



**TENSIVIDADE NA PAIXÃO E NOS ESPAÇOS DE *MELANCOLIA*,
DE LARS VON TRIER**

**TENSIVITY IN THE PASSION AND IN THE SPACES OF *MELANCHOLIA*,
BY LARS VON TRIER**

Natália Cipolaro Guirado¹
USP – Universidade de São Paulo
Thiago Moreira Correa²
USP – Universidade de São Paulo

RESUMO: O filme *Melancholia*, dirigido por Lars Von Trier, é o objeto de estudo da presente análise, cujas bases se encontram na semiótica greimasiana. *Melancholia* é um filme constituído de três partes: uma introdução, o capítulo 1 denominado Justine e o capítulo 2 denominado Claire. O texto se concentra principalmente nos dois capítulos, mas sem desconsiderar a introdução. Iniciamos a análise pela consideração do espaço e do plano de expressão no longa-metragem, sob a ótica dos conceitos de A. J. Greimas (1981) sobre o espaço e dos conceitos de triagem e mistura de Fontanille e Zilberberg (2001) aliados ao pensamento estrutural de Wöllflin (2006). Após essa abordagem, a análise considera a paixão que dá título ao filme. Segue-se uma reflexão sobre o conceito melancolia, sem deixar de mencionar *Luto e melancolia* (FREUD, 1994) e inquirindo sobre como o discurso do objeto considerado compõe a paixão que nomeia o longa-metragem, buscando ferramentas analíticas na semiótica tensiva de C. Zilberberg (2006). Dessa forma, buscamos iniciar um trabalho acerca da semiótica sincrética do cinema pela abordagem do filme *Melancholia*, cujo conteúdo e expressão produzem uma rica fonte para a investigação sobre o sentido.

PALAVRAS-CHAVE: *Melancholia*; Cinema; Semiótica; Paixão; Sincretismo.

ABSTRACT: *Melancholia*, a film directed by Lars Von Trier, is the object of study of this analysis, which is based on the Greimasian semiotics. *Melancholia* is divided into three parts: an introduction, Chapter 1, called Justine, and Chapter 2, called Claire. This study focuses primarily on the two chapters without disregarding the introduction. The focus of the analysis is on the space and the plan of expression in the film taking into consideration the concepts of A. J. Greimas (1981). It is also considered the space, triage and the mixed operations of Fontanille and Zilberberg (2001) which are combined with the structural thought of Wöllflin (2006). Following this approach, it is examined the

¹ Graduada em Letras pela Universidade de São Paulo e mestranda do programa de Pós-Graduação em Semiótica e Linguística Geral da Universidade de São Paulo, pesquisa atualmente as relações entre o cinema, as semióticas sincréticas e a semiótica francesa.

² Formado em letras (português/alemão) em 2008 pela FFLCH/USP. Ingressa, em 2010, o mestrado em semiótica pela USP.

passion that gives the film its title. That is followed by a reflection upon the concept of melancholia, including the work *Trauer und Melancholie* (Freud, 1994) and the inquiry about how the discourse of the object under consideration creates the passion that gives the movie its title. All these are supported by analytical tools from the tensive semiotics of C. Zilberberg (2006). Thus, we seek to start a work on the syncretic semiotics of the cinema by approaching the film *Melancholia*, whose content and expression are rich sources for research on meaning.

KEYWORDS: *Melancholia*; Cine; Semiotics; Passion; Syncretism.

1. Os espaços em *Melancholia*

A narrativa do filme *Melancholia*, de Lars Von Trier, é dividida em três partes: uma introdução que é a apresentação de 16 cenas curtas em câmera lenta nas quais é feita uma espécie de resumo do longa-metragem, misturando partes integrantes do filme a cenas de uma colisão entre o planeta Melancholia e a Terra. Esse trecho também faz referências a obras importantes nas artes plásticas ora com uma paráfrase cinematográfica, como na décima quarta cena em câmera lenta, do quadro *Ophelia* de John Everett Millais; ora como na inserção da tela *Os caçadores na neve* de Pieter Brueghel (o velho) que é queimada na terceira cena apresentada em câmera lenta. A segunda parte é nomeada Justine, personagem interpretada pela atriz Kirsten Dunst, e se trata da narrativa da protagonista em seu casamento e, por fim, a terceira parte é denominada Claire, personagem interpretada pela atriz Charlotte Gainsbourg, que narra os percursos dos personagens até a chegada do planeta Melancholia. Este trecho da presente análise se detém na primeira parte do filme, pois devido ao caráter limitado destas linhas é necessário fazer um recorte do objeto investigado. Tal excerto nos parece apropriado para tentar compreender algumas de tantas relações que constituem a arte cinematográfica especialmente em uma obra que traz também referências das artes plásticas.

Então, consideramos que o elemento norteador dessa parte do filme é o espaço. Para isso verificaremos sua pertinência na produção de sentido para o desenvolvimento da protagonista, já que o capítulo Justine relata a festa de casamento da personagem principal, as complicações relativas a esse processo e seu término, ou seja, aborda acima de tudo a noite de comemoração do casamento.

A ação principal da segunda parte está na festa de casamento da personagem Justine e seu recém-marido Michael, dessa maneira, é iniciado o capítulo com a cena de uma limusine branca que não consegue prosseguir em sua rota por conta de um caminho rústico e sinuoso que leva à festa. Os noivos alegremente dentro do carro esperam o motorista entrar na rota em suas inúmeras tentativas com o enorme carro em uma via estreita. Já nessa primeira cena é possível identificar a incompatibilidade de Justine como condutora de todo episódio, pois a figura da limusine branca, grande e luxuosa, não prossegue em seu destino, devido ao seu caminho antitético, rústico, estreito e cinza. A figura do carro teria então uma relação com o conteúdo da *continuidade*, ao passo que o caminho poderia ser relacionado com o conteúdo da **descontinuidade**, conteúdos que direcionarão toda essa parte do filme. Ao fim, não é possível conduzir o veículo na estradinha e os recém-casados seguem a pé e chegam atrasados à celebração. A própria filmagem da cena com a **câmera na mão** enfatiza os tremores para o espectador e explicita o constrangimento em que a cena se configura, mas Justine parece não se importar com todo o requinte da cerimônia que sua irmã Claire preparou. A partir disso, o filme se concentra na festa de casamento que é realizada em um castelo que possui um enorme campo de golfe. Nessa festa, é possível identificar três espaços, cujos significados

construídos no filme estão de acordo com os fazeres da protagonista. O primeiro espaço é o salão onde ocorre a festa, o segundo espaço é formado pelos quartos do castelo e o terceiro espaço é o lado de fora do castelo: o campo de golfe.

