UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LINGUÍSTICA

Danyllo Ferreira Leite Basso

Semiótica e Bakhtin
Transcendência Imanente: álbum de canção e sujeito encarnado

VERSÃO CORRIGIDA

São Paulo
2017

Danyllo Ferreira Leite Basso
danylloferreira@usp.br

Semiótica e Bakhtin
Transcendência Imanente: álbum de canção e sujeito encarnado

Dissertação apresentada à área de Semiótica e Linguística Geral do Departamento de Linguística da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Sociais da Universidade de São Paulo, para obtenção do título de Mestre em Linguística.

Área de concentração: Semiótica e Linguística Geral

Orientadora: Profaª. Draª Norma Discini

VERSÃO CORRIGIDA

São Paulo
2017

Nome: BASSO, Danyllo Ferreira Leite
Título: Semiótica e Bakhtin. Transcendência Imanente: álbum de canção e sujeito encarnado.

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Semiótica e Linguística Geral do Departamento de Linguística da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, para obtenção do título de Mestre em Linguística.

Área de concentração: Semiótica e Linguística Geral.

Aprovado em : /06/2017

Banca examinadora:

_____
Prof. Dr. Ivã Carlos Lopes
Universidade de São Pauço (USP)

_____
Prof. Dr. Matheus Nogueira Schwartzmann
Universidade Júlio de Mesquita Filho (UNESP)

_____
Prof. Dr. Álvaro Caretta
Universidade Federal de São Paulo (UNIFESP)

À minha amada e forte mãe Marta. A uma das minhas estruturas: minha família, em especial à minha avó guerreira. A outro pilar: meus amigos. A mim mesmo, com amor.

Agradecimentos

A mim mesmo pela força e pela coragem. Pela árdua dedicação. Pelas madrugadas em claro. Fica aqui enunciado e cravado, para mim mesmo, minha potência de trabalho e de vida.

Agradeço à Marta, minha amada e corajosa mãe. À Marta que “morreu” para que eu nascesse. À Marta que me deu à luz e fez com que eu não vivesse na escuridão. À minha mãe que me deu tudo que podia, inclusive a amizade – e ainda dá. Este trabalho é também seu, mamãe.

À minha família: em especial, à minha avó forte e guerreira, minha segunda mãe; e também à terceira mãe, minha querida tia Márcia. Ao Roberto, companheiro e ajudador de minha mãe. Ao meu avô que na estrada teceu a “estrada” dos filhos e netos. Ao Matheus, meu primo que contabiliza a mesma idade que minha vida fora de casa. Ao Gabriel, meu outro primo – que já entra na Faculdade.

À Norma Discini, orientadora deste trabalho. Aquela que orientou a dor de se parir uma dissertação de mestrado. Aquela que orientou e norteou não só essa pesquisa, como também minha vida. Obrigado, professora, por ser essa fonte de inspiração: de conhecimento, de fidúcia, de amor e cuidado. Gratidão por fazer emergir de mim o “cientista” e não só o poeta. Agradeço por ser essa “árvore” que és: com grandes e firmes raízes radicadas em terra firme, e copas soltas ao vento e ao devaneio, ao mesmo tempo.

À Beyoncé.

À Silvia e à Gabi, minhas mães na USP/CRUSP. Pelo cuidado e pelo carinho materno. Pela sabedoria e pelos sorrisos rasgados. Pela leveza. Pela presença e pelo abraço de onde emergem forças. Por tudo, suas lindas minhas. De igual modo, à mãe da Sílvia, Mirian, que sempre me diz coisas belas e motivantes.

Aos amigos de Junqueirópolis: Ray Donizete, por rir na cara das tragédias, pelo transtorno e pela alegria, pela loucura e pelas noites de conversa e risadas; João Pinatto pela afronta, pelo mesmo transtorno, pela Cannabis, pelos abraços e pelo carinho; Emerson pela beleza e fofura, e de igual modo, os abraços e carinho.

À Natália Ruela por ter me direcionado ao curso de Letras, o qual fez possível mudar minha vida. Minha musa inspiradora.

Ao Marcos Rogério que era amigo de minha mãe, mas que agora é meu também. Gratidão por me receber e me alojar em seu lar, nessa paulicéia desvairada, no inverno de 2015. Obrigado por ter sido, sempre, o exemplo de um alvo a se chegar. Por ensinar sobre força e coragem e também a sobreviver a cirurgias.

À Jéssica Mira, minha linda Pakita impactante dos tempos da Unesp/Assis. Gratidão por me acolher e me alimentar – físico e emocionalmente – num momento tão difícil. Obrigado pela guerra de óleo. Pelos abraços fortes cheios de carinho. Por sua voz. Por sua beleza. Por sua amizade.

Ao Sylvio e ao Alison – que são um – por abrirem suas "caixinhas de tesouros" e ensinar tanta coisa sobre mim mesmo e sobre a existência. Agradeço por abrirem minha percepção e inaugurarem novos lugares em mim. Pela Zona cerealista. Pela comida japonesa. Pelo Nupri. Pelas madrugadas. Pelos cafés pós-trabalho. Pelo carinho. Por me ensinarem sobre a vida adulta. Gratidão.

Ao Uelisso Frederico da Cruz, meu ex-melhor-amigo, que voltará a ser, pelas memórias da infância. Pela fase do descobrimento da adolescência. Por Beyoncé. Por me revelar tanto de mim mesmo. Pela mãozinha com as tecnologias. Pelos socorros emocionais e financeiros. Pelos clipes e pelas coreografias. Pelas loucuras em Junqueirópolis. Depois, pelas loucuras em Assis. Por me suportar.

Ao Thiago Soares e ao Antônio Yoshi pela amizade em momentos de desaconchego e desconforto. Por me alimentarem: emocional e fisicamente. Pelas gargalhadas e pelo vôlei na Unesp/Assis.

Ao professor Ivã Carlos Lopes pelo tom desacelerado e calmo. Pelo cuidado com meu Relatório de Qualificação. Pelos comentários paternais.

À Luciana Borba, minha amiga, por me ajudar, a todo tempo, a desentupir a privada que a vida é. Gratidão pelo companheirismo e pela amizade de guerra.

Ao Fernando e à Luana por, tão gentil e generosamente, dar livre acesso ao rancho em Paulicéia, para o descanso que possibilitou o fim desta dissertação. E que possibilitou também mais um encontro comigo mesmo. Tal qual mais uma vida passada a limpo com minha mãe amiga. Ao Rio Paraná por me drenar o cansaço e a ansiedade.

Gratidão aos da Unesp/Assis que ainda permanecem em mim: Dener Martins (pela boa amizade, pelo bom café e pela gramática impecável), Samara, Gustavo Castro, Bruno Castro, Gilliale Souza, Augusto Moretti, Rafaela Maldonado, professora Carla Cavalcanti, professora Daniela Calipo, professor Matheus Schwartzamann, Felipe Bernardo, Edmarcia Tinta, Miquéias Sartorelli, Paulinho, Jaciara, Honey Santana, Marquinhos Bueno, professora Sandra Souza, professor Gilberto Martins, professora Silvia Azevedo, Gi Fogaça, Junior Junior, Daniele Ciciliato, e tantos, tantos outros.

A todos os professores que já passaram por minha vida e deixaram em mim a cicatriz do conhecimento: professora Bernardete, da primeira série; professora Maria Lúcia Bandeca, na segunda; professora Sônia, na terceira; professora Solange, na quarta; professora Kátia Martins, na oitava; a todos.

Às pessoas que me abraçam pelos corredores: Raquel, Amora, Rubens, Piero, Marcos, Passe, Matheus, Gustavo, Fagau, Cássio, Leandro, Chico, Roger, Hélio, Binho, Du, Pantanal, Caiene, Rafa, o outro Rafa, Léo, Dedé, Lu do Rafa e tantos outros.

À Luciane de Paula pela IC: as primeiras linhas que tecem essa história acadêmica.

Ao Matheus por seu ar de leveza e serenidade, para o que corrobora a pele de pêssego. Ao Gustavo Tariba pela lindeza e fofura. Ao Marcos Costa por sempre estar em prontidão para a ajuda. Por mesmo no mercado, enunciar sobre os próximos eventos e as revistas para se publicar. Ao Murilo. E a tantos outros amigos da pós-graduação.

Ao CNPQ pelo financiamento a essa pesquisa, sem o qual ela seria impossível. Ao CNPQ pelo financiamento de minha vida e de meus sonhos. Agradeço, de igual modo, à FAPESP, pela Iniciação Científica.

Ao Roberto Antiga Júnior e ao time de vôlei da FFLCH pela cabeçada que me ensinou sobre mim e sobre a vida.

A todos os dizeres contrários que me afrontaram – e afrontam. A toda a resistência da vida e de seus habitantes. A toda calúnia, injúria, difamação e injustiça já contra mim levantada. Obrigado por trazerem a força que me leva adiante.

A todo investimento aos meus sonhos negados. Obrigado por me fazerem mais resistente e determinado.

Aos cigarros – que não fumo mais – que me ajudaram a queimar o tempo e a tragar a calma.

À FFLCH e à Universidade de São Paulo pela possibilidade, pelo zelo, pela vida na pós-graduação, pelo lar, pelos amigos, pelas festas, pelos descobrimentos.

Aos professores Luiz Tatit, Diana Luz Pessoa de Barros, Beth Brait, Renata Marchezan, Pietroforte, Ivã, Alex Moura, Fiorin, Mariana Luz Pessoa de Barros.... por serem luz.

À Pitty pelos diálogos.

A todos os funcionários que fazem possível essa estadia no mestrado: secretários, porteiros, seguranças, faxineiras e faxineiros. À Érica, secretária do Departamento de Linguistica.

Aos meninos do vôlei da Unesp/Assis: os da minha era e os de agora: Glauco,Filipe, Gustavo, Matheus, Willian Campos, Well, Hiago, Ibitinga, Alessandro, Victor, Mário, Antônio Assai, Glee....Todos.

Ao Universo, nome com o qual me refiro a Deus, para fugir do desgaste e das incoerências neste vocábulo cristalizadas. À existência. Muito, muito obrigado.

O existir, isolado do centro emotivo-volitivo único da responsabilidade, é somente um esboço ou um rascunho, uma variante possível, não reconhecida, do existir singular; somente através da participação responsável do ato singular pode-se sair das infinitas variantes do rascunho e reescrever a própria vida, de uma vez por todas, na forma de uma versão definitiva. (BAKHTIN, 2010, p.102).

pelo fogo
transmutação
sem afago, lapidando o aprendiz
o que sobra é cicatriz (PITTY)

Resumo:

BASSO, D.F.L. **Semiótica e Bakhtin. Transcendência Imanente: álbum de canção e sujeito encarnado.** 2016. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2017.

O trabalho que aqui se enuncia debruçou-se sobre um álbum de canção. O exame se ancorou em dois arcabouços teóricos: o da Semiótica francesa, e seus desdobramentos tensivos, e o do Círculo de Bakhtin. A hipótese que firmou este trabalho é a de que o álbum de canção enquanto "compilação" compõe um todo de sentido. Ao selecionar as canções e as fotografias para compô-lo, a enunciação faz com que cada elemento "funcione" (pensa-se nas funções de Hjelmslev, 2003) e faça o todo significar na parte. A totalidade aponta para cada parte no momento em que cada membro pulsa a totalidade. O trabalho não atentou apenas às canções, mas também lançou luz à imagem/fotografia que inaugura o encarte do álbum de canção, para o que foram bem-vindos os postulados da Semiótica Visual. Dessa totalidade de enunciados emerge o estilo. Uma vez no âmbito do estilo, o trabalho acolheu o pensamento de Bakhtin quando o teórico elucida sua teoria sobre os gêneros discursivos. Alavancou-se, de igual modo, o pensamento de Discini, no momento em que a teórica firma parceria entre a Semiótica e Bakhtin para pensar o Homen encarnado nos textos, que é o estilo. A presente pesquisa, então, examinou o álbum enquanto gênero discursivo, ao articular uma temática (aquilo de que se diz) e uma composição (na maneira em que se diz), ambas fundadoras, e fundadas, do/pelo estilo (um modo póprio e recorrente de dizer da maneira pela qual se diz). Da recorrência do dizer se depreende uma recorrência no modo de ser: o modo de se fazer presente. O estilo é o homem, segundo Buffon. O estilo é duas pessoas, de acordo com Bakhtin. Para se refletir acerca dos homens encarnados nos textos, o trabalho se radicou na noção de "estrutura aberta", recuperada nos trabalhos de Discini (2015). A partir daí, concebeu-se o estilo como imanente e diferencial. Imanente se ancora na língua como estrutura, e por isso, fechada. Diferencial se inaugura na "transcendência": a abertura da estrutura. O caráter imanente instaurou uma análise que se baseou no formal, de onde se referenciou a semiótica enquanto teoria e método imanentes. O teor transcendente só foi integrado a partir do formal, quando a pesquisa se beneficiou do pensamento de Bakhtin. Concebeu-se neste estudo, a partir da noção de "estrutura aberta", a transcendência como imanente, para o que se convocou o conceito de "signo ideológico", cunhado em Bakhtin (1992). O álbum a que se refere é o *Setevidas* (2014), da cantora e compositora Pitty. Da totalidade dos enunciados de Pitty, emergiu seu estilo como modo recorrente de dizer, que remete a seu modo de ser. Esse modo de ser é sua imagem discursiva: seu *éthos*. Dos rastros do enunciado à enunciação. Do actante do enunciado ao ator da enunciação. Do ator ao enunciatário. O estilo é Pitty. O estilo é Pitty e seu enunciatário. O estilo é Pitty e o "mundo percebido". O trabalho examinou da imanência à transcendência, pela aparência, no âmbito de uma estilística discursiva.

Palavras-chave: Semiótica (Verbal; da Canção; Visual, Tensiva; das Paixões); Círculo de Bakhtin; Canção; Álbum de canção; Gêneros do Discurso.

BASSO, D.F.L. **Semiotics and Bakhtin. Immanent Transcendence: music album and incarnated subject**, 2016. Masters of Art Dissertation – Faculty of Philosophy, Language, Literature and Human Sciences, University of São Paulo, São Paulo, 2017.

Abstract: The research here presented dealt with a music album. The analysis was based on two different theoretical fields: the French Semiotics and its tensive unfoldings, and the Bakhtin Circle. The hypothesis formulated for this research is that the music album, as a 'compilation', is trespassed by a meaningful unit. In selecting the songs and the pictures in order to design it, the enunciation makes that each element 'functions' (according to Hjelmslev, 2003) and makes the whole signify in its part. The totality points out to each part at the same time that each member connects to the totality. The research did not only pay attention to the songs, but also highlighted the picture featured in the album, to which were handful the statements of the visual semiotics. From this totality of enunciates emerges style. Once in the aim of style, the research made use of the Bakthinian theory about discursive genres. Equally important, the thought of Discini, at the moment in which the theoretician makes a link between Semiotics and Bakhtinian studies to think the Men incarnated in the texts, which means style. The current research, thus, examined the album as a discursive genre, while articulating a theme (that what is said about) and a composition (the way is said what is said), both founding and founded by and through style (a unique and recurring way of saying the way it is said). From the recurrence of the 'saying' one can apprehend a recurrence in the way of being: the way of making oneself present. Style is the man, according to Buffon. Style is two people, according to Bakhtin. In order to reflect about the men incarnated in the texts, this work was based on the concept of an 'open structure', recovered in the written work of Discini (2015). From there, we conceptualized style as immanent and differential. Immanent is present in the language as a structure, therefore, closed. Differential is created in the 'transcendence': the opening of the structure. The immanent characteristic made the analysis become more concerned with the formal, from which Semiotics was referred to as immanent theory and method. The transcendental tone was only possible through the formal, when the research benefited from the Bakhtinian thought. It was conceived in this study, from the notion of 'open structure', the transcendence as immanent, to what was recalled the concept of 'ideological sign', coined in Bakhtin (1992). The album to which the research refers is called *Setevidas* (2014), by the singer and composer Pitty. Out of the totality of the enunciates by Pitty, emerged her style as a recurring way of saying, which reiterates her way of being. Such a way of being is her discursive image: her *éthos*. From the sources of the enunciate to the moment of the enunciation. From the actor to the interlocutor. The style is Pitty. The style is Pitty plus its interlocutor. The style is also Pitty and the 'world perceived'. The research was made with its analysis going from the immanence to transcendence, through appearance, on a discursive stylistic bias.

