferentemente do herói absurdo, em nenhuma oportunidade vemos nenhum desses três personagens serem mais fortes que a rocha (CAMUS, 1942, p. 165). Partindo de uma analogia direta ao escrito de Camus, Justine é a que prefere ficar na planície e deixar que a rocha naturalmente a esmague; Claire é a que só aceitaria empurrar a rocha até o cume na hipótese de que lá houvesse um paraíso suprassensível; e John, por seu turno, é aquele que faz questão de soltar a rocha e posicionar-se embaixo dela a fim de trucidar a si mesmo.

Nota-se, por fim, que, além de contemplar o absurdo, presença constante no filme, os três são, sobretudo, vítimas dele. Extremamente diferentes do Sísifo, nenhum acolhe a existência ou transforma em regra de vida aquilo que antes era convite para a morte (CAMUS, 1942, p. 90). Se, no comentário de Barreto, “Desde o momento em que [Sísifo] constata o absurdo da vida pode começar a ser feliz” (1971, p. 65), em *Melancolia* vemos o contrário. Ninguém ali é superior à sua pena ou acredita que “A própria luta para chegar ao cume é suficiente para encher o coração homem” (CAMUS, 1942, p. 168, tradução nossa). Eles queriam demais. Queriam mais do que a irredutibilidade do mundo nos convida a apreciar. Logo, é impossível imaginá-los felizes.

REFERÊNCIAS

- ARIELO, Flávia. **O Mal em Anticristo de Lars von Trier**: considerações sobre o mal, a teodiceia e o gnosticismo. 2013. 143 f. Dissertação (Mestrado em Ciências da Religião) – Pontifícia Universidade Católica, São Paulo, 2013.
- BARRETO, Vicente. **Camus**: vida e obra. Rio de Janeiro: José Álvaro, 1971.
- CAMUS, Albert. **Le Mythe de Sisyphe**: essai sur l'absurde. Paris: Gallimard, 1942.
- CAMUS, Albert. **L'homme revolté**. Paris: Gallimard, 1951.
- CRUZ, Nina Velasco; ALVIM, Luíza Beatriz A. M. O uso de música e de imagens com movimentos mínimos em Melancolia. **Revista do Programa de Pós-Graduação em Comunicação**, Minas Gerais, v. 10, n. 2, p. 1-20, ago. 2016. Disponível em: <https://periodicos.ufjf.br/index.php/lumina/article/view/21283/11571>. Acesso em: 20 mar. 2021.
- DUBE, Wolf-Dieter. **Alte Pinakothek München**. Die berühmten Gemäldegalerien der Welt. Paris: Somogy, 1980.
- KITSON, Michael. **The complete paintings of Caravaggio**. New York: Abrams, 1967.
- LEBEER, Louis. **Catalogue raisonné des estampes de Pierre Bruegel l'Ancien**. Bruxelles: Bibliotheque Royale Albert Ier, 1969.
- ORENSTEIN, Nadine. SELLINK, Manfred. **Pieter Bruegel the Elder**: drawings and prints, exhibition catalogue; Rotterdam, Museum Boijmans van Beuningen - New York, Metropolitan Museum of Art. New Haven and London: Yale University Press, 2001. v. 18. p. 112-113.
- MELANCOLIA. Direção: Lars Von Trier. Produção: Meta Louise Foldager- Louise Vesth. Intérpretes: Kirsten Dunst; Charlotte Gainsbourg; Kiefer Sutherland e outros. Roteiro: Lars Von Trier. Música: Richard Wagner. Dinamarca: Zentropa Entertainments, 2011. 1 disco *blu-ray* (130 min).
- MORET, Jean-René. Camus, l'absurde, la révolte et Dieu. **Foi en Questions**, França, p. 1-5, août 2015. Disponível em: http://www.foienquestions.fr/wp-content/uploads/2015/09/Camus_absurde_revolte.pdf. Acesso em: 19 jul. 2018.
- MOXEY, Keith. **The Practice of Theory**. Ithaca: Cornell University Press, 1994.
- NAGEL, Thomas. The Absurd. **The Journal of Philosophy**, Nova York, v. 68, n. 20, p. 716-727, oct. 1971. Disponível em: <https://philosophy.as.uky.edu/sites/default/files/The%20Absurd%20-%20Thomas%20Nagel.pdf>. Acesso em: 19 jul. 2018.
- ONFRAY, Michel. **L'Ordre Libertaire**: la vie philosophique d'Albert Camus. Paris: Éditions J'ai Lu, 2012.
- PARROT, E. O. **The Pre-Raphaelites**. Tate Gallery/Allen Lane. London: Penguin Books, 1984.

SHAKESPEARE, William. **Hamleto**. Tradução de Carlos Alberto Nunes. Ilustrações de John Gilbert. São Paulo: Ediouro, [197-?].

SOUZA, Patrícia Barreto de; DOURADO, Patrícia Morais Rosendo; BARRETO, Robério Pereira. Justine: do desejo à perversão do discurso. **Via Parole**, [s. l.], 2012. Disponível em: <https://viaparole.wordpress.com/2012/06/30/justine-do-desejo-a-perversao-do-discurso/> Acesso em: 16 jul. 2018.

VICENTE, José João Neves Barbosa; GONTIJO, Frances Deizer. O Absurdo e a Revolta em Camus. **Tríás** – Revista eletrônica *online* de Filosofia, História, Literatura e Ciências Sociais, [s. l.], n. 3, 2 sem. 2011. Disponível em: <http://www.revistatrias.pro.br/artigos/ed-3/o-absurdo-e-a-revolta-em-camus.pdf>. Acesso em: 19 jul. 2018.

TRIER, Lars. Lars von Trier Melancholia Interview. [Entrevista concedida a] Nils Thorsen. **Female.com.au**, Australia, 2011. Disponível em: <https://www.female.com.au/lars-von-trier-melancholia-interview.htm>. Acesso: 20 jan. 2021.

TRIER, Lars von. Lars von Trier: “I’ve started drinking again, so I can work”. [Entrevista concedida a] Lucy Cheung. **The Guardian**, Londres, 2015. Disponível em: <https://www.theguardian.com/film/2015/apr/20/lars-von-trier-interview>. Acesso: 18 jan. 2021.