Segundo A. J. Greimas (1981, p. 129) há quatro grandes categorias semânticas concernentes ao espaço: **euforia vs. disforia** e **sociedade vs. indivíduo**. Partindo dessas categorias como ponto de vista para análise desses três lugares do filme, nota-se que o espaço onde se realiza a festa está relacionado à categoria sociedade e o espaço referente aos quartos está ligado ao indivíduo. Já o espaço figurativizado pelo campo de golfe seria a complexificação dessas categorias, já que oscila entre cenas de caráter individuais e cenas de caráter social, isso se tornará mais claro conforme se segue a análise. O mesmo ocorre de acordo com a foria de cada um deles, pois o espaço **social** é eufórico e o espaço **privado** é disfórico do ponto de vista das pessoas que participam da cerimônia. A festa impõe à personagem Justine a alegria pertencente a tal ocasião e os quartos são utilizados como uma “válvula de escape” para seus verdadeiros desejos. Mantendo a complexificação das categorias anteriores, o campo de golfe também oscila como espaço de valores positivos e negativos para a protagonista. Tais estruturas são aclaradas no decorrer da segunda parte do filme. Para fins de análise vamos diferenciar primeiramente os espaços relativos ao social e ao individual, pois esse terceiro espaço, abordado posteriormente, é a junção desses dois primeiros.

Observa-se que Justine alterna em toda a cerimônia os espaços de suas ações, enquanto que no salão com os convidados, formados por sua família, seus amigos e seu marido, há uma exigência de valores positivos, ou seja, figurativizados por abraços, sorrisos, beijos e aplausos. De outro modo, nos quartos, há uma permissão para que a protagonista deixe extravasar seus impulsos, pois Justine dorme com seu sobrinho, toma um banho para descansar, chora, provoca Michael sexualmente, tem um acesso de raiva por ser pressionada para fazer um *slogan* etc. A protagonista é, portanto, modalizada diferentemente nesses dois espaços, no salão, ela é movida pelo **dever** e nos quartos, é movida pelo **querer**. Sua obrigação como noiva é celebrar seu casamento para dar continuidade à festa, no entanto, essa felicidade se dá na esfera do **parecer**, pois na esfera do **ser** a protagonista sofre e precisa ir ao espaço privado dos quartos para ser e não mais parecer. Então, a mentira (parece, mas não é) rege o espaço público e a verdade rege o espaço privado (parece e é) segundo os movimentos da noiva.

Assim, a ação principal dessa parte do filme está concentrada na continuidade da festa, dependente de Justine, porém, ela não está totalmente apta a conduzir essas coerções sociais, produzindo paradas no desenvolvimento da festa. A noiva deveria estar feliz, mas não quer estar. O ajuste alcançado pela personagem se relaciona aos dois espaços: no salão, ela aparenta o que é exigido socialmente e, nos quartos, ela pode ser o desejado. Desse modo, cria-se um movimento tenso de paradas e continuidades. Às paradas, identificamos o espaço do indivíduo (quartos), a modalização pelo **querer** e o efeito de verdade e às continuidades, verificamos o espaço da sociedade, a modalização pelo **dever** e o efeito de mentira.

Entretanto, não é ao acaso que Justine deixa o espaço social para se refugiar nos quartos da residência. Cada saída é motivada por um acontecimento que rompe a práxis enunciativa do evento “festa de casamento”. Quando a expectativa de comportamento dos convidados (em uma práxis social) ou a sua própria é alterada, a protagonista reage da mesma maneira; escapa do salão. Todos esses atos inesperados são possíveis irrupções da causa da melancolia da personagem, pois após cada um deles Justine vai para o espaço privado. É como se esses atos dessem início à parada realizada pela protagonista na continuação da comemoração. Essas paradas são bastante evidentes, pois toda vez que Justine retorna para a

festa, todos a estão esperando, ou seja, depois de sua saída, a festa não prossegue enquanto ela não voltar. Há inclusive um mestre de cerimônias que deveria auxiliar a noiva a conduzir cada passo da festa, as idas e vindas dos convidados pelos espaços em que o casamento é celebrado, mas, desde sua chegada ao castelo, Justine não quer estabelecer qualquer contato com o profissional que está a seu inteiro dispor e, então, ignora o padrão formal e sério que deveria ser seguido em uma festa de tamanho requinte, o que deixa o mestre de cerimônias bastante furioso e Claire completamente desapontada.

Trataremos de uma de suas saídas do espaço social, já que todas elas seguem o mesmo padrão: há um acontecimento que afeta a personagem e, após isso, Justine ora vai para um quarto, ora vai para o campo de golfe. Esses acontecimentos estão ligados ou a uma temática familiar, ou a uma temática profissional ou ao seu estado anímico em desacordo com as exigências do evento. E, como vimos, tais saídas sempre ocasionam paradas na continuação da festa. A primeira ocorrência dessas saídas acontece depois da realização dos discursos do chefe, do pai e da mãe da noiva.

Esses discursos estão dispostos de maneira gradual. Iniciado pelo chefe, o discurso mantém as expectativas com relação ao ato performativo discursivo em festas de casamento, ao elogiar a noiva, fazer piadas, e inclusive chegando a informá-la sobre sua promoção no seu emprego, desejando-lhe sucesso na carreira, tudo isso é acompanhado de sorrisos, aplausos e risadas dos convidados. Ao terminar seu discurso, o chefe passa a palavra ao pai, que inicialmente segue as coerções do ato, do mesmo modo que o chefe, até o ponto no qual começa a qualificar sua ex-mulher e mãe da noiva de “dominadora”, criando um rompimento na continuidade do discurso, pois sua ex-mulher o interrompe de modo abrupto e começa seu próprio discurso. A mãe de Justine, então, com a oportunidade de falar, estende a quebra de isotopia iniciada pelo pai, considerando que desqualificar a mãe da noiva em uma festa de casamento não é condizente com tal situação, desqualifica seu ex-marido e, em seguida, expõe sua opinião contrária à instituição do casamento. Os sorrisos, risadas e aplausos não acompanham dessa vez os discursos da mãe, mas podemos ouvir críticas sussurradas pela irmã de Justine e seu marido John. Após o discurso da mãe, Justine entra em um estado de sonolência e Claire a retira do salão e a leva para um quarto.