Keywords: Semiotics (Verbal; Song; Visual; Tensive; Passions). Bakhtin Circle; Song; Music Album; Discursive Genres

Sumário

INTRODUÇÃO 16

CAPÍTULO 1 - A VOZ DO CORPO E O CORPO DA VOZ 24

1.1 A dona da voz: Pitty 25

1.2 SeteVidas: a canção e o álbum que (en)cantam (n)o mundo 43

1.3 As vozes da voz de Pitty: o rock do Brasil 61

CAPÍTULO 2 - CORPO E ESTILO: IMANÊNCIA E TRANSCENDÊNCIA 87

2.1 Lado A (do corpo-disco) - Imanência transcendente 93

2.1.1 Saussure: entre significados e significantes (da vida e da morte) 93
2.1.2 Bakhtin: o "signo ideológico" 98
2.1.3 Jakobson: entre metáforas e metonímias – do útero ao túmulo e do túmulo ao útero 102
2.1.4 Nível fundamental: a estrutura elementar e a questão do sujeito no álbum "SeteVidas" 105
2.1.5 Entre manipulações e sanções: nível narrativo e sujeito desejante 108

2.2 Lado B (do corpo-disco) Transcendência imanente 114

2.2.1 A enunciação (e o diálogo) 114
2.2.2 O corpo do ator 118
2.2.3 O corpo do tempo 121
2.2.4 O corpo do espaço 123
2.2.5 O Cronotopo de Bakhtin: o tempo espacializado 124
2.2.6 Nível discursivo e Gêneros discursivos 126

CAPÍTULO 3 - O CORPO (DA ENUNCIAÇÃO) DILACERADO 139

3.1 As partes do todo e o todo das partes: o álbum de canção 140
A imagem inauguradora do encarte: o aqui e o agora do corpo presente de Pitty 141
3.2 Na trilha tensivo-dialógica das canções 154

CAPÍTULO 4 – CORPO, ACONTECIMENTO E ESTILO 197

4.1 Da estesia à sinestesia: o olhar, o tatear e o escutar 198
4.2 O acontecer (da enunciação) do álbum: o aqui e agora da presença 203
4.3 Louvando o acontecimento: "um presságio, eu vi também" 204
4.4 O estilo de (nossa) época: a presença e o estilo do corpo da voz de Pitty 208

CONSIDERAÇÕES FINAIS 215

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS: 218

Lista de Figuras

Figura 1 - "Hall" de entrada do Disco.....43
Figura 2 - Disposição das canções no encarte.....52
Figura 3 "Pouco" e "Deixa ela entrar".....53
Figura 4 "Um leão" e "Lado de lá".....54
Figura 5 - Contexto de Produção.....55
Figura 6 - Pitty (s)em foco.....56
Figura 7 - "Boca aberta".....57
Figura 8 - "A massa".....58
Figura 9 - "SeteVidas".....59
Figura 10 - Página final do encarte.....60
Figura 11 - A disposição.....169
Figura 12 - Percurso do herói I.....187
Figura 13 - Percurso do heóri II.....188
Figura 14 - Percurso do herói III.....188
Figura 15 - Percurso do herói IV.....188

> O ato de fala impresso constitui igualmente um elemento da comunicação verbal. Ele é objeto de discussões ativas sob a forma de diálogo e, além disso, é feito para ser apreendido de maneira ativa, para ser estudado a fundo, comentado e criticado no quadro do discurso interior. [...] Assim, o discurso escrito é de certa maneira parte integrante de uma discussão ideológica em grande escala: ele responde a alguma coisa, refuta, confirma, antecipa as respostas e objeções potenciais, procura apoio, etc. (BAKHTIN, 2010, p. 127 e 128).

Introdução

Inaugura-se neste trabalho um olhar atento ao gênero discursivo "álbum de canção". De antemão já se prenuncia, daí, que se enfrenta o "álbum de canção", aqui, como gênero discursivo. É neste momento que se finca o diálogo estabelecido entre a Semiótica e Bakhtin: apreender e compreender os discursos pelo crivo dos gêneros discursivos que os organizam e fundam; no mesmo momento em que esse gênero é também organizado e fundado.

O interesse dedicado ao álbum de canção se justifica quando atentado que, até a proliferação das canções consumidas pela internet (a era dos *singles*), a maioria dos artistas compunham álbuns de canções. O álbum de canção é, sem abrir mão do pleonasmo, um composto de canções. As canções aí inscritas apontam para o álbum como um todo, tal qual esse todo aponta para cada canção: há "unidades" e "totalidades" em movimento aí.

Isso posto, fica estabelecido que o álbum de canção é uma organização que sustenta um todo passível de ser decomposto em partes. Vai-se, neste escrito, atentar a como cada canção compõe o todo, no instante em que é, por este todo, composta. Porque "álbum" nada mais é que uma compilação a partir de um tema dado. Cada elemento de um álbum segue, em sua subjacência, um caminho comum de sentido.

Aqui, a "compilação" em questão é *SeteVidas* (2014), da esteta Pitty. O tema ganha materialidade: a relação entre morte e vida.

Esboça-se o tema ao atentar à máxima da teoria aqui abordada de que o sentido só se pode produzir em "relação a". Dizer em "relação a" significa observar o fato de que algo só é em relação a algo que não o é, concomitantemente. Há num objeto-termo o "sim" e o "não", sempre. Reverbera-se, então, em toda afirmação uma negação, e vice versa. Trata-se de uma relação de identidade e alteridade, em que identidade se define como "idêntico a si" – por isso o "sim" de si mesmo – enquanto alteridade se dá com o "não de si", e então, o "sim do outro". Disso resulta que ao lançar luz sobre *SeteVidas* (2014), embora explicitamente apareça apenas o termo vida, de maneira implícita e lógica, está dado o termo morte, revelado por "baixo dos panos", na subjacência. Só há morte se haver vida, não podendo, daí, haver vida sem morte. Um se define em relação ao outro. Se se definem, só há sentido nesta relação. Romper com um dos lados da relação é dar fim ao sentido.

Dado o tema, a partir do título do álbum, faz-se necessário elucidar que esse mesmo título aparece nomeando uma canção. Em recorrência genérica, há, sempre, nos álbuns de canção, uma canção-título – lançada, inclusive, como single promocional do álbum, numa espécie de "carro-abre-alas" porque esta canção vem, no presente, dizer o que vem do futuro, que é o álbum todo. A canção-título que é uma parte aponta para o todo que é o álbum de canção. Pretende-se neste trabalho uma análise da costura que faz a canção-tema nas e pelas outras canções. Vai-se ao encontro da relação firmada entre a canção-tema e as demais canções, ao mirá-la ora como todo, ora como parte; ao demonstrar como nessa costura ela tece e é tecida pelas demais canções. As canções estão em alteridade no álbum de canção: só significam na relação.

A canção será vista como poesia, ainda que com proporções resguardadas. Diferente da prosa, a poesia vem em pé, como se estivesse altiva diante de nós. Trata-se de um corpo firme e ereto que nos questiona. A leitura das canções se dá, segundo suas disposições no encarte, de cima pra baixo, o que nos autoriza a dizer que vemos as letras das canções aparecerem de pé. Isso corrobora a canção enquanto poesia – ao menos nesta direção de sentido. E tal como a poesia, a canção enuncia o mundo de maneira sintética e elíptica, ao dizer verdades universais sob uma construção fragmentada e rápida, o que se relaciona com seu tempo e andamento. Mas a poeticidade não pode, é claro, ser confundida com versificação. O fato das canções estarem em pé, tal como se colocam (no mundo) os textos poéticos, não a faz necessariamente poesia, e então, para prová-la enquanto tal, acolheremos as noções de Semiótica Poética, porque se propõe a lidar com a isomorfia do plano do conteúdo com o plano da expressão, pela

manifestação, a partir de conceitos, por sua vez, tributários a Hjelmslev. Ao falar em função poética, o trabalho também se fará firme quando radicado nos ditos de Jakobson que pensa o efeito de poeticidade da vida à arte.

Pensar álbum significa pensar um todo composto de partes. Entretanto, tais partes também se fazem como todo. E o todo do álbum acaba também por ser parte. Trata-se da bricolagem que se faz o mundo com as partes do todo e o todo das partes. As partes, então, têm funcionalidade no todo. Elas significam, o que quer dizer que elas se relacionam. A partir daí, a pesquisa vai se debruçar sobre o espaço e tempo que cada canção ocupa no todo. Essa relação espaço-tempral firmada entre as canções inauguram uma disposição que as organizam. Essa disposição não é fortuita e nem fruto do acaso, antes esteticamente motivada. O dissertar revelará ainda que tal (dis)posição narra. Há uma espinha dorsal que sustenta o álbum-corpo: há um fio condutor que liga, interliga e costura tais canções. Isso equivale dizer que há algo comum que subjaz tais canções assim dispostas. Estará revelado que essas partes que bricolam e compõem o álbum estão organizadas a partir de um nível fundamental, narrativo e discursivo comum. E, tal como na poesia, no álbum de canção, o plano da expressão (a disposição gráfica das canções) se equaliza ao plano do conteúdo para dizer.

Ademais, o todo do álbum não se limita às canções e suas disposições, visto que há também uma imagem que o inaugura. Essa imagem funciona no todo como uma espécie de “hall de entrada”, já que está impressa na primeira página do encarte de qualquer disco. Disso resulta a afirmação de que o álbum é uma compilação a partir de determinado tema que possui uma imagem que o inaugura e que se postula, então, enquanto “fachada”. No dicionário da língua portuguesa está previsto para o vocábulo “fachada” a definição de que se trata, em sentido figurado, da “aparência de alguém ou algo” (HOUAISS, 2009), o que justifica seu uso neste texto, porque se vê a imagem antes de se ouvir o disco, o que quer dizer que a imagem é a primeira coisa a aparecer no objeto álbum de canção.

Ao se manter o rigor metodológico e analítico o presente trabalhou optou por lidar apenas com a modalidade verbal das canções, quando acaba por deixar à margem seu estrato melódico-musical. O objeto de análise desta pesquisa é então o encarte que acompanha os discos de canções. No encarte, reitera-se, desponta as canções em sua modalidade escrita e também a imagem que o inaugura.

Além destes elementos inscritos no encarte, há ainda uma intíma relação de sentido postulada entre as canções e os respectivos videoclipes, sendo que o suporte

audiovisual é a marca do tempo em que se insere o disco supracitado. O videoclipe é imagem em movimento. Há uma relação do signo verbal com o signo visual, da mesma forma em que se dá a relação estabelecidade entre a imagem-fachada e as canções. A diferença é que no videoclipe é necessário pensar o movimento responsável pela sucessão de imagens. Mas isso fica para outro trabalho. Assim, pretende-se neste trabalho um olhar analítico às diferentes expressões que revelam o mesmo (ou semelhante) conteúdo do álbum. Vai-se dar atenção a como a já dita espinha dorsal guia não só as canções e suas inter-relações, mas como também as guia no cotejo com a imagem-fachada. Isso significa dizer que será contemplada a maneira pela qual a enunciação se projeta em diferentes enunciados, ao despedaçar-se e deixar aí suas marcas.

O trabalho também examinará o arrebatamento sinestésico que causa o álbum. Porque o encarte que se inaugura com a imagem do corpo de Pitty, o corpo de um gato e de uma maçã clama por olhar contemplativo, enquanto sua textura agradável, porque lisa e não áspera, pede pelo tato, no momento em que se lança escuta ativa às canções – sempre presente, no aqui e agora – que (en)canta (e arrebata): crava-se aí a sinestesia que é um cruzamento (um dilaceramento) de sensações que repartidas compõe um todo. É o corpo de Pitty dilacerado em palavras-corpo em prontidão para afetar os também dilacerados corpos de seus ouvintes.

Quando se disse que se trata também do álbum de um todo que é ao mesmo tempo parte, pensou-se naquilo que o transcende e, coloca-o como parte de algo maior: que é "as esferas de atividades" as quais ele pertence, e daí, aos intertextos e interdiscursos que ele estabelece com outros álbuns. Isso justifica no seio dessa dissertação uma pequena, incompleta e fragmentada história do rock'n'roll a partir de determinadas canções. Porque assim se percebe o único e inalienável espaço e tempo que o álbum aqui analisado ocupa em relação aos outros – trata-se, quem sabe, da *disposição* histórica. A disposição que narra parece se repetir na parte (cada canção do todo do álbum) e no todo (que é o todo álbum no cotejo com outros álbuns, o que o estabelece também enquanto "parte").

Semiótica e Bakhtin

A teoria que dizíamos balizar tal pesquisa é a Semiótica francesa, tanto em seu "núcleo duro" como em seus desdobramentos tensivos e imagéticos. No cotejo com a

semiótica estarão os postulados do Círculo de Bakhtin. A dissertação pretende caminhar da imanência (pendendo mais para o lado greimasiano) à transcendência (mais vertidos a Bakhtin e seu Circulo), pela aparência (pelo encontro de ambos, quem sabe), do álbum de canção. Nesta dissertação, "Greimas" pensará com "Bakhtin", e vice-versa, postos tais quais dois objetos-termos-sujeitos que só significam um em relação ao outro, em fluxo contínuo por vias de mão dupla, tal quer pensar o dialogismo bakhtiniano e o teor relacional da Semiótica.

As questões teóricas, metodológicas e analíticas aparecerão um tanto embaralhadas: ora se verá parte das análises no arcabouço teórico, ora o contrário; perceberá já na introdução – lugar das linhas mais genéricas – questões teóricas e analíticas. Tal embaralho não busca, pois, confundir, antes evidenciar que embora dividido em partes esse percurso é um todo de sentido: um se faz a partir e para o outro. Tudo muito relacional e dialógico.

Semiótica: a teoria e o método

A semiótica tem por pretensão ser uma teoria que cuida da geração do sentido, a fim de dar conta de todas as manifestações desse mesmo. Num primeiro momento parece uma proposta audaciosa, se não impossível. Num segundo momento, permanece audaciosa, porém não mais impossível[1], quando se atenta, a exemplo dos trabalhos de Propp, para o fato de que há algo irrepetível debaixo dos panos daquilo que se repete.

Ao se pensar, e nisso concorda as varias teorias do discurso, que a linguagem é uma hierarquia e que, portanto, o texto se trata de uma estruturação que faz dele um todo de sentido, e que nesse todo afloram passionalidades, quebras e acasos, singularidades e identidades, logo se concluirá, daí, que se trata desta estrutura de uma organização ao mesmo tempo fechada e aberta, e então, capaz de acolher a estrutura e o acontecimento. A essa estrutura correlacionam-se durações de varias ordens que são invariantes e variabilidades. (Fiorin: 2012, p.18).

Ser uma teoria gerativa significa atentar para o "como" – como o sentido é gerado -, ainda que para esta tarefa tenha de se pensar em patamares abstratos antes do concretizar de um enunciado[2]. Daí, a semiótica articulará "fatias", "zonas" pelas quais passam o sentido para ser descrito, que são os chamados níveis. Os níveis, em sentido

[1] Como aqui ficará exposto, ao atentar para um álbum de canção cravado, pois, no sincrestimo.

[2] Em metáfora, e também imbuídos do pensamento de Bachelard: o que é o fogo (sentido) antes de ser fogo (sentido) no mesmo momento que se faz fogo (sentido).

figurado, são as fases do "jogo" que passa o sentido para ser "sentido-todo. Há, então, três grandes níveis responsáveis pelo percurso gerativo de sentido: o nível fundamental, o nível narrativo e o nível discursivo. Estes níveis por comporem o percurso que gera a significação são também chamados das condições de geração do discurso. Antes ainda das condições há, entretanto, as pré-condições, que constituem profundidade da qual se ocupam os desdobramentos tensivos da teoria que, como se verá, pensa o sensível e o inteligível em interação tensa, intensiva. Ser da ordem do "gerativo", então, significa que

> concebido sob a forma de investimentos de conteúdo progressivos, dispostos em patamares sucessivos, indo dos investimentos mais abstratos ao mais concretos e figurativos, de tal modo que cada um dos patamares pudesse receber uma representação metalingüística explícita. (GREIMAS e COURTÈS, 1979, p. 327)

O projeto da teoria semiótica nasce, tal qual se radica no título do livro *Semântica Estrutural* (1966), da busca por estabelecer uma semântica estrutural, isto é, sincrônica e não mais diacrônica como disposta nos estudos de Bréal, que objetivava por estudar as mudanças de sentido das palavras ao longo do tempo – diacronicamente, portanto – com critérios que não se baseavam na imanência da linguagem. Isso colocava a teoria fora do texto e não dentro. Com termos não-linguisticos, antes históricos, sociais, psicologizantes.

O estudo das relações – e não dos termos-em-si - tem aí também sua ancoragem, porque sobre a estrutura dos vocábulos repousa certo ceticismo, dado que diferente dos fonemas e morfemas, os vocábulos parecem tender ao infinito – são numerosos demais para qualquer analista -, além de instáveis, uma vez que a todo momento novos são criados, enquanto outros se fazem velhos e são rejeitados, outros tem sua "festa de renovo"[3] e renascem no seio da sociedade. Assim, a semiótica não busca o significado, mas sim a significação: a arquitetura que faz o sentido ser (Fiorin: 2012, p. 15-16).

E por isso, o percurso gerativo de sentido deve ser encarado como um modelo imanente e hierárquico que se distribui de modo a operacionalizar as relações do mais abstrato e simples aos mais concreto e complexo. Esse percurso se postula enquanto *simulacro* metodológico – é uma espécie de "fingimento/abstração" para que se possa "dar o bote" no sentido. Esta imanência na tradição dos estudos de Hjelmslev opõe-se à manifestação. A imanência seria esse percurso imanente e hierárquico dentro do texto

[3] Dizer de Bakhtin quando trata da "intertextualidade" e "interdiscursividade".

postulado no plano do conteúdo. Já a manifestação (aquilo que aparece se manifesta) está homologada ao plano da expressão. Como não há expressão linguística sem conteúdo linguístico – e vice-versa -, a manifestação ao ser entendida como presentificação da forma na substância, pressupõe a *semiose* que é responsável por unir a forma de um plano à forma do outro. Uma análise imanente busca por analisar cada plano da linguagem separadamente,

> isso significa que ela, num primeiro momento da análise, faz abstração do plano da expressão, para analisar o conteúdo, e só depois vai examinar as relações entre expressão e conteúdo, bem como as diferentes especificidades de cada um dos planos de expresão. Isso significa que essa semântica, na medida em que faz inicialmente abstração do plano da expressão, interessa-se tanto pelo texto verbal quanto, pelo visual ou pelo sincrético [como o ábum aqui em questão] (FIORIN, 2012, p.19).

Vale dizer ainda que, embora a teoria se dedique a examinar o texto, o enunciado, ela não deixa de atentar à enunciação, entendida, como postulado por Benveniste, como a responsável pela discursivização da língua, isto é, o sistema (a língua/langue) posto em acontecimento do discurso (a fala/parole): uma estrutura aberta, vale reiterar. Assim, a enunciação sempre estará, para estes estudos, pressuposta, e deixará no enunciado suas marcas. O enunciado, em proximidade com os termos bakhtinianos, é, então, assinado pela enunciação. Portanto, a passagem das estruturas mais fundas, simples e abstratas às mais superficiais, complexas e concretas se dá pela enunciação. Daí, a semiótica, nas palavras de Fiorin (*idem*, p. 20): “não se pretende uma teoria do enunciado, mas deseja integrar enunciação e enunciado numa teoria geral”. Podemos, ainda, vincular o percurso gerativo não só ao sentido enquanto direção, mas também o sentido enquanto sensível – do verbo sentir em particípio

Cada um desses níveis possui uma sintaxe e uma semântica. Assim, o sentido para ser sentido, tensivamente falando (ZILBERBERG) precisa ter “paradas”. Se dito com metáfora, esses níveis seriam uma forma de “pedágio”, a fim de ser competente para seguir adiante – garantidas no “posto” da sintaxe do nível fundamental, da semântica do nível fundamental, da sintaxe do nível narrativo, da semântica deste mesmo nível, e então, da sintaxe e semântica do nível discursivo: é obrigatório. É o método pelo qual se examina o corpo do sentido. A parada tensiva, como irrupção do descontínuo no contínuo, será vista quando cuidarmos, nos capítulos finais, da tensividade no álbum aqui em questão.

Na tradição dos estudos gramaticais, por ter domínios diferentes, a sintaxe opõe-se à morfologia. Já no tear da semiótica, a sintaxe será contígua à semântica, porque, aqui, elas, apesar de possuírem domínios e alcances distintos, unem-se em cada nível do percurso gerativo. A sintaxe se identifica com o conjunto de mecanismos que ordena os conteúdos, não sendo considerada uma sintaxe puramente formal - como se não possuísse nenhum sentido -, uma vez que um arranjo sintático é dotado de sentido – sua posição significa. A semântica radica-se aos próprios conteúdos que estão, então, investidos nos arranjos sintáticos. A primeira possui maior autonomia em relação a segunda, porque numa mesma estrutura sintática podem se investir muitos conteúdos semânticos. Isso valida, mais uma vez, o percurso enquanto genérico quando quer dar conta das invariantes e das variantes, do fechamento e da abertura da estrutura, da estrutura e do acontecimento, o que faz dele não uma camisa-de-força, "em que se devem enfiar todos os textos, mas um modelo de análise e de previsibilidade, que, ao mesmo tempo, expõe generalizações sócio-históricas (invariantes) e especificidades de cada texto (variantes)". (FIORIN, 2012, p. 21).

Se a semiótica se diz uma teoria do texto, é válido atentarmos para a definição de texto estipulada por ela, em que o texto será seu objeto de estudo. Mais que o texto, seu objeto de estudo é o que o texto diz e como o texto faz para dizer o que diz: são as relações internas e imanentes ao próprio texto. O texto é estudado enquanto estrutura (aberta) que o faz-ser um todo de sentido e, ao mesmo tempo, como objeto da comunicação posta na acirrada interação entre destinador e destinatário – elementos virtuais, atualizados e realizados que constroem o *simulacro* daquele que diz e para aquele a quem se diz. Quando assim concebido, o texto tem lugar entre os objetos culturais, porque inserido numa sociedade que, por sua vez, mergulhada está em ideologias e moralizações do viver. Neste caso, o texto precisa ser cotejado com outros, a fim de que se possa examinar sua interação sócio-histórica e, então, ideológica – como quer pensar a noção de signo ideológico para o Círculo russo. Esse fato valida a empreitada do estudo aqui dissertado: porque atento ao texto álbum de canção *SeteVidas* como estrutura aberta e por isso como uma rede de organizações internas que o fazem dizer o que diz e que pode acolher, e acolhe, o acontecimento, o intertexto, o interdicurso, outros valores e ideologias que emergem conforme o outro que habita o que parece uno.

Capítulo 1 - A voz do corpo e o corpo da voz

> Os indivíduos não recebem a língua pronta para ser usada; eles penetram na corrente da comunicação verbal; ou melhor, somente quando mergulham nessa corrente é que sua consciência desperta e começa a operar. [...] Os sujeitos não adquirem sua língua materna; é nela e por meio dela que ocorre o primeiro despertar da consciência (BAKHTIN, 2010, p.285).

O público quer saber quem é o dono da voz.

(Tatit, 2012)

1.1 A dona da voz: Pitty

Dirá Tatit (1996) que o esteta da canção é um malabarista: tem a capacidade de equilibrar o texto na melodia no momento mesmo que a mantém no texto, num tom jocoso e distraído, como se nada fizesse. Tal facilidade é um efeito de sentido, advindo de muito treino e ensaio. Mais que isso, "cantar é uma gestualidade oral, ao mesmo tempo contínua, articulada, tensa e natural, que exige um permanente equilíbrio entre elementos melódicos, lingüísticos, os parâmetros musicais e a entoação coloquial" (TATIT, 1996, p. 9). Articulada porque no território da língua natural posta na descontinuidade da relação das vogais com as consoantes. Contínua porque vestida de melodia.

Não é à toa que Tatit escolhe a figura do malabarista como metáfora, uma vez que tal imagem é perpassada de um tom brincalhão, pouco sério, nada inclinado ao trabalho assalariado e, que por isso mesmo, revela aquele que pode, à sua vontade, delimitar seu espaço e tempo de trabalho. A figura do malabarista perfila ainda ao lado da imagem do malandro, já cristalizada como *éthos* do povo brasileiro: aquele que joga com a dor e com as dificuldades; aquele que destrona a tragédia ao "rir na cara dela"; aquele, portanto, que perverte a ordem das coisas. Esse tom carnavalesco do mundo marca, inclusive, o tom de se compor morte e vida em arte dentro da estética do rock'n'roll, como se verá adiante. Daí, é o cancionista "um gesticulador sinuoso com uma perícia intuitiva muitas vezes metaforizada com a figura do malandro, do apaixonado, do gozador, do oportunista, do lírico, mas sempre um gesticulador que manobra sua oralidade, e cativa, melodicamente, a confiança do ouvinte. (*I*dem).

O malabarista da canção, portanto, pode transformar tensões em paz e paz em tensões. Pode, por meio de sua entoação, alongar a fala em canto, ao conceber o fragmentado em contínuo. É a melodia, ao mesmo tempo, o tesouro óbvio e secreto do cancionista, porque é por ela que o esteta pode engatilhar emoções a partir dos "malabares" com a vida – a fala do dia-a-dia – e a arte – o canto -, ora enfatizando um, ora outro,

> quando se põe a manobrar, simultaneamente, a linearidade contínua da melodia e a linearidade articulada do texto. O fluxo contínuo da primeira adapta-se imediatamente às vogais da linguagem verbal mas sofre o atrito das consoantes que interrompem sistematicamente a sonoridade. Uma força de continuidade contrapõe-se, assim, a uma força de segmentação (em fonemas, palavras, frases, narrativas, e

> outras dimensões intelectivas), fundando um princípio geral de tensividade que a habilidade do cancionista vai administrar e disseminar ao longo da obra. (TATIT, 1996, p. 10)

Ao tratar de fala e canto, enuncia-se, junto com Tatit, acerca da voz que fala dentro da voz que canta. E aqui se toma a liberdade em aproximar a fala da vida e o canto da arte. Aí se pensa com Bakhtin, porque em seus escritos se flagra que a arte está para a vida tal como a vida está para a arte: cada uma é responsável pela outra, em vias de mão dupla. É possível se conceber certo grau estético na fala do dia-a-dia – o canto que canta na fala – e perceber a arte como potência daquilo que a vida já possui – a fala camuflada pelo canto. Ainda nesse sentido, evoca-se Fiorin (2008) quando fala do conceito de sistema modelizante secundário, termo sob a égide da Semiótica russa, ao "notar que o objeto artístico não é uma semiótica primária, o que significa que constrói sobre a forma da expressão e do conteúdo de uma semiótica primária uma forma da expressão e do conteúdo secundária" (p.44), o que significa dizer que a arte potencializa a vida, porque a partir da vida – semiótica primária – gera-se a arte – semiótica secundária – para essa mesma vida.

Da relação entre fala e canto, Tatit (1996) tece algumas considerações para se pensar uma e outra em diálogo:

a) não há um modelo único de fala. Se não falamos apenas palavras, antes emoções, verdade, vontades, etc, e se é a entonação a roupagem que significa, não há, em conseqüência, um modelo único de canto, ou seja, há várias maneiras de dizer e de cantar o que se fala cantando na canção.

Diga-se mais: o esteta da canção equilibra também arte e vida. Pitty equilibra a vida e a morte na arte e, arte na vida e na morte. É o esteta aquele que mira o mundo comum e corriqueiro de todos os dias com olhar especial e astuto, ao cortá-lo e recortá-lo em arte. Transforma o ordinário em extraordinário a partir da roupagem estética. Eterniza o tempo que escorre em brevidade. Expande para sempre o espaço do "aqui". Fotografa seu tempo para outras temporalidades. Decompõe o mundo para (re)compô-lo em arte.

b)

> a fala pura é, em geral, instável, irregular e descartável no que tange à sonoridade. Não mantém ritmo periódico, não se estabiliza nas freqüências entoativas e, assim que transmite mensagem, sua cadeia fônica pode ser esquecida (TATIT, 1996, p.12).

O que se diz aí, em outras palavras, é a capacidade que tem a canção (o canto) de eternizar a fala corriqueira do dia-a-dia. E isso, como salienta Tatit, é criar uma responsabilidade sonora.

c) a necessidade da eternização obriga o compositor a procurar outras formas de compatibilidade entre texto e melodia. “Em se tratando de canção, a melodia é o centro da elaboração da sonoridade (do plano da expressão). Por isso, o compositor estabiliza as freqüências dentro de um percurso harmônico, regula uma pulsação e distribui os acentos rítmicos” (Idem).

Eterniza-se também seu timbre – sua maneira de “malabarizar” texto e melodia. Identificar um timbre é, em equalização com Tatit, “identificar a potência do gesto. É o reconhecimento do cancionista na canção” (TATIT, 1996, p. 11). De tal forma, no corpo canção/álbum de canção encontrar-se-á o corpo de Pitty em refração, isto é, (re)partido, já que é a voz uma parte do todo do corpo. A partir da voz metonímica se encontrará também o todo do corpo daquele que (se) enuncia. Cabe aqui uma pequena reflexão: é exatamente por essa relação entre parte e todo, entre voz e corpo que a performance – o corpo e a voz em cena – arrebata com outra intensidade o enunciatário, porque se antes apenas a voz era contemplada como extensão do corpo, agora é o todo que se faz presente. Por isso, o *show*: a revelação do “todo” do artista.

> A voz que canta prenuncia, para além de um certo corpo vivo, um corpo imortal. Um corpo imortalizado em sua extensão timbrística. Um corpo materializado nas durações melódicas. É quando o cancionista ultrapassa a realidade opressora do dia-a-dia, proporcionando viagens intermitentes aos seus ouvintes. É quando o cancionista tem o poder de aliviar as tensões do cotidiano, substituindo-as por tensões melódicas, em que só se inscrevem conteúdos afetivos ou estímulos somáticos.
> A voz que fala, esta sim prenuncia o corpo vivo, o corpo que respira, o corpo que está ali, na hora do canto. Da voz que fala emana o gesto oral mais corriqueiro, mais próximo da imperfeição humana. É quando o artista parece gente. É quando o ouvinte se sente também um pouco artista.
>
> Dessa singular convivência entre o corpo vivo e o corpo imortal brotam o efeito de encanto e o sentido de eficácia da canção popular. (TATIT, 1996, p.16).

Interessa aqui não o corpo de Pitty do mundo “real”, antes como seu corpo se projeta no corpo signo. Como se verá, é o *estilo* o próprio homem e o *estilo*, no fazer estético, advém da capacidade de lançar ao ar o *plano do conteúdo* e o *plano da*

expressão embaralhando-os e com eles jogando como se nada fossem e como se para tal nenhum grande esforço fosse demandado, impactando e arrebatando aquele que assiste tal malabarismo, ao fundar aí a *estesia*. Em outras palavras, o *estilo* emerge, segundo os estudos de Discini (2015), da articulação entre o que é dito (plano do conteúdo) e como é dito (plano da expressão). O que interessa aqui é o corpo de Pitty projetado no corpo álbum de canção, da imanência à aparência, tocado e tocante à transcendência. O corpo por Pitty gerado é extensão de seu corpo, porém não se trata de seu próprio corpo, apenas uma parte, tal como todo e qualquer corpo gerado.

Se "fazer uma canção é também criar uma responsabilidade sonora" *(*TATIT, 1996, p. 12*)*, chega-se à máxima de que a arte é responsável pela vida tal como a vida o é pela arte. Essa dupla responsabilidade posta em via de mão dupla situa tais responsabilidades como responsividades, de acordo com o pensamento bakhtiniano, porque a arte responde responsavelmente à vida enquanto que esta responde igualmente àquela.

É no texto *Arte e Responsabilidade* (BAKHTIN, 2003) que se expressa a responsividade responsável da vida para com a arte, e vice-versa. Vê-se aí, em concordância com Sobral (2009, p. 169), "insistentemente, a ideia da unidade da 'responsabilidade', da obrigação que tem o sujeito de unir vida e arte, arte e vida".

> 'Arte e Responsabilidade' é um texto profundamente filosófico que, ao mesmo tempo, destaca a necessidade de engajamento do artista com a vida e do homem comum com a arte, precisamente na busca da unidade entre os 'três campos da cultura humana – a ciência, a arte e a vida' (*idem*).

Bakhtin enuncia, indiretamente, sobre o conceito de arquitetônica, ou seja, sobre uma totalidade interna e coerente, ao refutar uma relação de superfície, sem sentido e dada de maneira mecânica.

> Chama-se mecânico ao todo se alguns de seus elementos estão unificados apenas no espaço e no tempo por uma relação externa e não os penetra a unidade interna do sentido. As partes desse todo, ainda que estejam lado a lado e se toquem, em si mesmas são estranhas uma às outras. (BAKHTIN, 2003, p. 10).