Esse movimento gradativo dos discursos é acompanhado pelo figurino dos oradores, pela duração e pelos cortes da câmera. Nota-se que o chefe está vestido de forma apropriada ao evento, assim como em seu discurso; o pai da noiva também está vestido de acordo, porém possui colheres no bolso do seu paletó, o que denuncia seu caráter jocoso e descompromissado em relação à pompa da festa que ali acontece, já que algumas das colheres caem quando ele se levanta e o fato o coloca em desacordo com sua posição, tanto quanto seu discurso provocador. A mãe da protagonista, trajada de modo informal, está tão incompatível quanto seu discurso. Essa gradativa informalização dos trajes e incompatibilidade dos discursos, em relação à festa de casamento, possui um reforço nos cortes das câmeras. Cada discurso possui uma duração menor que seu anterior, porém, a quantidade de cortes não varia muito, dessa maneira, a relação de corte por segundo aumenta, criando mais descontinuidades e mais tensão conforme se passa a palavra às personagens.

O discurso do chefe possui 110 segundos (16’25” – 18’15”) e 15 cortes de câmera, produzindo em média um corte a cada 7 segundos. O discurso do pai dura 60 segundos (18’16” – 19’16”) e possui 10 cortes, produzindo um corte a cada 6 segundos. O discurso da mãe tem 53 segundos (19’17” – 20’10”) e 14 cortes, produzindo um corte a cada 4 segundos aproximadamente. Dessa forma, são diminuídos os intervalos de cortes em cada discurso, isso gera uma maior descontinuidade e, associada ao conteúdo dos discursos, é gerada uma maior tensão que provoca um estado de desânimo e decepção em Justine. Sua

irmã, ao ver essa falta de decoro, a conduz para fora do salão (20'35"). No quarto, Claire exige uma postura adequada de Justine à festa, e a noiva, apática, concorda com a irmã. Todavia, a cena seguinte ocorre no salão de festas com uma apresentação musical e Justine escapa para o campo de golfe sem que os convidados percebam.

Esse esquema de parada e continuação é repetido várias vezes ao longo dessa parte do filme. A oscilação da personagem entre os dois ambientes é vista quando Justine interrompe sua dança no salão para levar o sobrinho à cama e acaba dormindo com ele (26'50"), em seguida, ao ser acordada por sua irmã, toma banho, atrasando ainda mais a festa; ou quando ela dança com seu noivo e eles iniciam uma pequena discussão sobre o relacionamento (34'25") param a dança e vão ao quarto; ou também quando o seu chefe a pressiona para fazer o slogan (40') para a nova campanha publicitária da empresa, colocando um jovem estagiário para "persegui-la" durante a festa e tomar nota caso ela diga algo interessante. Em seguida, a noiva se dirige ao quarto, tem uma discussão com Claire e, ao chorar, troca alguns livros da estante que expunham figuras de pinturas abstratas por livros que possuem pinturas figurativas (43').

Essa parada que o espaço privado produz na continuação do espaço público é diferenciada também pelos efeitos de luz que podem ser notados. Sobre esse elemento, podemos observar a consideração de Greimas (2002, p. 35):

No entanto, ainda sobre essa dimensão sensorial, uma hierarquia de sensações é admitida. Segundo ela, o estrato eidético é considerado como o mais superficial, seguido do cromatismo, e, no nível mais profundo desse gênero de percepção estética, encontra-se a luz.

Ao observar o espaço do salão, onde a festa ocorre, a luz é empregada de modo direto, como também possui um tom amarelado e gera pouca sombra nos objetos e personagens, produzindo uma apreensão linear da imagem. Já no ambiente dos quartos, a luz é empregada de modo indireto e tem um tom esbranquiçado, criando sombras, assim, os objetos e personagens ganham um efeito pictórico. Dessa maneira, a luz seria a geradora das formas e cores, que seriam estruturadas em categorias cromáticas e eidéticas. (FLOCH, 1985).

Sobre os estilos mencionados, considera-se "estilo linear" imagens bem delineadas, com contornos claros, segmentadas em planos e de "estilo pictórico" imagens com os contornos difusos, com maior efeito de profundidade espacial, mistura das formas e cores em prol do todo da figura (WÖLFFLIN, 2006). Esses estilos plásticos, apesar de estarem relacionados ao plano da expressão, produzem conteúdos pertinentes às suas formas: **objetividade vs. subjetividade.**

Quando se diz que o estilo pictórico aproxima o enunciatário do enunciado e o linear afasta-o, coloca-se em questão a possibilidade de se pensar em uma enunciação própria do plano da expressão, com seus respectivos efeitos de sentido. Se no plano de conteúdo uma enunciação em primeira pessoa aproxima enunciação e enunciado, no plano da expressão uma enunciação no estilo pictórico manipula seu enunciatário no mesmo sentido. Contrariamente, se no plano de conteúdo uma enunciação em terceira pessoa afasta enunciação e enunciado, no plano da expressão uma enunciação no estilo linear pode fazer o mesmo. (PIETROFORTE, 2007, p. 42)

Desse modo, os conteúdos relacionados à continuação, ao dever, à sociedade e à objetividade se associam, na expressão, à luz direta, amarelada, à linearidade e a um espaço

aberto se comparado aos espaços privados. Já os conteúdos relativos à parada, ao querer, ao individual e à subjetividade se ligam no plano da expressão à luz indireta, esbranquiçada, à **picturalidade** e a um espaço fechado. Nota-se que houve uma escolha pela consideração da festa de casamento como continuação e as saídas de Justine como paradas, contudo, pode-se pensar na festa como uma parada e essas saídas como continuação. Pois são dois percursos opostos, quando um está em ação o outro sofre uma parada.

Por fim, como foi salientado, a parte denominada Justine trabalha não somente com o espaço social e individual, cujas figuras são o salão e o quarto, mas também há o espaço do campo de golfe.

1.1. Triagens e Misturas

Segundo C. Zilberberg e J. Fontanille (2001) há dois processos significativos na constituição do valor: a triagem e a mistura. Na triagem, o valor é constituído através da seleção, ou seja, há uma tendência ao *uno*, ao homogêneo, ou à totalidade. Já na mistura, o valor se constitui pela participação, ou seja, a coexistência da diversidade é admitida nesse processo. Ao pensar no filme analisado, verifica-se em cada espaço, identificado por suas características específicas, um processo de triagem, pois no espaço compreendido como social, só se admite valores que o constituem, e, quando há uma mudança nesse paradigma, ocorre uma parada, ou seja, uma exclusão desse valor incompatível.

Logo, Justine saía com frequência do salão de festa porque era exigida uma postura a qual ela nem sempre conseguia manter, o mesmo acontece com o espaço tomado como privado, pois a noiva vai para os quartos para ter seu espaço, para poder chorar, lamentar, dormir, enfim, tudo aquilo que não condiz com as exigências sociais da festa. Quando controla seus impulsos, retorna à festa, pois parece que no espaço individual a seleção dos valores é inversa, dessa forma, tudo aquilo que condiz à festa não cabe nesse espaço privado.

Entretanto, o terceiro espaço observado nessa parte do filme complexifica os dois anteriores. No campo de golfe, há uma mescla dos conteúdos relativos a cada espaço considerado anteriormente. Apesar de ser um espaço aberto, como o salão de festas, o campo se relaciona ora com as saídas de Justine, ora como uma continuação da festa. Como exemplo, quando a personagem está sozinha nesse terceiro espaço e tem ações impulsivas como urinar na grama (23'30'') vestida de noiva, ou fazer sexo com o estagiário de seu chefe em torno de um dos dezoito buracos (53'30'') após rejeitar seu noivo na cama, caracterizando o espaço individual. Outro exemplo pode ser observado quando os convidados saem do salão para escrever mensagens para os recém-casados em balões e em seguida soltá-los no céu estrelado (46'40''), ou já no fim do casamento nas tendas onde os convidados estão tomando sopa (55'45'').

Então, o campo de golfe é espaço privado quando é o lugar onde a protagonista sai da festa para se refugiar ali, e é espaço social quando a festa é conduzida para fora do salão. Há uma mistura entre os dois espaços em um pensamento concessivo: apesar do campo de golfe ser um espaço para continuação da festa, também serve de refúgio para a protagonista e vice-versa. Dessa maneira, poderíamos pensar nos dois primeiros espaços como termos simples, pertencentes a um regime de triagem e nesse terceiro espaço como um termo complexo, em um regime de mistura; já que ele integra e mescla os dois espaços anteriores.

O plano da expressão acompanha tais mudanças do plano do conteúdo com as oposições entre luz direta amarelada vs. luz indireta esbranquiçada, entre espaço aberto vs. espaço fechado e entre estilo linear vs. estilo pictórico nos dois primeiros espaços, pois os estilos identificados são efeitos resultantes da aplicação da luz nos espaços. Nesse espaço complexo aparecem os dois tipos de luzes e o seu uso é aplicado de forma misturada. Na cena em que Justine sai da festa para andar com o carro de golfe pelo campo e rasga seu vestido para urinar na grama, a luz é indireta e amarelada, misturando o direcionamento ligado ao espaço individual e a cor ligada ao espaço público, o mesmo ocorre quando vão soltar os balões em homenagem aos noivos, a luz se mantém indireta e amarelada. Entretanto, na cena na qual o chefe de Justine, em uma tenda, toma sopa com a noiva, a luz é direta e branca, mais uma vez se mistura o direcionamento associado ao social e a cor associada ao individual. Os efeitos produzidos pela iluminação não são alterados, pois a luz direta é condizente com o estilo linear e a luz indireta condiz com o estilo pictórico. Com isso, o plano da expressão também segue, como no plano conteúdo, o regime de mistura, ao juntar cores e luzes pertencentes às triagens precedentes.

A abertura dos espaços pode ser compreendida em um movimento gradativo, já que, nos regimes de triagem, as categorias aberto e fechado são pertinentes, contudo, ao inserir o terceiro espaço, há uma abertura gradual entre o salão (aberto) e o campo de golfe (mais aberto), ou pensando no campo de golfe como aberto e os outros dois espaços como fechados, essa relação muda de acordo com suas dependências. Mesmo sendo um espaço aberto, encontram-se elementos de fechamento do espaço no campo de golfe, por exemplo, nas tendas de sopa.

Outro elemento a ser destacado é a música nessa seção do filme. No regime de triagem do espaço social, a música presente nas cenas faz parte da diegese, desse modo, a festa de casamento tinha uma banda que produzia a trilha sonora, músicas geralmente de um estilo popular estavam na narrativa. No espaço considerado como individual, não havia música, o silêncio era constante para enfatizar os diálogos e as ações situadas nos aposentos do castelo.

Da mesma forma, o espaço do campo de golfe mistura a presença e a ausência de música no decorrer do filme. No entanto, uma diferença se sobressai: o estilo de música das cenas ocorridas no campo de golfe não é popular, na verdade, apenas uma única música é tocada nas cenas externas: o prelúdio do drama musical *Tristão e Isolda*³ de Richard Wagner, compositor de música erudita. Essa música compõe a parte inicial do filme e trechos são utilizados no decorrer do longa-metragem, sempre nas cenas em que Justine está no campo de golfe e há um direcionamento da câmera para o céu, em referência ao planeta *Melancolia*. Mas há outra diferença, a presença da música de Wagner ocorre de forma distinta ao salão de festas, não há uma orquestra que integra a narrativa, essa música é tocada externamente à ação. Como se no primeiro modo, o enunciado musical (popular) produzisse um afastamento da enunciação e no segundo modo, o enunciado musical (erudito) criasse uma aproximação da enunciação. Os efeitos são muito semelhantes aos que já foram considerados aqui anteriormente, objetividade vs. subjetividade. Nos regimes de triagem, criou-se um efeito de objetividade colocando a música produzida pela banda do casamento e no regime de mistura, um efeito de subjetividade, ao executar o prelúdio do compositor alemão sem que a trilha constitua internamente a narrativa.

Portanto, a personagem Justine é a condutora da ação para espaços que se relacionam aos seus estados. Vacilando entre seus desejos e seus deveres, ela produz paradas

³ *Tristan und Isolde*, em sua língua de origem, teve sua estreia em Munique, no Teatro Real, em 10 de junho de 1865.

e continuações no andamento da narrativa. O **ser** e o **parecer** se alternam e geram a objetividade da mentira social e a subjetividade da verdade individual. Porém, as triagens exigidas em cada espaço se diluem e se fundem no espaço complexificado pelo campo de golfe. De acordo com o plano do conteúdo, o plano de expressão forma respectivas triagens e misturas; a luz, a cor, a música etc., mudam para definir um todo significativo. Conteúdo e expressão são organizados para promover um sentido ao mesmo tempo concentrado e profundo, tão característico do discurso artístico.