Bakhtin versa sobre a relação dos "três campos da cultura – a ciência, a arte e a vida", a qual não pode (e não deve) ser fortuita. Antes, de dever e responsabilidade, ou

melhor, de respondilidade, pois “o que garante o nexo interno entre os elementos do indivíduo? Só a unidade da responsabilidade.” (idem), ou seja, a ciência, a arte e a vida “se tocam” e “estão lado a lado” envoltas pela cultura, porém nesta junção “mecânica” e “externa” não há “sentido” e muito menos “coerência”. Sentido e coerência só podem ser conquistados com uma “unidade interna”, o que quer dizer que tais campos da cultura “só adquirem unidade no indivíduo que os incorpora à sua própria unidade” (Idem).

É do sujeito a responsabilidade, a “obrigação” de unir arte e vida – em vias de mão dupla e em fluxos constantes de ambos os lados -, porque, e afinal, somente ele as pode incorporar de maneira uníssona, dando-lhes “unidade interna de sentido”, ao refutar qualquer mecanicidade, qualquer “estranheza” entre tais elementos. A relação entre o artista e o homem do dia-a-dia não pode ser ingênua nem mecânica, em que “temporariamente o homem sai da ‘agitação do dia-a-dia’ para a criação como para outro mundo ‘de inspiração, sons doces e orações’” (idem), porque aí estará escancarada a (quem sabe, falsa) dicotomia da prosa (vida) *versus* a poesia (arte), porque uma devora e se alimenta da outra. Além de que uma só o é em relação a outra. Trata-se, de novo, da máxima semiótica acerca da relação, ou ainda, da máxima bakhtiniana no que toca ao diálogo. E, tal diálogo tem de estar fundado (como já se sabe) na respondilidade, pois “pelo que vivenciei e compreendi na arte, devo responder com minha vida para que o todo vivenciado e compreendido nela não permaneçam inativos” (idem).

A esteta Pitty é totalmente responsável ao conceber sua sociedade (e suas relações “sujeito que percebe” e “mundo percebido”) em arte, sem álibis. Seus enunciatários, por sua vez, devem, a partir da escuta ativa, perceber o objeto estético (álbum de canção) embebido na vida, respondendo tanto pela vida quanto pela arte, também sem álibis. Só aí, nessa relação de responsabilidades e de respondibilidades, pode haver “coerência interna de sentido”, sendo que, segundo Bakhtin (2010), a causa da crise da modernidade advém da falta de sentido. Se o sentido for enfrentado como “coerência interna” isso é o mesmo que afirmar que falta “coerência interna”. O homem necessita de sentido. Sentido na acepção de “direção” e também de “sentir”. Ambas as acepções radicadas na noção de “coerência interna”. Assim, para fazer da relação arte/vida um lugar de coerência, o sujeito tem de estar direcionado, posicionado diante dela. Posicionado, isto é, direcionado (sentido) para responder responsavelmente e sem álibis.

Quando se tem a relação apenas externa, mecanicista de arte e vida, ao se abolir a “unidade de sentido” e o diálogo responsável firmado entre elas, tem-se, nas palavras de

Bakhtin, uma arte “patética”, de “uma presunção excessivamente atrevida”. Uma arte incapaz de responder pela vida. Afinal, na própria vida já se notam elementos da arte. Porque, se se tomar por base a divisão não hierárquica dos gêneros em primários e secundários (como se verá adiante), percebe-se que os gêneros primários, mais próximos da vida, geram os secundários, não tão próximos, mas ainda com elementos da vida: há “graus” entre uma acepção e outra. “’Sim, mas onde é que nós temos essa arte – diz a vida -, nós temos a prosa do dia-a-dia’”.

O teórico diz mais:

> No entanto, a culpa também está vinculada à responsabilidade. A vida e a arte não devem só arcar com a responsabilidade mútua, mas também com a culpa mútua. O poeta deve compreender que a sua poesia tem culpa pela prosa trivial da vida, e é bom que o homem da vida saiba que a sua falta de exigência e a falta de seriedade das suas questões vitais respondem pela esterilidade da arte. (...). E nada de citar a ‘inspiração’ para justificar a irresponsabilidade. A inspiração que ignora a vida é ela mesma ignorada pela vida não é inspiração mas obsessão, (...), pois é mais fácil criar sem responder pela vida e mais fácil viver sem contar com a arte. (BAKHTIN, p., 2003)

A ética perpassa muitos dos textos do Círculo, mas pode ser flagrada de maneira mais efetiva, em textos como *Para Uma Filosofia do Ato* (2010) e em *Arte e Responsabilidade* (2003). Em consonância com Sobral (2005; 2008) e Amorim (2009), o texto *Para uma Filosofia do Ato* teria sido escrito por Bakhtin entre os anos de 1920 e 1924, integrando um conjunto de manuscritos que Bakhtin havia guardado em um esconderijo em Saransk. Segundo Clark e Holquist (1984) esse seria um período conturbado pós- revolução russa**.**

De acordo com Sobral (2005),

> no âmbito da teoria do conhecimento é possível, como se sabe, ter três atitudes distintas. A primeira seria privilegiar a natureza ontológica da realidade, correndo paradoxalmente o risco de cair na metafísica de um mundo “concreto idealizado”, porque não constituído pelos seres humanos, mas a eles dado imediatamente, isso foi o que fez, por exemplo, o empirismo, ao descartar as contribuições das categorias do pensamento para a “construção da realidade”. Uma segunda seria privilegiar os processos do conhecimento sobrepondo-os ao mundo concreto, correndo o risco de cair no teoreticismo; isso foi feito, por exemplo, pelo racionalismo, ao assegurar as categorias de apreensão do mundo em detrimento do mundo empírico. A terceira seria buscar uma síntese entre a ontologia do existente, do “que está aí”, o dado, e os processos epistemológicos de apreensão, postulação, do mundo. (p. 13).

A proposta da filosofia do ato de *Bakhtin e seu Círculo* tem por base a terceira atitude para com o conhecimento, tendo em vista que em Bakhtin, o sujeito (situado) é convocado (responsavelmente), ou seja, ao *dado* (primeira atitude) o sujeito dá sua marca. Dá sua assinatura. Impregna o *dado* com seu ponto de vista, fazendo dele um *postulado*. Ou ainda, fazendo do *dado* o *criado*: atividade estética. O que quer dizer que "o ato de pensar é sempre singular e diz respeito a um sujeito único. Somente o ato de pensar pode ser ético, pois é nele que o sujeito é convocado" (AMORIM, 2009, p.22).

Deste modo, Bakhtin enfatiza não só o conteúdo do pensamento (*dado*), mas também o ato de pensar (apreensão do dado; postulado; criado), tendo em vista que somente no ato de pensar, determinado pensamento rompe com a abstração e passa a fazer sentido, ou seja, só há sentido com o ato do sujeito de pensar um pensamento. Daí a afirmação de Amorim (Idem):

> Enquanto abstração, o único dever da teoria é ser verdadeira. Mas o próprio dever de buscar a verdade, aquilo que me obriga a pensar veridicamente o que estou pensando, não decorre do conteúdo do pensamento, mas do ato de pensar. Uma teoria verdadeira, ao virar ato, isto é, a ser pensado por alguém singular e único vira ética.

O teórico russo vai conceber o ato como único, irreprodutível, irrepetível e ético. Isso acontece porque se pressupõe um sujeito, ativo e situado, que pensa o pensamento, o impregna com sua individualidade, ao se posicionar perante ele, pelo qual responde. Essa postura só pode ser a dele, pois somente ele habita esse espaço-tempo. Um pensamento que não é pensado por mim, pela minha maneira única, não é meu, pois pode ser de qualquer outro. "Um pensamento que não se pensa não é vivo, não é real" (AMORIM, 2009, p.24). Por isso tenho de pensá-lo, ou seja, assiná-lo com "firma reconhecida". E, de acordo com Bakhtin, um sujeito que não assume uma postura, é um "impostor", isto é, possui uma não-postura perante tal pensamento que é uma impostura frente ao mundo. É um rascunho. Rascunhos precisam ser reformulados.

Marília Amorim atenta pra uma particularidade da palavra *verdade* na língua russa, em que despontam duas variantes - *istina* e *pravda* – para a invariante noção de verdade. Por *istina*, entende-se as verdades universais, podendo ser compreendida como o pensamento, ou, os pensamentos. Por *pravda*, há a ideia, por assim dizer, de verdades individuais, equivalente ao ato de pensar. Uma se define e significa em relação à outra. "A palavra russa *pravda* traz em sua espessura semântica a ideia de *validade* e de *justiça*. Ou seja, o conhecimento pleno é aquele que, além de verdadeiro, é válido

porque é justo" (AMORIM, 2009, p. 22). Válido e justo porque "eu" no ato de pensar valido o pensamento: faço-o verdadeiro. Por isso dirá Bakhtin que "as verdades não podem ser consideradas como eternas e o ser como um mero momento: as leis da gravidade já existiam, mas passaram a existir de fato, quando Newton incorporou e expôs essa verdade" (2010, p.26).

O ato pensado como único e irrepetível, distingue-se da noção de ação. Entende-se por ação algo que se repete, sempre da mesma maneira, e que pode ser concebido de forma inconsciente e mecânica. Diferentemente, no ato tem-se sempre um sujeito consciente, que pensa ativamente o mundo e o digere: impregna-o, dando lhe sentido com sua marca única e irrevogável. O sujeito "engravida" o pensamento, no momento em que dele se faz "engravidado". Daí o seu não álibi diante do ato. Na ação o sujeito se esconde, podendo ter por álibi o ato falho, fruto do inconsciente, enquanto que no ato o sujeito é convocado, conscientemente. No ato se tem o sujeito revelado – escancarado e à mostra.

Ao falar em álibi, melhor dizendo, em não-álibi, chega-se aos conceitos de responsabilidade e responsividade. Se o ato é único e irrepetível, isso ocorre exatamente porque convida o sujeito (único) ativo e consciente. Ele tem de ser responsável, porque revela a postura individual e única de determinando sujeito frente à vida – e também à morte. O próprio ato, de pensar ou de criar, já é uma resposta ao pensamento: uma resposta ao mundo, portanto. E isso não pode ser fortuito, tem de ser responsável.

> Mais do que ser responsável pelo que pensa, o sujeito é, de certo modo, convocado a pensá-lo. O ato de pensar não é fortuito: o sujeito não pensa isto como poderia pensar aquilo. Não é uma mera opinião. Do lugar de onde pensa, do lugar de onde vê, ele somente pode pensar aquele pensamento (AMORIM, 2009, p. 23)

Afinal:

> O aspecto do sentido abstrato, quando não está relacionado com a unidade real inescapável, tem o caráter de um projeto: é algo como um rascunho grosseiro de uma possível atualização ou um documento não assinado que não obriga ninguém a não fazer nada. O ser que está separado do único centro de responsabilidade emocional-volitiva é um rascunho grosseiro, uma variante possível não reconhecida do ser único, apenas através da participação responsável efetuado por um único ato ou ação pode alguém sair das infinitas versões rascunhadas e reescrever a própria vida uma vez por todas na forma de uma versão definitiva. (BAKHTIN, 2010, p.62)

O "aspecto do sentido abstrato", isto é, os pensamentos ou, ainda, as verdades universais (*istina*) só ganham sentido e libertam o sujeito da grosseria de um rascunho

quando esse se faz participativo, responsavelmente em ato: quando em ato pensa tais pensamentos (*pravda*). A filosofia-linguageira de Bakhtin está centrada no ato, e este responsável, porque o ser separado do "único centro de responsabilidade" é um "rascunho grosseiro". Só é "ser" com participação responsável. Só é "ser" ao se pensar os pensamentos responsavelmente. Só há "ser" na responsabilidade. Fora daí, apenas rascunhos.

No que tange à assinatura do ato que é seu reconhecimento, exigente por *responsabilidade* e *responsividade*, já que o documento assinado obriga uma resposta, que também é responsável para quem e ao que responde, tem de se pensar em sujeitos, que se constroem em *diálogo:* em atos de dizer, em *enunciados* que são atos sempre marcados pelo ato da enunciação que os pressupõem. É no ato que o sujeito ("eu-outro") se constrói e, portanto, a consciência e os efeitos de verdade (*pravda e istina*) também aí se tecem. Daí a necessidade de *responsabilidade*, bem como de *responsividade*, uma vez que respostas bem podem ser concebidas metaforicamente como combustíveis do diálogo, e "ser significa comunicar-se pelo diálogo. Quando termina o diálogo, tudo termina. Daí o diálogo, em essência não pode nem deve terminar" (BAKHTIN, 1997, p. 254). Pensar-se-á como Pitty assina seu ato enunciado, que pressupõe sua enunciação também em ato, que a faz, daí, ator. Ator da enunciação revelada nos actantes do enunciado. Pitty assina e responde. Responde ao passado e ao futuro. E isso só pode ser marcado pela responsabilidade, porque falar ao tempo é sempre falar aos sujeitos. O passado fica radicado na resposta de Pitty ao rock'n'roll. O futuro clama pela escuta ativa de seus ouvintes.

> A assinatura não é expressão de uma subjetividade fortuita, e sim de uma posição. Assinar é iluminar e validar o pensamento com aquilo que somente do meu lugar pode-se ver ou dizer. (...). A assinatura é o compromisso com a singularidade e com a participação no ser. Não se furtar, não se subtrair daquilo que seu lugar único permite ver e pensar. Assinatura é também inscrição na relação de alteridade: é confronto e conflito com outros sujeitos. E por fim, pode-se dizer que a assinatura em Bakhtin é o atestado da passagem do sujeito por um dado espaço-tempo: ser real e concreto que se apropria de seu contexto, assumindo-o em ato. (AMORIM, 2009, p. 25).

> A avaliação, como aspecto arquitetônico do ato, e o caráter situado e participativo do sujeito levam Bakhtin a transcender as filosofias da ação e do processo, pois o valor do ato é o valor que este tem para o agente, não um valor absoluto que viria impor-se a este ultimo (...). Assim, a experiência no mundo humano é sempre mediada pelo agir

> situado e avaliativo do sujeito que lhe confere sentido a partir do mundo dado, o mundo como materialidade concreta. Como mostra a obra de Bakhtin, não se trata porém de propor a relatividade dos valores, mas, pelo contrário, o fato que o valor é sempre valor para sujeitos, entre sujeitos, numa dada situação. (SOBRAL, 2005, p.22).

Sobral (2005, p.22, 23) toma por "sujeito situado" a tríade "eu-para-mim", "eu-para-o-outro" e o "outro-para-mim", porque "a vida conhece dois centros de valores que são fundamental e essencialmente diferentes, embora correlacionados um com o outro: eu e outro, e é em torno desses centros que todos os momentos concretos do ser se distribuem e se arranjam" (BAKHTIN, 2010, p.91). O deslocamento da fenomenologia de Bakhtin do "eu" para o "*outro*" (PONZIO, 2008), ocorre porque "só me torno eu entre outros eus. Mas o sujeito, ainda que se defina a partir do "outro", ao mesmo tempo o define, é o 'outro' do "outro": eis o não acabamento constitutivo do Ser, tão rico de ressonâncias filosóficas, discursivas e outras" (SOBRAL, 2005, p.22).

A noção de sujeito situado implica

> pensar o contexto complexo que se age, implica considerar tanto o princípio dialógico – que segue a direção do interdiscurso, constitutivo do discurso, mas não se esgota aí -, como os elementos sociais, históricos, etc. que formam o contexto mais amplo do agir, sempre interativo. (...). Nas propostas do Círculo, todos esses elementos estão integrados intrínseca e constitutivamente aos atos humanos, incluindo, naturalmente, os discursivos. (...). Assim, a proposta do Círculo de não considerar os sujeitos apenas como seres biológicos, nem apenas como seres empíricos, implica ter sempre em vista a situação social e histórica concreta do sujeito. (SOBRAL, 2005, p. 23).

Só há sentido na relação: a relação do pensar com o pensamento, a relação (dialógica) do "eu" para com o "outro". Na cisão dessa relação reside, para os teóricos russos, a crise do mundo moderno. Quem dirá do pós-moderno[4], flagrado no enunciado de Pitty – do Admirável Chip Novo (2003) ao *SeteVidas* (2014).

> Nos seus fundamentos, a crise contemporânea é a crise do ato contemporâneo. Cavou-se um abismo entre o motivo do ato e seu produto. (...). Devido ao fato de que a teoria desligou-se do ato e que ela se desenvolve segundo sua própria lei interna imanente, o ato tendo deixado escapar a teoria, começa ele próprio a se degradar. (BAKHTIN, 2010, p. 86)

Para Amorim (2009), a crise é típica da modernidade, porque

[4] A noção de pós-modernidade é controvérsia, mas aqui adotamos segundo o pensamento de Bauman, sem acender nenhuma querela – aqui, desnecessária.