2. A tensividade no percurso dos personagens e da paixão da melancolia

Na análise das paixões em semiótica o que interessa é o sujeito criado pelo discurso, pois há sempre um esquema narrativo relacionado às paixões. Sendo assim, pretendemos analisar também os mecanismos de produção e apreensão do sentido na configuração da paixão da melancolia utilizando no filme *Melancholia*, do cineasta dinamarquês Lars von Trier.

A paixão é uma dimensão importante do discurso para a semiótica, trata-se da maneira como se dispõem os elementos linguísticos e o arranjo das modalidades para configurar os termos da afetividade do texto. O aspecto e o tempo fazem parte das estruturas linguísticas da sistematização das paixões e devem ser levados em consideração na análise. Pretendemos demonstrar que a melancolia é uma paixão durativa, pois envolve uma duração temporal e se remete simultaneamente ao passado e ao futuro nesse filme.

A Hipócrates é atribuída a criação do conceito de melancolia, como explica Jaime Ginzburg em seu texto o “Conceito de melancolia”⁴, que a define como “um estado de tristeza e medo de longa duração”. No entanto, mesmo compreendida desde o período medieval como doença, a melancolia difere-se do medo e da tristeza em suas motivações e finalidades a que leva o sujeito. Ginzburg afirma ainda que o filósofo Walter Benjamin estudou as concepções medievais da melancolia e o discurso que havia em torno da disposição do sujeito melancólico para a contemplação, pois a “bile negra” faria com que o espírito fosse apto à postura contemplativa. Uma relação estreita entre a melancolia e o planeta Saturno era estabelecida nos estudos iniciais sobre a condição melancólica, de acordo com o conhecimento mitológico. Ao analisar o percurso da personagem Justine no filme, podemos observar de que modo a aproximação do planeta Melancholia interfere no estado de alma do sujeito da narrativa.

Utilizaremos a teoria semiótica do fazer missivo de C. Zilberberg para analisar os percursos dos personagens do filme com a aproximação do planeta em relação à Terra, pois o semioticista utiliza as noções de intensidade e extensidade no estudo da tensividade que pode ser notada em uma narrativa. Tendo em vista que, segundo o autor, a intensidade é considerada o eixo do sensível, onde se localizariam os afetos, e a extensidade o eixo do inteligível, estabelece-se a lógica na qual a intensidade rege a extensidade e o inteligível é regido por um sensível. Então, o afeto é colocado em uma posição de destaque nas pesquisas semióticas, pois no início das pesquisas da semiótica greimasiana havia uma preferência pelos estudos do “inteligível”, e não pelos conteúdos passionais para analisar a construção do sentido nos textos verbais. Então, os “estados de alma” correspondem à intensidade e os

⁴ *Revista da Associação Psicanalítica de Porto Alegre*, n° 20. Junho de 2001 – A clínica da melancolia e as depressões.

“estados de coisa” à extensidade, como Greimas e Fontanille definem na obra *Semiótica da paixões* (1993) e C. Zilberberg retoma em sua teoria.

Em seus estudos sobre a melancolia, Freud defendeu que a patologia diz respeito ao anseio sobre algo que foi perdido, como sintetiza Ginzburg (2001, p. 111):

O desenvolvimento da reflexão de Freud sobre o assunto se encontra em seu estudo *Luto e melancolia* (FREUD, 1992). Nesse artigo, Freud faz uma distinção entre duas atitudes possíveis diante da experiência da perda. A primeira consistiria no sentimento de luto. Este supõe a aceitação de que a perda é irreversível; o sofrimento vivido pelo sujeito duraria algum tempo, e, após esse período, ele procuraria o reequilíbrio afetivo, substituindo o objeto perdido por outro. Contrariamente, no caso da atitude melancólica, o sujeito não aceita a sua perda. Passa a viver com desânimo, perde o interesse pelo mundo externo, inibe suas atividades e diminui os sentimentos de auto-estima (Idem, p. 131). O melancólico agride o próprio ego e encontra satisfação em expor sua própria precariedade (Idem, p. 133).

Sendo assim, verificaremos de que modo a semiótica pode auxiliar a compreender a paixão da melancolia nos textos e sistematizar seus desdobramentos na narrativa do filme de Lars von Trier, assim como verificar de que modo a análise da narrativa fílmica pode colaborar para a melhor apreensão de sua significação.

Apesar de a melancolia ser mencionada como um lexema no filme, o nome do planeta que se aproxima, a paixão é construída na narrativa enquanto estado de alma do sujeito, por meio do qual se estrutura o desenvolvimento da protagonista. A paixão ordena a tensividade do filme inclusive no percurso da personagem Justine que muda seu comportamento durante a narrativa, conforme analisaremos a seguir, e por meio do tom grandiloquente do prelúdio do drama musical *Tristão e Isolda*, única música utilizada no filme, exceto pelas músicas da festa de casamento.

A noção de anterioridade e posterioridade do texto fílmico é construída em uma ordem direta do tempo cronológico que corresponde ao fluxo narrativo e move a continuidade da diegese, a narrativa do filme. A melancolia é uma paixão voltada para o tempo do passado e do futuro de modo simultâneo, pois é a noção de **finitude** e de **transitoriedade** da vida que fazem com que o sujeito fique entregue à melancolia, assim como sua insatisfação em relação ao passado ou a uma perda que ocorreu em sua vida.

Na sequência de *tableaux* da introdução, planos em câmera muito lenta que buscam similaridade visual com obras das artes plásticas, compõem um resumo da narrativa. A tensividade da paixão da melancolia, a lentidão, a duratividade no tempo e a espera mostram-se desde os planos iniciais antes das duas partes da narrativa, pois não há ação no trecho inicial, apenas uma disposição visual dos personagens, dos cenários e o som do prelúdio do drama musical *Tristão e Isolda* que acompanhará os percursos dos personagens e do *Melancolia*. O plano inicial começa com um *fade-in*, o clareamento da tela escura que dá lugar ao rosto de Justine em *close* com os olhos semi-cerrados e grandes pássaros mortos caindo do céu ao seu redor. O segundo plano nos mostra o quintal do casarão, onde acontece a maioria das cenas do filme, enquanto os próximos planos mostram a aproximação do *Melancolia* e da Terra. Em um dos trechos que se segue há Justine, seu sobrinho Leo e sua irmã Claire, e no céu, acima de cada um dos personagens, há respectivamente o planeta *Melancolia*, o sol e a lua. A cifra da lentidão mostra-se no filme já nos primeiros planos, pois não são fotografias de cenas que nos estão sendo apresentadas, mas imagens em movimento, mesmo que haja extrema lentidão em seu desenvolvimento.

Justine tenta conduzir a festa de casamento até o final, mas afirma euforicamente valores de morte durante a narrativa ao procurar ficar sozinha e até mesmo dormir em uma cena, atitudes incomuns de serem tomadas por uma noiva no momento da festa de seu casamento. Em um dos momentos em que sai da festa, Michael, seu noivo, leva-a à biblioteca para mostrar uma foto do terreno que comprou para construir a moradia do casal, mas Justine não consegue ficar contente com a novidade. Então, na próxima vez em que sai do salão da cerimônia, Justine volta à biblioteca, encontra Michael conversando com Claire, e a irmã, muito nervosa acusa a noiva de estar mentindo para todos ao afirmar que está feliz e satisfeita em casar-se.

A cada momento em que Justine sai da festa de casamento, uma “parada da continuação” é instaurada na tensividade da narrativa, já que interrompe a continuação do ritual festivo que apenas volta a se desenvolver quando retorna ao salão e a “parada da parada” acontece. Temos a “continuação da continuação” e a festa se desenvolve por mais um tempo com a volta da noiva, segundo a teoria semiótica do fazer missivo de C. Zilberberg, pois paradas e continuações são instauradas na narrativa segundo o movimento tensivo da noiva na primeira parte do filme. A protagonista fica mais deslocada e constrangida a cada vez em que volta para a festa, pois oscila entre os valores de “vida” do casamento e os valores de “morte” da solidão, da angústia que sente e do medo que a persegue, mesmo que diga não saber exatamente o que teme em um diálogo com sua mãe. Quando Claire vai até o quarto chamar a noiva, Justine explica que não se sente bem e que tenta ignorar a situação, pois é como se algo muito pesado estivesse preso em suas pernas e ela não conseguisse se arrastar sozinha. Depois disso, a protagonista conversa com seu cunhado John, que fala sobre o altíssimo custo da festa de casamento e tenta fazer um acordo com a noiva no qual ela prometeria ser feliz.

Justine não assume os valores do casamento, os valores festivos e de vida, da união com um marido para formar uma família, pois parece ter noção da finitude da condição humana desde sempre quando diz: “eu sei das coisas”. Durante a festa, diversas pessoas perguntam à noiva se está contente e é notável seu esforço e constrangimento para responder a cada vez que se sente satisfeita e alegre. Profissionalmente, a protagonista tem sucesso, como seu chefe diz em um discurso no qual anuncia sua promoção no emprego durante a festa, mas, de acordo com os diálogos de seus familiares, é possível perceber que a personagem costuma ter muitos momentos de tristeza e depressão com certa frequência, e isso preocupa a todos. No entanto, percebemos que para o sobrinho Leo sua tia é forte e o protege, como podemos notar nos diálogos entre eles. A única afirmação de Justine sobre sua própria identidade no filme é quando responde à pergunta do menino “Você ainda é minha tia, certo?” ao vê-la vestida de noiva, e ela diz: “Sim, é exatamente isso que sou”.

Há uma cena em que Justine, quando está furiosa, troca os livros que estão expostos na biblioteca e coloca os seguintes quadros na estante: *Ophelia*, de John Everett Millais (quadro que é referência direta a uma das imagens que abrem o filme na qual Justine está mergulhada em um rio vestida de noiva); *The lady of Shallot looking at Lancelot*, de John William Waterhouse (quadro que também é referência para uma das imagens iniciais em que a protagonista está em uma floresta vestida de noiva tentando caminhar, mas suas mãos e seus pés estão presos por cipós da vegetação e ela não consegue se mover); *The hunters in the snow*, de Pieter Bruegel (obra que aparece em um dos planos das imagens que abrem o filme, entre os *tableaux*); *The Woodman's Daughter*, de John Everett Millais (utilizado como referência a um dos planos iniciais do filme em que Justine e Leo estão na floresta buscando gravetos); *The land of Cockaigne*, de Pieter Bruegel (imagem a partir da qual o chefe de Justine quer que ela crie um *slogan* durante a festa de casamento); *Davide con la testa di*

Golia, de Michelangelo Caravaggio. As pinturas do expressionismo abstrato que estão na estante anteriormente à troca feita pela noiva são quadros do artista suprematista Kazimir Malevitch.

Em certos momentos da narrativa, uma irmã é antissujeito da outra em seus percursos opostos. Justine é antissujeito de Claire por não concluir a festa de casamento com a união efetiva, pois no final da cerimônia, Michael vai embora e Justine aceita o fracasso de sua tentativa de casamento. Claire queria que Justine fosse feliz e se casasse, mas não é isso que a irmã faz mesmo com uma festa de luxo, pois a protagonista da festa não conduz a cerimônia e muitas vezes se dispersa, quer fazer outras coisas em vez de seguir o ritual do casamento. Observamos, portanto, que Justine tem Claire como seu antissujeito enquanto busca os valores de morte e preza pela fuga das convenções sociais, mas a irmã tenta fazer com que ela assuma valores familiares, de felicidade e de vida euforicamente. Há uma cena no segundo capítulo do filme em que Justine diz a Claire “se você acha que tenho medo do planeta, você é muito burra”, após Leo falar à tia sobre o planeta “errante” que se encaminha para a Terra. A protagonista não fica aflita ao saber do movimento do *Melancholia* e tenta, em alguns momentos, acalmar sua irmã, em vão.

Na terceira parte do filme, Justine está deprimida e volta para a casa de Claire, cenário da festa de casamento que abarca todos ambientes do filme, e apesar de não ser mencionado quanto se passou, é possível perceber que já se foi algum tempo após a cerimônia. A irmã diz ao marido que Justine está doente e é preciso ter paciência, pois a protagonista está em depressão.

Após todos os comentários de empolgação de John sobre o planeta que já pode ser observado com mais clareza no céu, Claire encontra na internet informações sobre “A dança da morte”, como estava sendo chamado o movimento do *Melancholia* por aqueles que acreditavam na sua colisão com a Terra. John, cunhado de Justine, é um cientista que confia na informação dos pesquisadores sobre o fenômeno do movimento do planeta e diz à esposa acreditar que não haverá colisão, apenas aproximação dos planetas seguida de um afastamento, mas, quando se aproxima o final da narrativa, a certeza do choque entre os planetas faz com que John se suicide antes da catástrofe.