> nas sociedades tradicionais ou pré-modernas, a existência de cada um já está pensada e significada em uma narrativa mítico-religiosa partilhada por todos de modo inexorável. A verdade mítico-religiosa é absoluta e dada de uma vez por todas. Tudo já está significado. Não há lugar para a dúvida nem pro livre arbítrio. E o indivíduo não sofre o peso e a pressão de ter que decidir a cada instante o rumo e o sentido de sua vida e de seus atos. A modernidade se caracteriza pela ruptura com essa cultura tradicional ao trazer a presença de narrativas múltiplas – religiosas ou não. Pelo fato de serem múltiplas, são objeto de questionamento e de conflito, o que confere ao indivíduo um lugar ao mesmo tempo privilegiado e problemático: ele está sozinho e solto para escolher o que pensar e o que fazer. A cultura moderna instala o princípio da crise como algo constitutivo tanto do social quanto do indivíduo. (p.29).

Para Bakhtin (2010, p. 23) o ato pode ser pensado como um jano bifronte, em que possui algo que nunca se repete e algo que pode ser objetivado, isto é, repetido. Dentro do ato há uma ação e dentro da ação há um ato. É por isso que os *gêneros* que também são *atos*, nunca são os mesmos, ainda que compostos a partir de invariâncias – uma forma composicional, um tema, um *estilo* –, porque nesta repetição há algo que é da ordem do irrepetível, que é o sujeito em ato. Por isso, a partir de um modo recorrente e organizado de dizer, busca-se por um *éthos*, que é uma presença (aparente e imanente) no mundo. Daí a afirmação de que os gêneros são relativamente estáveis: estão postulados entre as forças de permanência e de mudança.

Quando se fala em cronotopo – a indissolubilidade entre as categorias de espaço e tempo, que são únicas e dizem respeito ao sujeito também único e pelas quais ele responde -, tem de se falar em *exotopia*. (a)“Exo”-“topia”(b) significa estar do “lado de fora” (a) em relação a determinado “espaço” (b), isso porque em relação ao espaço do “outro”, que somente ele ocupa e, que, portanto o “eu” não pode habitar, o “eu” se encontra do lado de fora.

A *exotopia* é estar para além do espaço do “outro”, isso porque sempre haverá um ponto nele em que eu vejo mais e melhor que ele próprio: sua boca enquanto enuncia, seus gestos, o que está atrás. A *exotopia* se trata de um “excedente” de visão: a visão do “eu” que “excede” a do “outro”. Sendo nessa relação que se dá a construção interativa (dialógica) dos sujeitos (“eu-outro”), uma vez que relacionado a tal “excedente”, estarão os “limites” e também os “limiares” (DISCINI, 2015): há certa carência, porque o que o “eu” vê no “outro”, só o “outro”, de igual modo, vê em mim mesmo.

> Essa tensão entre o excedente e a carência impede a fusão de horizontes, ou seja, a anulação da minha singularidade (do meu excedente) no outro. Ao mesmo tempo, ela nos impele inexoravelmente para a interação: é o excedente de visão dos outros que responde às minhas carências: a alteridade tem um papel constitutivo fundamental – o "eu-para-mim" se constrói a partir do "eu-para-outros". (FARACO, 2011, p.25).

Esse "olhar de fora" precisa ser entendido para além do factual entre indivíduos de carne e osso, tendo em vista que a *exotopia* se dá em relação aos enunciados, aos valores, ao espaço e ao tempo. Trata-se, em outras palavras, de uma categoria transcendental, e, por isso mesmo, revelada em imanências e aparências.

Constrói-se, com Bakhtin e seu Círculo, uma filosofia da alteridade, em que o "eu" só pode existir pelo e no "outro", sendo que esse "outro" também é "eu": o "eu-outro" são categorias móveis, dispostas ao movimento por acolherem sujeitos ora com função de "eu" ora com função de "outro". O "eu" é carente do "outro", porque só nele se pode ter uma visão completa de si-mesmo. Até mesmo o próprio nome. Afinal, é pela boca do outro que se recebe um nome. Tem de ter interesse responsável e ético para compor e tecer o "outro" que, por sua vez, irá tecer o "eu".

Exotopia não significa, porém, harmonia, já que é dialógica – aquela arena discursiva -, isso porque está posta no jogo, na relação, entre diferenças e tensões. É nesse lugar que os sujeitos se constroem. Para haver *exotopia*, é preciso que haja dois mundos (pelo menos) que não se fundem, que não sejam iguais, porque "quando nos olhamos, dois diferentes mundos se refletem na pupila dos nossos olhos" (FARACO, 2011, p.24).

Se *exotopia* está posta na relação interativa entre o "eu" e o "outro", ela só pode ser dinâmica. Falar em *exotopia*, por isso, pressupõe movimento. Movimentar-se entre o "eu" e o "outro", porque só no movimento dessas forças há sujeito. O sujeito está, assim, no entre-lugar.

> Eu devo entrar em empatia com esse outro indivíduo, ver axiologicamente o mundo de dentro dele tal qual ele vê, colocar-me no lugar dele e, depois de retornar ao meu lugar, completar o horizonte dele com o excedente de visão que desse meu lugar se descortina fora dele, convertê-lo, criar para ele um ambiente concludente a partir desse excedente da minha visão. Do meu conhecimento, da minha vontade e do meu sentimento (BAKHTIN, 2003, p. 23).

Em metáfora, o “eu” deve ir até o “outro”, vestir-se dele, e voltar a si. Deve se movimentar entre o cá e o lá, e a partir daí se compor. É na travessia que o sujeito se faz-ser.

O que se diz aí é que o acabamento do *“eu”* se dá pelo olhar do *“outro”*. Enunciar sobre “acabamento” é falar em estética, porque só na arte é possível acabar a vida e suas relações. A *exotopia* é, assim, o momento que a arte ocorre na vida: “é no excedente de visão – em seu sentido, pressupostos e consequências – que vamos encontrar o chão comum para a estética e a ética em Bakhtin.” (Idem). Ética, porque no excedente de visão, concebido na vida, há a articulação de coordenadas que fundamentam sua filosofia geral: a singularidade de cada um, a alteridade, a interação. Aí se articula, em Bakhtin, toda uma ética,

> ou seja, eu não posso não agir, eu não posso não ser participante da vida real. Na vida, sou insubstituível e isso me obriga a realizar minha singularidade peculiar: tudo o que pode ser feito por mim não poderá nunca ser feito por ninguém mais, nunca. Assim, o dever encontra sua possibilidade originária lá onde reconheço a unicidade da minha existência e tal reconhecimento vem do meu próprio interior – lá onde assumo a responsabilidade da minha unicidade. Nesse sentido, nada me obriga, salvo minha unicidade. (FARACO, 2011, p.25)

E estético porque a atividade do esteta (o autor-criador) pressupõe um excedente de visão, já que ele conhece mais que seu herói (vê além dele) e, então, pode o isolar e recortar da vida vivida para o conceber na arte. É nessa direção que Bakhtin afirma que a estética pressupõe duas consciências não coincidentes. (BAKHTIN, 2003, p.22). Assim, o olhar de fora é uma das coordenadas fundamentais na estética bakhtiniana.

Outra coordenada que define a estética do Círculo ocorre com o fato dos estudiosos conceberem a história, a cultura e o contexto imanentes à arte. Não são apenas panos de fundo, mas parte integrante e constituinte da obra de arte – adiante se verá os diálogos aí possíveis para com a Semiótica. A vida bombeia de dentro energia ao enunciado. Na arte, temos a cultura, a história e as ideologias imanentes, exatamente, porque o signo é ideológico, ou, é exatamente tal característica que faz do signo um signo ideológico. A transcendência pulsa e lateja na imanência e na aparência.

Bakhtin se afasta da tradição de estudos que busca conceber a arte estritamente por sua forma, separada dos aspectos históricos, culturais e ideológicos. E concebe esses aspectos imanentes à própria obra. Daí a constituição de seus gêneros do discurso não apenas com *forma composicional*, mas também com *conteúdo temático*, em que tal

conteúdo é o mundo percebido (refletido e refratado nos signos retirados da vida para significar na arte, sob determinada *forma composicional*).

Medvedev, em *Método Formal* (2012), refutará a dicotomia presente até então nos estudos acerca do objeto estético. A dicotomia privilegiava de um lado a imanência da arte. Uma imanência vista como "fechada" e excludente. Estariam excluídos da análise tudo o que a transcendesse: o contexto sociocultural. De outro lado, ficava privilegiado o movimento contrário ao primeiro, já que se partia da transcendência – a história e a cultura – para se explicar o "estar de pé" do objeto estético. Medvedev combate a dicotomia em nome de uma relação posta entre os métodos. Dialogar dicotomias é um traço recorrente no arcabouço teórico do Círculo. Pode-se dizer, daí, que o método do Círculo, dá-se na relação entre a imanência e a transcendência, em que a transcendência aparece já em imanência e latência à própria arte. Se dito com Discini (2015), pode-se dizer que o Círculo enfrenta o texto como "estrutura aberta". O método bakhtiniano é dialógico: o método formal e o método sociológico em interação. Refuta-se aí enunciados que afirmam a não existência de método no *Círculo de Bakhtin*, um método dialógico, tido como orientação e não "camisa de força" que transita entre a forma e o social, histórico e ideológico[5].

Medvedv estava, segundo Faraco (2011), afinadíssimo com as discussões sobre o fazer estético de sua época. Tal afirmação pode ser vista na parte II do *Método Formal*, em que o discurso teórico sobre a arte passa a assumir seu caráter construtivo: ocorre a superação da ideia de arte como mera imitação, representação ou expressão. "Punha-se, então, como tarefa para o estudioso revelar a unidade construtiva da obra e as funções puramente construtivas de cada um de seus elementos" (FARACO, 2011, p.22). O que se tem por empreitada, nesta pesquisa, é, a partir destes postulados, examinar, descrever e analisar os elementos que compõem a canção e o álbum de canção, por meio do diálogo que é a relação.

Bakhtin vai se ocupar dos elementos estético-formais, ao refutar as abordagens biográficas e sociológicas da arte que buscam explicá-la ora pelos aspectos da vida do autor, ora pelos elementos históricos. A arte consiste, de fato, no "jogo" entre tais elementos, em menor ou maior grau. É o que reverbera, por exemplo, no texto "O autor e o herói na atividade estética" (2003), em que o teórico vai trazer como elemento central para análise da obra de arte a relação entre autor e herói, que se dá dialogicamente em

[5] Com o caminhar deste estudo, demonstraremos com mais afinco as questões, tanto teóricas quanto metodológicas, postas entre Bakhtin e a Semiótica.

exotopia. É preciso mencionar que o herói não se confunde com os "heróis" da narrativa, enquanto personagens centrais ou que irão salvar o mundo, mas pode ser o mundo, o tema, o assunto. O autor-criador lida, em *exotopia*, com o mundo e seus valores (heróis), recortando-os da vida e concebendo-os em outro plano, o da arte. E esse ato tem de ser responsável. É a ética na Estética. Pitty tem de ser ética com sua estética, porque o ato da autora-criadora é selecionar, recortar e conceber esteticamente aspectos da vida "real" em sua canção, a qual entrará em interação e terá de ser respondida por seus ouvintes em escuta ativa.

Há ainda, na estética do Círculo, para se entender a relação autor e personagem, uma distinção entre autor-pessoa e autor-criador, em que o primeiro é o escritor em carne e osso, é a cantora da vida real, Priscila Leonel. O segundo é uma função estético-formal engendradora da obra, "um constituinte do objeto estético, um elemento imanente do todo artístico. Trata-se, mais precisamente, do constituinte que dá forma ao objeto estético, o pivô que sustenta a unidade arquitetônica e a composicional do todo esteticamente consumado" (FARACO, 2011, p.22): é Pitty. Então, Pitty é a autora-criadora criada pela autora-pessoa Priscila Leonel: o autor-criador é o reflexo e a refração da pessoa da vida "real". Não se pode, por isso, tomar sua obra por seus aspectos biográficos, uma vez que o autor-pessoa esvazia-se de si mesmo, ao se encher do mundo para compô-lo em arte. É óbvio que tais "autores", tais sujeitos dialogam, mas nesse terreno é preciso tomar certo cuidado[6].

Na relação autor-herói, portanto, há duas consciências que não se co(n)-fundem. É preciso mencionar, inclusive, que mesmo na tessitura de uma narrativa autobiográfica, faz-se necessário um autor-criador com excedente de visão, isso porque o "eu" de ontem não é o mesmo "eu" de hoje: há duas consciências não coincidentes. São sujeitos distintos, em outro espaço e tempo, em outras relações. Portanto,

> a autobiografia não é mero discurso direto do escritor sobre si mesmo, pronunciado do interior do evento da vida vivida. Ao escrever sua autobiografia, o escritor precisa se deslocar, se posicionar fora dos limites do apenas vivido, se tornar um outro em relação a si mesmo, isto é, precisa olhar-se com um certo excedente de visão e conhecimento. (FARACO, 2011, p.24)

Se são duas consciências que não se confundem, o herói precisa ser pensado, segundo Sobral (2012), como "entidade autônoma", porque tem ele seu papel próprio a

[6] Aqui se demonstrará, adiante, as relações de tal distinção com as noções de ator e actante pela Semiótica postulados.

desempenhar na interação com, de um lado, o autor, e de outro, o leitor/ouvinte/auditório – o enunciatário. Afinal, nossos enunciados são construídos para o "outro". Da relação do "eu" com o "outro" emerge certa "esfera" que os acolhe. Aí se desvelam as "esferas de atividades" que são campos em que as atividades humanas, por meio da linguagem, desenrolam-se. As esferas de atividades, em concordância com Brait (2002), são responsáveis por "fabricarem" os gêneros discursivos, sendo que aí está implicada as condições de produção, circulação e recepção. E, então, para analisar uma obra de arte, não se pode excluir nenhuma dessas categorias. É preciso mencionar, ainda, que este enunciatário, assim como o autor não se confunde com o indivíduo de carne e osso: é antes uma "imagem típica do interlocutor de cada autor específico" (SOBRAL, 2012, p.133). Portanto, trata-se de um elemento também imanente da obra de arte.

> Assim, ser autor é assumir, de modo permanentemente negociado, posições que implicam diferentes modalidades de organização dos textos, a partir da relação com o herói e com o ouvinte. A própria seleção de palavras envolve uma orientação na direção do ouvinte e do herói autor e a recepção a essa seleção, advêm do contexto da vida, que impregna as palavras de juízos de valor, impondo pois ao seu significado uma direção específica, podendo mesmo pensar na recepção como uma espécie de co-seleção lexical. Essa operação de seleção envolve a "simpatia", a concordância com os ouvintes, ou a discordância com relação a eles, remetendo assim à avaliação que o autor faz do herói. (SOBRAL, 2012, p.133)

O autor se posiciona em relação a seu herói, colocando-se num lugar fora de seu tempo e espaço e estabelece com ele uma relação axiológica - uma das muitas relações que se estabelecem numa determinada época e numa determinada cultura. É aí, no posicionamento axiológico do autor-criador, que o social, o histórico e o cultural se tornam elementos intrínsecos ao objeto estético. Está posto aqui, a necessidade e a emergência de conceber o *estilo* (único, individual e, ao mesmo tempo, social) nos *gêneros discursivos*, ainda mais tocante nos gêneros dos discursos de cunho estético, dito de segundo grau ou secundários, porque é através de seu *estilo*, direcionado por seu ponto de vista que é sua presença e ausência no mundo, que o autor-criador arquiteta sua obra. O *estilo* é "duas pessoas": enunciador e enunciatário. O *estilo* é o próprio homem. É o *estilo* a projeção do corpo do mundo "real" ao corpo signo, organizado sintaticamente, e encarnado semanticamente. É o *estilo* a presença no mundo. Daí, é também o *estilo* uma ausência. O *estilo* é, então, o sim e o não: sim de si e o não do outro. É o *estilo*, por fim, um *ethos*.

> É por meio dessa solução que a estética bakhtiniana se livra de deslizar para formulações metafísicas (o estético reduzido a essências abstratas de beleza, ou para formulações psicologizantes (o estético reduzido a processos expressivos puramente mentais e subjetivos), ou para formulações empiricizantes (o estético reduzido à forma do material), ou ainda, para um formalismo desvinculado da história e do sociocultural (o estético reduzido a um em-si absoluto). (FARACO, 2011, p.22).