O percurso da irmã de Justine é diferente, pois era um sujeito seguro no início na narrativa e se tornou sujeito em desespero, sua vida comum e regrada entra em crise com a possibilidade de o planeta chocar-se com a Terra. Então, fica angustiada, já que valoriza euforicamente os valores de vida na narrativa e é ciente de sua responsabilidade de cuidar do marido e do filho. A espera pela chegada do planeta elimina a capacidade de programação do sujeito em relação ao seu cotidiano, pois os outros não estão mais preocupados em planejar o futuro, somente ela. Há algumas cenas em que todos os personagens colocam-se no mesmo ambiente externo do terraço para observar a aproximação e o afastamento do *Melancholia*, então, Claire olha diversas vezes para seu relógio, pois o sentido também se dá no tempo, a espera toma conta da rotina de todos e nada mais acontece, não há ação, apenas o *Melancholia* surge imenso e azul no céu, depois se afasta e diminui de tamanho.

O suicídio de John é como a atuação de um antissujeito para Claire, pois surge o sentimento de falta além do desamparo da situação de saber que, se o próprio marido teve tal atitude e perdeu as esperanças, o *Melancholia* provavelmente colidiria com a Terra. Desse momento em diante, Claire compreende que não há nada a fazer e fica desesperada, a parada disfórica no cotidiano da personagem ocorre com a morte de seu marido, pois seu percurso ocorria sem nenhum obstáculo e ela acreditava no discurso de John de que tudo ficaria bem. Enquanto Claire chamava *Melancholia* de “planeta idiota”, seu marido dizia que era um

“planeta maravilhoso”, pois estava empolgado com o fenômeno de sua aproximação, há cenas em que inclusive tira muitas fotos do planeta ao lado de Leo.

A paixão da melancolia no filme de Lars von Trier pode ser analisada com a teoria semiótica se observarmos o percurso de Justine. A **intensidade** da melancolia é fraca, pois o andamento da narrativa desenvolve-se lentamente quando se torna melancólica e a tonicidade também é fraca, é atenuante e há abrandamento da paixão com o desenrolar do filme, pois a protagonista passa a ficar tranquila ao saber que de fato irá de encontro à morte.

A respeito da **extensidade**, a melancolia possui temporalidade longa de caráter difuso, enquanto que a espacialidade é aberta, pois a protagonista em seus momentos de mais aguda melancolia procura os ambientes externos, a céu aberto, como o campo de golfe de onde pode observar amplamente o planeta azul que aparenta ser cada vez maior, mais próximo da Terra a cada cena. A paixão desacelera a narrativa com sua tensividade remissiva e duratividade longa. Desse modo, por estar tomada pela melancolia, Justine é um personagem que tem cifra lenta, está em descompasso com o ritmo da festa que se desenvolve no primeiro capítulo do filme. Entretanto, na terceira parte a narrativa fica mais lenta, com um ritmo parecido com o da personagem quando o Melancolia se aproxima visivelmente e todos condicionam seu cotidiano de acordo com a espera em seus últimos dias.

Nessa obra de Lars von Trier, a melancolia define como valor forte o movimento de extensidade e como fraca a intensidade. A contraposição entre morte e vida se estabelece na organização fundamental do sentido do plano do conteúdo da narrativa e, tendo em vista que o andamento é subproduto da intensidade, segundo C. Zilberberg, o filme tem andamento lento principalmente na terceira parte, quando o planeta se aproxima gradativamente da Terra. O encontro dos planetas não é um “acontecimento” ou “surpresa” para os personagens, segundo a teoria da semiótica tensiva, pois não se trata de um acontecimento brusco ou inesperado e nem mesmo de cifra acelerada.

De outro modo, é estabelecida a espera pela chegada do planeta por parte de Justine para se encontrar com a morte, e também uma espera dos outros personagens para saber se de fato haverá colisão dos planetas, pois é criada uma expectativa crescente. O “pervir” instaurado no filme ocorre gradativamente, progressivamente e lentamente, não sendo como o “sobrevir” de um acontecimento inesperado que ocorre de modo imprevisto e aceleradamente.

Podemos notar que a protagonista somente espera sem agir, pois está tomada pela paixão durativa e prolongada da melancolia, e depois de um tempo não está mais triste, mas resignada, sente-se em paz, tranquila, sujeita-se ao que acontecerá já que não há nada que possa ser feito. Houve uma espera demorada e gradativa para a aproximação do Melancolia que já era prevista pelos personagens, apesar de não ser aceita por todos. Não houve surpresa em relação ao movimento do planeta, especialmente nas cenas finais do filme em que já sabiam que a colisão era inevitável, assim como a morte.

Podemos observar então que o Melancolia é o **destinador transcendente** de Justine, pois até que o veja no céu de modo amplo, a protagonista vaga sem rumo exato, tem medo de algo que não sabe o que é e não quer afirmar os valores de vida do grupo social ao qual pertence. Dessa maneira, ao saber que o planeta colidiria com a Terra, a protagonista fica tranquila, sabe que nada mais precisará ser feito, pois a morte está próxima de modo irreduzível e não há mais motivação para ter angústia e nem mesmo para buscar adequar-se às normas sociais, não há mais medo do futuro ou estranhamento em relação ao passado.

Como afirma Luiz Tatit (2010, p.20) a respeito desse tipo de destinador que observamos no filme:

O destinador transcendente possui um estatuto especial. Representa uma função transitiva responsável pelo projeto maior do sujeito: sua constante busca de junção. Esse destinador articula disjunção e conjunção como estágios de um mesmo processo que mantém o sujeito em continuidade. Propõe logo a sutura em lugar da fratura.

Esse destinador tem coeficiente tensivo e valor emissivo responsável pelo progresso narrativo, como afirma Tatit, pois acompanha toda a narrativa e desencadeia a espera dos personagens, no caso do filme em questão. Não surgem obstáculos para Justine após sua tomada de consciência em relação ao movimento do planeta, não há valores remissivos afirmados para ela na terceira parte da narrativa, apenas a emissividade de seu encaminhamento para a morte com a proximidade do Melancolia.