Desse ponto de vista, o autor não lidará com seu material, no caso da arte verbal, a palavra, levando em conta apenas seus aspectos gramaticais, mas vai arquitetar com as significações e os temas, os sentidos da língua contextualizada histórica e socialmente. Lidará, em outras palavras, com a transcendência postulada em imanência e aparência. Com a língua enquanto enunciado, portanto. O autor-criador deve conquistar a linguagem e a superar, afinal "toda arte deve sempre superar seu material" (BAKHTIN, 2003, p.266), para poder, então, significar:

> A forma do material da arte literária não é nem apenas a atualização da gramática (mero momento técnico), nem apenas a transcrição pura e simples dos enunciados concretos (mera estenografia da língua viva no evento da vida), mas uma transposição da língua viva (situada) para outro plano axiológico, para o interior de outro enunciado concreto. (FARACO, 2011, p.23)

O trabalho da esteta Pitty, portanto, se dá em conquistar a língua, explorar seus aspectos fônicos, morfossintáticos e "referenciais", e, então, superá-los, embebendo-os de sentido, obtido não do dicionário e da gramática, mas dos enunciados concretos, da boca das pessoas, das palavras "grávidas" das diversas relações, concebendo-os em outro plano, o da arte, dando-lhes assim, nova vida. Vida e morte - admiráveis. Pitty perpassa de entoação específica e valorativa (axiológica, em concordância com Bakhtin) todas essas faces da língua. É seu *estilo* de selecionar, determinar, construir e dar acabamento a um novo enunciado concreto que materializa um determinado objeto estético: uma presença fruto da sua.

Para se analisar, esmiuçar, descrever e interpretar uma obra, é preciso não se deixar seduzir pelo material, que é o artefato em si. É preciso ir além. É preciso superar tal material, da mesma maneira que o faz o autor-criador, ao se achegar ao objeto estético, fruto das múltiplas redes de relações axiológico-culturais. Daí a necessidade de Bakhtin em enunciar sobre a diferença entre o artefato (a obra de arte em sua

factualidade) e o objeto estético. Porém, não é o objeto estético um objeto metafísico. “Ao contrário, trata-se efetivamente de um conjunto de relações axiológicas (...) que se concretiza no artefato” (FARACO, 2011, p23). Uma arquitetônica realizada em certa composição: o objeto estético realizado no artefato. O material é o veículo, é a “pílula”. Assim, o artefato “encarte” elencado tem muito a dizer – a fazer-ser.

A *exotopia* também se dá em relação à língua, porque o esteta tem de estar do lado de fora dela: olhar seus valores e suas significações, para então operar com ela e dar-lhe acabamento do plano da arte. Pitty trabalha e arquiteta com a língua viva, fruto da boca dos falantes, atravessada de forças individuais e sociais, porque

> no ato artístico especificamente, a realidade vivida (já em si atravessada sempre por diferentes valorações sociais porque a vida se dá numa complexa atmosfera axiológica) é transposta para um outro plano axiológico (o plano da obra) – o ato estético opera sobre sistemas de valores e cria novos sistemas de valores. (FARACO, 2011, p.23).

Difícil é mencionar o tamanho ou quantas responsabilidades há na estética: na criação de um autor que se coloca em *exotopia* com os sujeitos, os valores, as vontades, as paixões, a cultura. Tem de estar certo que não é a existência em si que está transposta na obra de Pitty, mas um recorte que é uma percepção de existência, advindo de seu ponto de vista que radica seu *estilo* como uma presença frente ao mundo: um éthos, portanto.

O ato estético é um complexo jogo de reflexo e refrações, porque o autor-criador já é um sujeito refratado do autor-pessoa, que por sua vez, já é uma refração do social,

> O autor-criador é, assim, uma posição refratada e refratante. Refratada porque se trata de uma posição axiológica conforme recortada pelo viés valorativo do autor-pessoa; e refratante porque é a partir dela que se recorta e se reordena esteticamente os eventos da vida. (FARACO, 2011, p.24)

Ele, o autor-criador, é o elo, a ponte entre a arte (da vida) e a vida (da arte).

> Enquanto eu tiver perguntas e não houver respostas continuarei a escrever. Como começar pelo início se as coisas acontecem antes de acontecer? (...) Se esta história não existe, passará a existir. Pensar é um ato. Sentir é um fato. Os dois juntos – sou eu que escrevo o que estou escrevendo. Deus é o mundo. A verdade é sempre um contato interior e inexplicável. A minha vida a mais verdadeira é irreconhecível, extremamente interior e não tem uma só palavra que a signifique. (...). Então eu canto alto agudo uma melodia sincopada e estridente – é a minha própria dor, eu que carrego o mundo e há falta de felicidade Porque há o direito ao grito. Então eu grito. (Clarice Lispector, *A hora da Estrela*)

1.2 SeteVidas: a canção e o álbum que (en)cantam (n)o mundo

Figura 1 - "Hall" de entrada do Disco

SeteVidas é o quarto álbum de estúdio da esteta Pitty. O álbum fora lançado em 3 de Junho de 2014. A mídia que possibilitou o vir-a-ser do álbum fora o site oficial da cantora. O ocorrido fora radicado na "surpresa", visto que não houve nenhum anúcio prévio. O álbum surgiu como que pela força do acaso, ao dar presença rápida àquilo que era ausente. Publicar primeiramente num site deixa claro a "equalização na mesma frquência" – para lembrar, da mesma cantora, a canção Equalize (2003) – de Pitty ao seu tempo. O gênero escolheu por circular na era da internet, o que lhe radica numa estilística própria.

Um site, como se prevê a palavra inglesa, é um sítio que, segundo o dicionário da língua portuguesa, trata-se de um "espaço ocupado", "terreno próprio para quaisquer construções" (HOUAISS, 2009), o que nos autoriza a dizer que é o site um sítio virtual de propriedade do enunciador, com livre acesso a seu enunciatário, onde se faz possível uma construção intersubjetiva, já que tanto enunciador quanto enunciatário tem acesso ao dizer. Nesta direção, Pitty usou do mundo em rede virtual para construir seu novo álbum, ao revelar e respaldar sua obra enquanto midiática – e aí, como se verá, caberão boas reflexões. Vale dizer que a construção de uma obra se dá pela interação das virtualidades do enunciador e do enunciatário, o que equivale a afirmar que como que se diz algo a alguém, este alguém enquanto *simulacro* já se encontra latente na própria obra. Isso se acentua ao se atentar para o suporte primeiro para sua divulgação – um site oficial de uma cantora de rock.

O álbum partia – o parto – para o mundo. E repartia-se entre as muitas escutas ativas. Esses pedaços dilacerados do corpo álbum comporia novos todos, novas vidas, novos valores.

O álbum compõe – em licença poética - com justaposição as palavras "sete" e "vidas", ao amalgamá-las como um único vocábulo. Vocábulo advindo do encontro do "sete" com a "vida", em que este, o encontro, é um fenômeno: um lugar de fagulha que coloca em posição justa – pé de igualdade, sem hierarquias – o semema "sete" e o semema "vida". Amálgama advinda dos enunciados que repousam, no cerne da cultura, sob a expessura semântica dos vocábulos "sete" e "vida".

Essa expessura semântica é geradora do que Lévi-Strauss chama de pequena mitologia. Aqui, essa pequena mitologia se postula tanto no verbal "*SeteVidas*" quanto no visual vivente na figura do gato da imagem[7] que inaugura o encarte do disco. E,

[7] Aqui, nesta seção, tal imagem será apenas comentada – de forma realística, quem sabe. Logo mais, a semiotizaremos no bojo do segundo capítulo destinado às análises.

neste caso, gato possuidor de sete vidas – em algumas mitologias, ele possui nove. O que se quer dizer é que a força que mantém unida as palavras “sete” e “vida” – na estilização de Pitty - é a mesma força que mantém, no imaginário das culturas, a pequena mitologia que constitui a figura do gato.

Deve-se, também, atentar à palavra “figura”, uma vez que são as figuras elementos responsáveis por dar carne semântica aos temas do mundo (da vida, da arte e da morte). Assim, a figura do gato dá corpo, via metáfora, às noções de esperteza e manha perante a vida, tal qual o felino supracitado. A figura assegura também as ideias de mistério, sensualidade, vida noturna – por isso escura e, daí, mais identificada com a morte (ao menos na cultura ocidental) -, independência, sabedoria, sagacidade e equilíbrio. Isso se observadas as pequenas mitologia inscritas na figura do gato em nossa cultura. Por falar em equilíbrio, é bom atentar para o fato de que na fotografia-fachada do álbum, o corpo de Pitty se encontra ao centro, ao meio, no entre-lugar – entre a maçã e o gato -, ou seja, seu corpo desponta num lugar de equilíbrio.

No dicionário do português, Houaiss (2009), encontramos para “gato” uma grande extensão de usos – populares, regionais, mitológicos -, em que o bichano representa, assim, ora o moço bonito, ora a gambiarra ilegal do uso de energia de outro barraco, ora, por conta de ser “ligeiro e esperto”, assemelha-se ao ladrão, de acordo com os regionalismos do sul do país, depois já pode significar um erro, um lapso. Trata-se da figura do gato de uma figura gasta porém com muito vigor – capaz de cobrir, semanticamente, muitos significados.

O gato que posa para a fotografia de encarte do álbum aqui dissecado é um gato doméstico, porque se trata de uma bichana – falecida dias depois – da cantora e compositora Pitty[8]. Bom pensar, então, na nova relação em que se estabelece entre o gato e o humano, que, caso se vá olhar, diacronicamente, o termo nos dicionários, logo se constatará que a relação homem e gato se deslocou durante os anos: de um bicho selvagem na África e Sudoeste da Ásia a um membro da família com conta em pet shop, dormitórios e refeições especiais e lugar garantido no sofá da família. Antes, via-se, principalmente no contexto das ditaduras militares, cartazes com “procura-se ciclano”, em que “ciclano” pode figurar como um perseguido político. Na atualidade, vê-se placas com “procura-se ciclano”, em que o vocábulo passa a cobrir “animais” – com nomes cada vez mais humanizados. Ao mesmo tempo o grito dos vegetarianos e dos protetores

[8] Esta curiosidade pode ser comprovada pela busca de qualquer fã – aquele que admira e por isso (per)segue – junto aos sites de entrevistas e fofocas dos famosos.

dos animais ecoa e reverbera com mais força e intensidade ao a partir da menção de que se ninguém mata seus animas domésticos – o gato e o cachorro, geralmente – para consumo, não devíamos assim matar os bois, as vacas, as galinhas, os peixes, as aves, etc. Ou seja, há, em nossos tempos, novas relações postas entre os animais – domésticos ou não – e os humanos.

O gato seduz porque olha-nos atenta e vagarosamente, o que se justifica, biologicamente, pelos tons – de cinza – que enxerga. A sensualidade é posta também no andar que quase dança e rebola: insinua-se. A independência fica postulada nos ditos populares de que o gato gosta da casa ao invés do dono, diferentemente do cachorro. Ou ainda, nas piadas que atentam para o fato de jamais um mendigo possuir um gato, antes, quase sempre, um cachorro. Uma independência quase indiferente: o gato escolhe quando lhe amar. A sensualidade também fica exposta na agitada e barulhenta vida sexual dos gatos, em meio a seus gritos que, muitas vezes, lembram o chorar de um recém-nascido. Se se pensar, ainda, sensualidade, tal qual quer pensar o dicionário quando o define como "estimulação dos sentidos", o gato se postula ainda mais sensual porque muito mais atento ao mundo está, já que seus sentidos, em relação aos humanos, são um tanto mais aguçados: enxergam 10 vezes mais que nós no escuro, possuem ouvidos atentos e paladar sofisticado.

A vida noturna traz além da sensualidade, o mistério. É a noite a marca da escuridão: aquilo que não se vê, e por isso, teme. Desde a fundação do mundo, segundo o mito bíblico, Deus dividiu o mundo em trevas e luz, ao denominar a treva de noite e a luz de dia. A partir desta lógica, a noite é tida como treva, e por isso, mistério. Os gatos possuem vida noturna, e daí, equaliza-se à treva, à escuridão, e então, ao mistério – isso de acordo com as mitologias aí cravadas. Este mistério lhe garante a marca de uma figura do medo e do espanto, como se percebe nas lendas que envolvem os gatos pretos, bem como da maneira que a literatura, o cinema, e aqui o álbum de canção, usam e abusam desta figura para demonstrar, reitera-se, as noções de mistério e temor. Como se viu no famoso conto *O gato preto*, de Edgar Allan Poe.

O gato perpetua, ainda, os mitos de sua relação com a predestinação – a previsão do futuro – e com a ideia de presságio – um pressentimento. Na ultima canção ("Serpente'), Pitty enuncia "um presságio eu vi também", o que dá abertura então de afirmar que esta relação cultural e convencional depositada sobre a figura do gato e de sua relação com o que está por vir se mantém na narrativa do álbum, respaldada pela relação da fotografia-fachada com a narrativa do álbum.

Ao lado deste gato enquanto, culturalmente, marca registrada do feminino Lilith – do feminino ativo e em movimento – desponta o corpo – feminino – de Pitty. A esteta está com longas madeixas castanhas escuras lançadas sobre os olhos, em meio a um batom de cor intensificada, próximo a cor da maçã, com colar e pulseiras, olhar sério e sensual como de uma *femme fatale*, com suas tatuagens a mostra: seu corpo está marcado com representações.

O corpo que aí se constrói, portanto, é do feminino forte e viril que espreita e encara, que seduz e convoca, que se mostra e se esconde – um dos olhos de Pitty é escondido pelos cabelos. Que se vela e se revela, insinua-se e se oculta: é um mistério. Este corpo aponta para a conhecida rockeira que sobe aos palcos de vestido, que aparece no videoclipe de *SeteVidas* com um espartilho – aquela roupa tipicamente feminina que ao mesmo tempo que revela um corpo estático e preso lá dentro, demonstra um corpo voluptuoso e com as curvas bem marcadas, e por isso, à mostra e insinuadas cá fora – que aparece em entrevistas acenando acerca do poder e da força do feminino, e que agora acaba de dar a luz um bebê. É a equação de Lilith somada à Eva: a mulher forte e frágil, a mulher da família e da rua, das crianças e do trabalho, da casa (imóvel) e do carro (móvel), do marido e de si mesma. É Pitty.

Ao lado direito de Pitty – nossa esquerda – desponta uma maçã – imprimida em vermelho "sangue reluzente"[9]. Há maçãs verdes, mas se escolheu maçãs vermelhas. E um vermelho intensificado, tal como o sangue, o elemento que dentro do corpo em fluxos constantes e contínuos significa a vida e que quando fora, em descontínuo porque fora do ciclo de circulação sanguínea, está para o horror da morte. Um corpo ensaguentado é, desta forma, uma aparição dolorosa que arrebata o corpo em susto, fazendo com que alguns chorem, outros gritem, outros desconjurem a morte, outros se sintam tentados a executar outras mortes. É o sangue o signo da vida e da morte. Sabe-se que, culturalmente, pintamos o sangue de vermelho, sendo que essa se trata de apenas uma de suas colorações. É o vermelho que impacta, que incomoda, que deixa claro sobre algum perigo e/ou acidente – como quer fazer sentir as sirenes da polícia e das ambulâncias, tal como os semáforos em que o vermelho traz em sua representação a idéia de "pare", ou seja, vincula um "não-fazer". O que se diz é que em meio a tantas opções de colorir a maçã nesse encarte de um álbum, escolheu-se o vermelho, e um vermelho intensificado. Num objeto estético, as escolhas tem a dizer. Não custa lembrar

[9] As únicas cores cintilantes do encarte se tratam do vermelho da maçã e do amarelo das orelhas do gato. Adiante, encontrar-se-á uma análise mais minuciosa dessa relação.

que, sinestesicamente, o vermelho traz à percepção uma sensação de calor: trata-se de uma cor quente. Desse calor, lembra-se que o vermelho também lembra o sol e o fogo. E é o fogo, tal qual quer pensar Bachelard em *A psicanálise do fogo* (2012), para aquele que contempla e por ele se marca,

> um exemplo de pronto devir e um exemplo de devir circunstanciado. Menos abstrato e menos monótomo do que a água que flui, mais rápido inclusive em crescimento e mudança do que o pássaro no ninho vigiado a cada dia nas moitas, o fogo sugere o desejo de mudar, de apressar o tempo, de levar a vida a seu termo, a seu além. (BACHELARD, 2012, p. 25)

Esse fogo reaparecerá, como se há de ver, na canção-morte do álbum, a canção "Serpente" que reflete sobre o devir porque "a sustentação é que o amanhã já vem", que esboça a rapidez, e não a monotomia, de um pressagio – "um presságio eu vi também". A forte velocidade do acontecimento – do crescimento, da mudança -, ao apontar para a transformação, a *metamorfose ambulante* que é a *serpente*, que é o homem, que é a vida e que é a morte: "pelo fogo/transmutação/sem afago, lapidando o aprendiz/o que sobra é cicatriz".

Ao se falar em maçã, logo se é lançado, intertextualmente, pelas forças centrífugas desse enunciado, ao mito da queda do homem no gênesis bíblico, em que Eva, a tentada, levara seu marido e ela mesma à expulsão do paraíso, a partir da tentação efetuada pela serpente. Vejamos, assim, como a figura serpente, em relação ao mito bíblico, é revisitada e reeditada no seio do álbum aqui admirado. Atentemos, ainda, que o texto bíblico original não textualiza a fruta maçã, antes deixa em registro apenas "fruto do conhecimento do bem e do mal", e, assim, trata-se da maçã de uma construção cultural. Tanto a figura da maçã quanto a figura da serpente são signos. Outros léxicos utilizados ao longo do álbum são responsáveis por esse "lançamento intertextual" ao texto bíblico que, na cultura Ocidental em que o Cristianimo se faz um dos pilares, desvela-se como texto norteador subjacente aos discursos, e isso de forma explícita ou implícita. São esses léxicos: tábuas de salvação, arrebatameno, mar vermelho.

A maçã aparece também na mitologia greco-romana como elemento de desavença entre três das maiores deusas do Olimpo – Hera, Atena e Afrodite. Reitera-se, então, cá e lá, a maçã como signo da desavença: desavença do homem com Deus, no Éden, e desavença entre deusas no Olimpo. A mação é, desta forma, um corte, uma ruptura, uma quebra de contrato. A maçã é responsável pela queda, pela ruptura descontínua de Branca de Neve, a famosa personagem dos irmãos Grimm, eternizada nos estúdios de

Hollywood. A maçã é o signo da escolha – entre o viver e o morrer -, porque Eva e Adão tiveram de escolher entre obedecer ou não, e daí, permanecer no paraíso ou não. Se Branca de Neve não tivesse se deixado seduzir, não teria sua performance desarrumada e atrapalhada – descontinuada. A maçã vem postular, também, a sedução. O sujeito seduzido é um sujeito à deriva, longe do controle de sua própria vida. É, pois, um sujeito intenso e apaixonado, totalmente descoroado da razão. A autora de Crepúsculo (2005), por sua vez, coloca por capa de seu livro duas mãos – visivelmente femininas – segurando uma maçã, num tom de apresentação para o enunciatário: é sedutora, portanto.

A maçã encerra, tal como o gato, os temas de morte e vida ao mesmo tempo, porque a escolha é um entre-lugar: entre o sim de um termo e o não de outro, entre a conjunção de um objeto e a disjunção de outro, e daí, entre a euforia e a disforia; ao mesmo tempo que a escolha pela (sedução da) maçã revela a morte de Adão e Eva no paraíso, bem como seu desligamento (isto é, morte) espiritual – a quebra do contrato e do contato com o divino – revela também nova vida, novo nascimento, novo parto, nova partida ao mundo fora do paraíso, fora do útero, fora da proteção divina.

Quem sabe, a escolha pela maçã se dá por seu formato tão parecido ora com o mundo, ora com as curvas da mulher. Essa hipótese se acentua quando atenta que tal como a genitália feminina a maçã é (a) *penetrável* – porque cortada pela faca ou pelos dentes, que são, na verdade, trituradores e dilaceradores do mundo – (b) *úmida* porque uma fruta com bastante água, e água saborosa. Maçã também empresta parte de seu nome – e então de seu significado – à "maçãneta", o puxador da porta, aquilo que se toca para abrir (a porta). Isso se notificado, mais uma vez, acerca das mitologias cravadas nessa figura.

O álbum contém (e está contido em) dez canções: está ancorado em dez partes que juntas tecem o todo. Tal como o livro (todo) que é composto por cada (parte) página. Do mesmo modo que um filme (todo) é composto pelas cenas que o tecem. Pode-se pensar o álbum, metaforicamente, como dez pequenas narrativas, dez cenas que juntas montam um filme, dez capítulos que juntos somam um livro – se o fossemos pensá-lo em diálogo com outros gêneros e suportes. Essas dez narrativas estão neste álbum e não em outro, o qual tem este nome e não outro, inaugurado por esta imagem e não outra – valendo dizer que se trata o fotógrafo de um poeta da luz. O álbum é envolto em alguns mistérios: fora Pitty mesma que se fotografou, melhor, Priscila Leonel fotografou Pitty, ao lado de fora de si mesma; a gata (de Pitty) aproximou-se – por ela mesma e por

vontade própria – para compor a cena. Daí, Pitty deu-lhe um lugar. Deste surgiu o lugar da maçã; dias depois, uma das protagonistas morre e, em entrevista, Pitty diz que ela veio se despedir.

Nesse mesmo tom de mistério, astúcia, independência, sedução e beleza que o álbum fora apresentado ao mundo, ao que se deixa entrever pela narrativa de lançamento:

> Ele mora depois do seis e antes do oito, e é primo. Pragmaticamente ele até poderia ser apresentado assim, mas veio vestido de mistério.
> Nasci num dia 07 do ano de 77 sob o signo de Libra que rege a sétima casa, segundo a astrologia. Os sete dias da semana norteiam e conduzem nossa rotina, os tais sete dias bíblicos da Criação. Queria mesmo era pintar o sete navegando os sete mares, e quem sabe as sete cores do arco-íris dariam o ar de sua graça. Não seria um bicho de sete cabeças rodar o mundo como desejo se eu tivesse uma bota de sete léguas. Passaria até pelo bairro de Sete Portas em Salvador, minha terra natal. Mas as coisas seguem oscilando entre os sete pecados capitais e os sete princípios da moral pitagórica; acendo uma vela de sete dias e penso nos sete chacras que, gostaria, um dia fossem plenos. Todos os sentidos atravessando os sete buracos da minha cabeça. Tudo o que é intuitivo e sinuoso como um gato, que tem sete vidas; e por mim poderia ser uma das sete maravilhas do mundo. Outra maravilha, e nessa me deleito, as sete notas musicais que se multiplicam e desabrocham em acordes e melodias. A sétima arte o cinema que também me alimenta deveras. A teosofia diz que nossa vida se divide em setênios, e osbudistas têm sete degraus até a iluminação. O sétimo arcano maior do tarot é O Carro: aquele que executa, que bota pra frente, é progresso e ação.As sete velas da Menorah clareiam a mesa do shabat, e volta e meia por aí até encontramos Esperança, Fortaleza, Prudência, Amor, Justiça, Temperança e Fé; que são as sete virtudes humanas de acordo com a Filosofia. As sete pragas do Egito, os sete selos de São João, as trombetas do Apocalipse e tantos outros setes naquele livro antigo. Estamos no ano de 2014, cuja soma é sete. E logo mais te conto um segredo não mais tão guardado a sete chaves.bjs, P[10].

As canções, no encarte, estão dispostas em dois grupos. Há duas canções número 1, duas número 2, e assim por diante, até 5. Isso coloca tais canções não em contínuo, mas em descontínuo, já que há um corte que as separam em dois grupos. Embora com uma ruptura entre um grupo e outro, há uma simetria estabelecida entre eles, porque

[10] Pitty em seu *Boteco* – página dentro de seu site oficial que age como um blog em que a intérprete revela suas interpretações da vida, que alimentam sua arte -, no dia 7 de Maio de 2014, às 11:31, por nós acessado em 16/09/16 às 7:57.

ambos possuem a mesma quantidade de canções (cada qual com cinco canções). Essa disposição traz à tona uma semelhança com o formato LP. E o disco fora mesmo lançado em dois formatos: CD e LP. Neste, entre um grupo – lado A – e outro – lado B há um corte, uma ruptura, que é uma pausa da execução das canções, que é de igual modo um silêncio, o qual se configura, então, como espera, que é uma falta.

Pitty (co)memora o passado: é, pois, o poeta aquele que, no presente, lança-se ao passado, no mesmo momento em que se projeta ao futuro, eternizando essa passagem. Os formatos escolhidos identificam isso. Pitty quer que seu enunciatário possa também ter um arrebatamento via LP, tal qual ela em sua infância diante dos discos de rock – seus e do pai. Essa memória – essa memorização e comemoração do passado – aparece também na formatação dedicada às letras impressa no encarte, as quais lembram as letras de uma máquina de escrever e não de um computador: prefere-se o anterior e o passado, mas um passado que se faça presente e identifique uma presença.

Há radicado aí mais um item que marca identifiação e, por isso, aproximação. Pitty se aproxima: é um corpo presente. Essa relação postulada entre o que foi, o que é, e ainda vai ser, com ênfase à passagem entre um e outro, fica figurativizado pelo colorir do encarte que se dá por manchas e sombras – entre o preenchido e vazio -, como se houvesse um vento chacoalhando o pano de fundo em que se encontram inscritas as canções.

Esta ventania – que é uma desconfiguração – aparece numa foto de Pitty, no meio do encarte, em que a esteta aparece como que um fantasma: uma desconfiguração, uma passagem entre o ser e o deixar-de-ser, ou seja, entre a vida e morte, o velho e o novo, a continuidade e a descontinuidade, a continuação e a parada, a parada e a parada da parada – para lembrar os estudos de Tatit (2002) em que se encontram desenvolvidos os desdobramentos tensivos da teoria semiótica.

Figura 2 - Disposição das canções no encarte

A maneira como os dois grupos de canções são dispostos constrói um reflexo: a forma da expressão de um grupo continua, isto é, reverbera, no outro. De maneira metafórica, a morte reflete a vida e a vida reflete a morte. Nestes reflexos, não distinguimos ao certo o que é vida e o que é morte. A partir dos temas e figuras que ancoram tanto as canções de um grupo quanto as canções de outro, vê-se não ser possível separar os grupos como um que versa sobre a vida e outro sobre a morte: todas as canções, num grupo ou no outro, versam, ao mesmo tempo, sobre morte e sobre vida. Vida e morte se tocam e se refletem. Isso fica ainda mais evidente ao atentarmos para o fato dos números comporem uma linha – é, metaforicamente, a linha tênue que separa morte e vida.

> Agora acabou-se a farsa. Chegou a hora de confessar publicamente que eu nunca tive a mínima ideia do que seja esse tal de "roque enrow". Sou do tempo de Chuck Berry, depois de Elvis Presley, e já diziam os indignados de antanho que rock era coisa de crioulo safado e de veado branco. Foi justamente por isso que comecei a prestar mais atenção naquela gente bronzeada que queria mostrar seu valor e mandar o mundo praquele lugar. E o cardápio de guloseimas roqueiras cresceu tanto que não havia restaurante que saciasse aquela larica existencial. Posso afirmar que a trilha sonora da minha juventude foi uma viagem de LSD cujo bilhete era só de ida. Assim sendo, nunca mais retornei ao meu sagrado lar, onde vivia sossegadinha na minha vidinha bestinha. Daí que quando chega alguém me perguntando "Que rock é esse?", eu respondo uma bobagem qualquer e saio à francesa. É um pássaro? Um avião? Um disco voador? Uma guitarra distorcida? Uma inteligência artificial? Um violãozinho porreta? Sei lá eu, meu. Bota tudo num liquidificador e chama de rock'n'roll.
>
> (RITA LEE *In:* PICOLLI, 2008, p. 7)

1.3 As vozes da voz de Pitty: o rock do Brasil

Escreve-se aqui uma concisa (portanto, incompleta e fragmentada) história dos percursos do Rock em solo brasileiro[11]. A justificativa de tal escrito se dá em flagrar a importância e a recepção da canção de rock, bem como o lugar que ocupa a cantora e compositora baiana Pitty, autora-criadora do corpo estético que direciona tal pesquisa, na história do rock brasileiro. Busca-se entender a força, a garra e a influência deste ritmo musical, que, aliás, mais que ritmo, é um movimento, no contexto da sociedade

[11] Esse percurso fica radicado nas falas dos próprios personagens que inauguram e compõe essa historicidade.

brasileira. Tratar-se-á, então, do(a) movimento(ação) rock'n'roll: suas idas e vindas, suas voltas e revoltas, sua inter-ação performática, da produção à recepção pela circulação.

Outra justificativa, concomitante a anterior, ocorre porque ao se pensar o enunciado, bem como o gênero[12] que o organiza, e ainda a esfera de atividade humana que o gera, tem-se de levar em consideração enunciados "outros" com os quais dialoga, a fim de concretizar sentido. Afinal, "o enunciado está repleto dos ecos e lembranças de outros enunciados" (BAKHTIN, 2003). Sendo que este dialogar é aquele de sentido amplo de Bakhtin, em que todos os enunciados respondem a um "outro", abrindo respostas a novos, numa cadeia infinita e atemporal.

Ao pensar o enunciado *SeteVidas* (2014), que aponta para a enunciação, sempre pressuposta, que desvela seu ator, tal qual sua esfera de atividade humana, a da música, e música de rock in roll, pensar-se-á os enunciados que com eles mantém diálogo(s): todos (quase todos) enunciados que são determinados e determinam o *estilo* rock in roll, desenrolados em gêneros de "relativa estabilidade". Daí a necessidade, a partir destes enunciados, de uma história, ainda que concisa, do rock nacional, porque

> cada enunciado relativo a um todo genérico tem uma função no todo. Diante de um único texto operamos, portanto, não só com a presença realizada do enunciador daquele texto, mas também, com a presença potencializada dos enunciadores de outros textos agrupados pelo mesmo gênero. Isso acontece graças aos vetores estilísticos, oferecidos nos limites de um único texto. Esses vetores orientam a análise do *estilo* do gênero, como ponto de partida a ser comprovada na leitura de outros textos. Num segundo momento após a análise do primeiro texto se tornarão para tais fins, dois, três ou mais enunciados supostamente reunidos pelo mesmo gênero. (DISCINI, 2012, p. 84).

A partir das marcas estilísticas do *corpus* aqui elencado em interação (via de mão dupla) com outros enunciados, busca-se desvendar os vetores estilísticos de compor canções e álbuns de canções de rock in roll, bem como o *estilo* rock in roll de ser e viver o/no mundo.

Nos anos de 1960, reverberou nas rádios de todo o mundo "Help!", "Imagine" e "Lucy in the Sky with Diamonds" de quatro garotos de Liverpool: The Beatles. Inaugurou-se nova era: a do rock'n'roll. A juventude vivia o ápice da busca por

[12] As questões acerca dos gêneros do discurso serão discutidas adiante.

liberdade. Queria-se direitos iguais entre os dois sexos, e então foram às ruas carnavalizar, destronar valores, despindo ideologias e despindo-se. Almejavam também poder de decisão: democracia, tão cara (e impossível) nesse contexto. Ao mesmo tempo, Londres, a capital do mundo, cedia lugar a São Francisco, onde em 1965, começava o movimento hippie – à paz, ao amor, ao sexo livre, à vida em comunidade se misturam túnicas, jeans, cabelos e barbas compridos, lenços coloridos.

No Brasil, Glauber Rocha criava o *Cinema Novo*, movimento que buscava um novo cinema com olhos voltados ao social. Inaugurava-se também o *Tropicalismo*, ecoado e reverberado por Caetano, Gil, Gal, Tom Zé, Nara Leão, Os Mutantes e outros tantos, numa tentativa antropofágica de devorar o outro estrangeiro e estranho (e isso em sentido amplo), assimilando-o, degustando-o e o transformado em algo novo: a identidade brasileira atravessada pela alteridade outra; a imanência aberta à transcendência.

Em terras tupiniquins, o rock se inicia sob forte influência de Bill Haley e seus Cometas, do rockabilly (mistura de rock com música caipira norte-americana), de Jerry Lee Lewis e da música dançante de Elvis Presley, em meados dos anos 1950. No final da década de 50, aparecem os primeiros ídolos brasileiros: Celly Campello, com a canção "Estúpido Cúpido", Carlos Gonzaga, com "Diana", e Sérgio Murillo, com "Broto Legal". Esse rock, entretanto, diferenciava-se do rock que estava por vir mediante o uso da guitarra elétrica que tinha a capacidade de "torcer" os sons, o que contribuía para o efeito de psicodelia.