A missão do destinador transcendente de “fazer o sujeito prosseguir em busca dos valores, a despeito da inexorabilidade de seu estado final de disjunção com toda e qualquer conquista” que Tatit investiga é claramente a relação de Justine com o planeta, tendo em vista que, na noite em que os cavalos começam a se agitar e relinchar, ela sai da casa sem saber que Claire estava observando seu percurso, deita na grama, despe-se e olha intensamente o Melancolia enquanto tateia seu próprio corpo, acariciando-o com as mãos como uma insinuação sensual ao planeta que a banha de luz azul enquanto a irmã observa a cena estarecida de surpresa e constrangimento.

Há uma cena próxima ao final do filme em que Justine diz à Claire que a Terra é má e também afirma saber que estamos todos sozinhos, pois quer mostrar que não tem medo da morte e segue com tranquilidade sua postura contemplativa em relação a cada movimento do planeta, apesar do desconforto e do desespero da irmã que tenta manter sua estabilidade e segurança planejando um ritual para o momento da colisão dos planetas, já que Claire diz “quero fazer da maneira certa” enquanto Justine ironiza a intenção da irmã tentando explicar que não há nada no âmbito das aparências ou das convenções sociais que faça o momento da morte parecer menos trágico. Desse modo, segundo o esquema narrativo de A. J. Greimas e J. Fontanille em *Semiótica das paixões* (1993), observamos que o percurso passional de Justine transita da depressão, estado inicial do sujeito, à disposição para chegar à paixão da melancolia, que é a crise passional, a “emoção” que prolonga a sensibilização do sujeito no discurso. Há a patemização da relação da protagonista com o Melancolia e depois sua tranquilidade para esperar a chegada da morte.

A semiótica das paixões trata da dimensão afetiva do texto e também da dimensão fórica dos valores da narrativa e podemos perceber que, neste filme, a melancolia é eufórica e leva o sujeito à tranquilidade. Podemos observar também que essa paixão não pede um contrato fiduciário, pois não depende de dois sujeitos para que seja instituído o pacto que conduz a narratividade. O percurso de Justine abordado no filme do cineasta dinamarquês exemplifica um modo de patemização do sujeito por meio da melancolia demonstrando, seja em aspectos audiovisuais do filme ou narrativos, a tensividade da paixão e suas implicações para a apreensão do sentido da obra.

Podemos observar que a tensividade se mostra de modo diferenciado no objeto fílmico para analisarmos uma narrativa, pois pode ser expressa na música, no tratamento do espaço, na articulação da imagem em movimento, na montagem dos planos (de modo linear ou alinear), nos gestos, na figuratividade dos atores e no plano da expressão de um modo geral. Todos esses elementos trazem especificidades para a abordagem semiótica do filme, pois para pesquisar a respeito do objeto cinematográfico é preciso levar em conta os materiais envolvidos na produção audiovisual e na semiótica sincrética que o cinema compõe.

As paixões nos filmes podem ser abordadas sem que se analise somente os aspectos textuais, o roteiro e as falas dos personagens, mas considerando a música e as imagens, assim como a montagem e a ambientação dos espaços. Tais elementos devem ser analisados para que se perceba de que modo as paixões podem se expressar em um filme.

Por fim, a análise de tais aspectos do filme conhece sua insuficiência dentro do discurso cinematográfico, o sincretismo que compõe a obra não foi abordado em sua totalidade e as partes que foram consideradas ainda carecem de um maior aprofundamento. Mas esperamos ter alcançado alguma contribuição para a compreensão do filme, ao utilizar o ponto de vista semiótico e participar do árduo trabalho de investigar o cinema na sua produção de sentido.

AGRADECIMENTOS

Agradecemos aos professores doutores Waldir Bevidas e Antonio Vicente Pietroforte pela orientação, ao Programa de Pós-Graduação de Semiótica e Linguística Geral da Universidade de São Paulo e ao CNPq pela bolsa concedida.

REFERÊNCIAS

- BERTRAND, D. **Caminhos da Semiótica Literária**. Trad. Grupo CASA. Bauru: EDUSC, 2003.
- FREUD, S. **Luto e melancolia**. São Paulo: Novos estudos Cebrap, n. 32, 1994.
- GINZBURG, J. **Conceito de melancolia**. In: A clínica da melancolia e as depressões. Porto Alegre: Revista da Associação Psicanalítica de Porto Alegre, n. 20, p. 102-116, 2001.
- FONTANILLE, J; ZILBERBERG, C. **Tensão e significação**. Trad. Ivã Carlos Lopes, Luiz Tatit e Waldir Bevidas. São Paulo: Discurso Editorial: Humanitas, 2001.
- FLOCH, J-M. **Petites mythologies de l'oeil et de l'esprit**. Pour une sémiotique plastique. Paris: Hades-Benjamins, 1985.
- GREIMAS, A. **Semiótica e ciências sociais**. Tradução Álvaro Lorencini e Sandra Nitrini. São Paulo: Editora Cultrix, 1981.
- _____. **Da imperfeição**. Tradução Ana Claudia de Oliveira. São Paulo: Hacker, 2002.
- GREIMAS, A. J; COURTÉS, J. **Dicionário de semiótica**. Trad. Alceu Dias Lima, Diana Luz Pessoa de Barros, Eduardo Peñuela Cañizal, Edward Lopes, Ignacio Assis da Silva, Maria José Castagnetti Sembra, Tiekko Yamaguchi Miyazaki. São Paulo: Contexto, 2008.
- GREIMAS, A.; FONTANILLE, J. **Semiótica das paixões**. São Paulo: Ática, 1993.
- MELANCOLIA. **Melancholia**. Direção de Lars von Trier. Zentropa Entertainments. Dinamarca: California Filmes. DVD (136 min), color, 2011.
- PIETROFORTE, A. V. **Semiótica visual, os percursos do olhar**. São Paulo, Contexto, 2007.
- TATIT, L. **Semiótica à luz de Guimarães Rosa**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2010.
- WÖLFFLIN, H. **Conceitos fundamentais de história da arte**. São Paulo: Martins Fontes, 2000.
- WAGNER, R. Prelude. Philharmonia Orchestra of London. Regência: Wilhelm Furtwängler. In: **Wagner: Tristan und Isolde**. Londres: EMI, 2011. 4 CDs.

ZILBERBERG, C. **Razão e poética do sentido**. Trad. Ivã Carlos Lopes, Luiz Tatit e Waldir Bevidas. São Paulo: Edusp, 2006.

Recebido em: 15/08/12
Aprovado em: 10/11/12