A Jovem Guarda fora um programa, lançado em 1965, na Record. Os domingos à tarde ficavam reservados ao iê-iê-iê, um abrasileiramento do "yeah, yeah, yeah!" da música "She loves you", dos Beatles, entoados por Roberto Carlos (o Rei), Erasmos Carlos (o Tremendão), Wanderléa (a Ternurinha), Ronnie Von (o Pequeno Príncipe), e mais uma dezena de artistas. Os jovens, talvez vanguardistas, passaram a ditar moda: para elas, minissaias e bota de cano alto e, para eles, calças bicolores agarradas ao corpo e cintos largos; para todos, cabelos bem cumpridos. "O vocabulário da moçada se encheu de gírias, como *carango, legal, barra-limpa, lelé da cuca, pão* (no sentido de bonito), *papo-firme, maninha*." (PICOLLI, 2008, p. 23).

As canções jovem guardistas traziam em seu bojo assuntos do cotidiano daquela juventude. Uma juventude um tanto alienada, uma vez que em tais canções não se

tocavam em assuntos de ordem política e, muito menos, em assuntos tabus como sexo e drogas. O rock aqui produzido, neste momento, muito divergia do rock da contra cultura estimado na Inglaterra e nos Estados Unidos.

Em 1966, no bairro Pompeia, em São Paulo, surge o ápice da irreverência e do deboche: Os Mutantes, que de tudo fizeram mutações: transformações, perversões e inversões. Inversões de valores, costumes e sons. O grupo era formado por Arnaldo Batista (que tocava piano e contrabaixo), seu irmão Sérgio (guitarra e violão) e Rita Lee (flauta). "Críticos apontam que eles faziam um *mélange* de rock com música erudita, samba e ritmos psicodélicos" (PICOLLI, 2008, p. 27). A crítica irreverente, sempre num tom paródico, bem aos moldes carnavalizados é notado, por exemplo, na canção *Panis et Circense* (1968), em que a burguesia se encontra na sala de jantar, um cronotopo, que na obra de Rabelais segundo interpretação de Bakhtin (2008), decidia-se os rumos políticos e econômicos da sociedade feudal da Idade Média. Lugar do sério, do bem-falar, do puro, do elevado e da presença celeste radicado na Igreja Católica e suas ordens. Na canção supracitada, perverte-se essa seriedade.

Nesse momento, a irreverência (antropofágica e carnavalizante) é a marca estilística da cultura musical brasileira, isso porque a canção acima citada, compõe o Lp da Tropicália, movimento de curta duração que buscou aos moldes oswaldianos de antropofagia, "comer" e "mastigar" o exterior, interiorizando-o e o "vomitando" como algo novo, fruto do ventre brasileiro, e, portanto, com marcas composicionais e estilísticas desse povo. O movimento eclodiu em 68, um pouco antes do AI-5, o ato institucional mais duro do período militar, terminando em 69 com a prisão de Gil e Caetano. Caminhou do teatro à poesia, do violão à guitarra, do erudito ao popular, do chique ao brega, de Rita aos Mutantes, de Caetano à Gal Costa, de Duprat a Torquato Neto.

Dois anos mais tarde, surge no cenário nacional a banda que almejava uma comunidade hippie alternativa: Novos Baianos. Grupo formado por Baby Consuelo, Pepeu Gomes, Moraes Moreira, Jorginho Gomes e Paulinho Boca, que não se limitavam, ao reproduzirem canções que privilegiavam ora o estilo de bossa nova, ora de rock, ora de frevo, ora de samba. Carnavalizados e carnavalizantes, o título do primeiro disco já revela ao que veio o grupo, *É ferro na boneca*, que se ancora numa conotação sexual.

Já nos anos da década de 70, enquanto Rita Lee saia involuntariamente d'Os Mutantes, Ney Matogrosso a alguns chocava e a outros seduzia com seu rebolado sensual e carnavalizado, pervertendo e invertendo a ideia de que o rebolar e o "sensualizar" pertencia exclusivamente à mulher. Constituía-se, assim, *Secos e Molhados*, com o próprio Ney, Gerson Conrad e João Ricardo, que se apresentavam com máscaras, caras pintadas, muitas penas, saias, paetês, etc. Mais uma vez, então, firma-se o rock como contra cultura, aos moldes carnavalizante, de que nos fala Bakhtin (2008), da praça pública na Idade Média: per-vertendo e destronando os valores que valem a um determinado grupo que, hegemonicamente, governa. Além disso, Ney e seu grupo já davam "pano pra manga" no que concerne às discussões de gênero e sexualidade, que começaria a desapontar, no Brasil, com maior intensidade, a partir da década de 80. O rock e seus personagens sempre à frente. *Avant-garde*.

Aliás, no tocante à carnavalização, *Secos e Molhados* se apresenta, palpável no encarte do primeiro disco do grupo, bem aos moldes rabailesiano de banquete – o *topus* onde todos se encontram, confrontam-se, dialogam; o *cronos* em que o homem devora o mundo, come-o, mastiga-o, transforma-o e o defeca. Trata-se do cronotopo em que os homens rompem com as hierarquias, com o bem falar, com o bem comer; comem com as mãos, lambuzam-se, fazem-se glutões, refutando a refuta à glutonaria do catolicismo; devoram o mundo (e seus valores), destronando-o, alimentando-se dele e o diminuindo a fezes. *Secos e molhados* está aí para devorar, aliás, para serem devorados e comidos – como quer pensar esse mesmo encarte que descortina suas cabeças postas à mesa como refeição.

> Era uma loucura o que Ney Matogrosso fazia. Naquela época, com a ditadura ainda em vigor, o cara aparecia de sunga, rebolando. Ele virava a cabeça das pessoas mesmo, porque não tinha vergonha, o corpo dele era deliciosamente lindo. Era rock'n'roll "brasilês", uma coisa bem brasileira (RITA LEE *in* PICOLLI, 2008, p.41).

Rita, em sua loucura carnavalizada – palpável na canção "Balada de Louco", por exemplo -, mais da praça do que da sala de jantar, desafiava Deus e sua igreja, bem com a normalidade e seus padrões. A loucura do rock profano (fora do templo) é louvada. A loucura é o paraíso para o esteta do rock. Pitty bem o sabe: "alguém me interne no paraíso/ preciso urgente dar um tempo por lá...", diz a esteta em "Alguém me interne no paraíso", canção que desponta no todo de seu primeiro álbum de estúdio, de 2003. Esses

valores pervertidos de louvor à loucura fica ratificado quando nos diz Rita (PICOLLI, 2008, p. 46) que “todo currículo de roqueiro tem hospício ou prisão”.

Surgia também a própria encarnação da *Metamorfose Ambulante*: Raul Seixas, nascido há dez mil anos atrás, o baiano deu o que falar no cenário do rock brasileiro. Ele era a mosca que posou na sopa dos valores cristalizados e ensopados pelo sangue vertido pela repressora Ditadura Militar, o que bem se percebe, por exemplo, na letra da canção “Ouro de Tolo”, em que Raul debocha da ideia de um Brasil grande e majestoso, fruto do discurso da classe média, imbuída dos discursos de Médici (69-74), o grande Senhor, com S maiúsculo mesmo, daqueles tempos de chumbo: Eu deveria agradecer ao Senhor/ Por ter tido sucesso/ Na vida como artista/ Eu deveria estar feliz/ Porque consegui comprar um Corcel 73.

> Raul é um caso à parte, porque tem história de rock. Ele é o fundador, a carteira número um do Elvis Presley fã-clube. A linguagem que escolheu foi a do Elvis. Mas Raul foi maior que isso, porque somou o baião, o samba, o candomblé, o deboche, o sarcasmo, a história em quadrinhos, a magia. (NELSON MOTTA *In:* PICOLLI, 2008, p. 42).

A maestria de Raul, sem sombra de dúvidas, influenciou outra baiana, também muito inadequada aos valores de sua época, que muito nos interessa aqui: Pitty. Diz ela:

> Lembro de viver escutando uma fita-cassete bem tosca que achei na lanchonete do meu pai. Comecei a prestar atenção na letra. Já quase adolescente, escutava muita coisa em inglês, até porque poucas coisas me empolgavam em português. Talvez a música de Raul tenha sido a primeira que ouvi e senti aquele baque. (PITTY *In:* PICOLLI, 2008, p.43).

Na década de 80, a mais profícua para o rock nacional, o mundo se despede de John Lennon, assassinado pelo fã Mark Chapman. Esta década viu decolar Blitz, Titãs, Ira!, Cazuza e Barão Vermelho, Paralamas do Sucesso, Kid Abelha, Gang 90, Ultraje a rigor, Plebe Rude, Legião Urbana, Capital Inicial, Ratos de Porão, entre outros. As rádios perderam o receio de contratar bandas de rock.

BLITZ foi formado no Rio de Janeiro, em 1980. Integrado por Evandro Mesquita, guitarra e voz; Fernanda Abreu, backing vocal; Marcia Bulcão, backing vocal; Ricardo Barreto, guitarra; Antônio Pedro Fortuna, baixo; William "Billy" Forghieri, teclados; e

Lobão (depois substituído por Juba), bateria. O *estilo* da banda mesclava canções bem humoradas e performance teatral em palco. O primeiro grande sucesso vem em 1982: "Você não soube me amar". O grupo, bem aceito entre os jovens, lançou em moda muitos jargões, como "calma, Betty, calma" (até hoje empregado) da canção "Betty Frígida". Aos moldes carnavalescos de humor paródico (BAKHTIN, 2008), o deboche da banda era crítico e reflexivo, ao destronar valores vigentes.

Ira! composta, em 1981, por Nasi, Edgard, Charles e Dino tem por marca estilística principal, além da voz marcante de Nasi, o lirismo de suas letras, fruto de um rock mais calmo e melódico, com poucos solos de bateria e guitarra. O primeiro disco da banda se dá em 1985, *Mudança de comportamento*, em que aparece, por exemplo, a canção de grande sucesso "Núcleo base", a qual teria sido composta por Edgar Scandurra durante sua estadia no serviço militar. Aliás, a questão militar é palpável no próprio nome da banda, Ira!, que faz menção ao Exército Republicano Irlandês. Em 1986, vem a público o segundo LP *Vivendo e não aprendendo*, em que repousa, por exemplo, o grande sucesso "Envelheço na cidade". Neste disco, também se encontra o maior sucesso do grupo, "Flores em você", presente na novela global "O outro":

A partir deste disco, Edgar Scandurra, pela revista Bizz, a mais conhecida da época, foi eleito como o melhor guitarrista brasileiro.

> Em 1986, no disco Vivendo e Não Aprendendo, havia uma música chamada Flores em você, que acabou sendo tema de novela da Globo. Por mais birrentos que pudéssemos ser, avessos a playback e a jabá, conseguimos um espaço muito importante na principal emissora nacional. Flores em você era fruto total da influência que tínhamos dos anos 1960, do modo que pegava um pouco de Beatles, The Who, The Jam, The Small Faces. Todos esses grupos tinham músicas orquestradas, como Eleanor Rigby, dos Beatles. Então, o Liminha nos apresentou ao Jacques Morelenbaum, um grande arranjador, que fez o arranjo de Flores em vocês com os músicos da Orquestra Sinfônica Nacional. Ficou genial. Na época, a Leninnha Brandão, que era a nossa empresária, disse: "Edgard, liga a tevê amanhã às oito horas da noite. Você vai ter uma surpresa". Liguei e Flores em você, a nossa música estava no principal horário da tevê brasileira, na novela das oito. Para nós, aquilo foi uma vitória, porque não queríamos fazer nenhum programa de tevê que não fosse ao vivo, não queríamos fazer Chacrinha. Era uma coisa diferente estarmos no horário nobre. (...) Rolou uma virada comercial por causa dessa música, da novela, e também por causa de um repertório muito rico que havia nesse disco. Músicas muito pedidas que até hoje tocamos em shows. Tinha Envelheço na cidade, Dias de luta, Quinze anos, Vivendo e não aprendendo – todas muito emblemáticas de nossa carreira. (EDGARD SCANDURRA *In:* PICOLLI, 2008, p. 103)

Pitty[13] declara em entrevistas que o Ira! fora uma de suas bandas mais ouvidas na juventude. O arcabouço poético da banda, portanto, repousa na memória (discursiva) do ator da enunciação pressuposto ao enunciado nesta pesquisa desbravado.

Em 1983, Lobão se apresenta no Circo Voador – lócus da década, por ser o principal lugar onde as principais bandas se apresentavam. A abertura da noite se deu com duas bandas (ainda) desconhecidas: Legião Urbana e Capital Inicial.

O Capital Inicial surgiu em 1982, formado pelos irmãos Fê (bateria) e Flávio Lemos (baixo), ex-integrantes do Aborto Elétrico, ao lado de Renato Russo, e Loro Jones (guitarra), oriundo da banda Blitz 64. Em 1983, Dinho Ouro-Preto, após um estágio como baixista da banda "dado e o reino animal", onde também tocavam Dado Villa Lobos e Marcelo Bonfá, entra para os vocais. O primeiro LP, "Capital Inicial", já pela Polygram, foi lançado em 1986 e recebeu ótimas críticas. "Um rock limpo, vigoroso, dançante e sobretudo competente, a quilômetros de distância da mesmice que assaltou a música pop brasileira nos últimos tempos", assim o jornalista Mário Nery abre a crítica ao disco no caderno Ilustrada, da Folha de S.Paulo, em 29 de julho de 1986. O álbum trazia músicas como "Música Urbana", "Psicopata", "Fátima", "Veraneio Vascaína" (censurada pela Polícia Federal), "Leve Desespero" entre outras, e levou o Capital Inicial ao seu primeiro Disco de Ouro.

Renato Russo, considerado até hoje um dos maiores poetas do rock brasileiro, compunha com Dado Villa-lobos (guitarra), Marcelo Bonfá (bateria) e Renato Rocha (baixista que sairia depois) uma das maiores bandas da época: Legião Urbana. Banda que, tal qual o nome anuncia, compôs (refletiu e refratou) sobre a vida da/na cidade e, arrastou uma legião de fãs, tendo vendido mais de 20 milhões de discos ao longo da carreira.

A banda soma oito discos de estúdio. *Legião Urbana*, de 1985, traz os primeiros hits da banda como “Será”, “Geração Coca-Cola” e “Ainda é Cedo”. Canções-poemas que duram na percepção de seus enunciatários, sendo performadas por toda a nova geração do rock. Em 1986, *Dois* é lançado e solidifica o sucesso da Legião Urbana em

[13] A cantora performa com a banda ‘Eu quero sempre mais”, em 2010: http://www.youtube.com/watch?v=iydqURMhUGk, acessado em 20 de Fevereiro de 2017, às 15:55.

todo o país com canções como “Eduardo e Monica[14]”, “Tempo Perdido” e” Índios”. Um ano depois é a vez de *Que País É Este*, disco que além da faixa homônima, ganha o público com “Eu Sei” e “Faroeste Caboclo”. “Faroeste caboclo” trata-se de uma canção-poema-filme refratante com todo e qualquer padrão: *estilo*, ritmo e tempo de duração. Isso porque a canção mistura inúmeros ritmos musicais: baião, reggae, rock. Além de descortinar a história de amor de João de Santo Cristo e Maria Lúcia, por um viés crítico e reflexivo, com teor histórico, político e, é claro, ideológico em nada menos que nove minutos. Extensão que não impossibilitou a legião de fãs de cantar em coro com a banda durante as performances – lugar dialógico, construído entre o *eu* (banda; público) e o *outro* (público; banda). Diz-nos Pitty (*In:* PICOLLI, 2008, p.111):

> ficava “chapada” com as letras do Renato Russo. Bem guria lá pelos 12 para 13 anos, já sabia a letra de *Faroeste Caboclo* inteira, um desafio para minha geração. Até hoje, leio as letras que ele escreveu e digo: “Filho da mãe, queria ter escrito isso”. Ele tinha a manhã, era sensível.

A canção tornou-se, em efeito, um hino. Inclusive, recentemente, transformou-se em filme[15].

As *Quatro Estações* é lançado em 1989 e traz grande número de hits na carreira da banda: “Pais e Filhos”, “Há Tempos”, “Quando o sol bater na janela do seu quarto” e “meninos e meninas”. O disco *V*, de 1991, tem uma sonoridade diferente dos anteriores, mas ainda mantém a Legião Urbana nas paradas com “O teatro dos vampiros” e “vento no litoral”. Em 1993, sai *O Descobrimento do Brasil*, sexto disco da banda com destaque para as músicas “Perfeição” e “Giz”.
O disco *A Tempestade* é lançado em 1996 e seria duplo. Porém, o álbum saiu simples e as faixas restantes foram lançadas em *Uma Outra Estação*, último disco da banda em estúdio. Ainda hoje, a Legião Urbana é o terceiro maior grupo musical, da gravadora EMI-Odeon, em venda de discos por catálogo.

Renato e sua legião urbana, assim, marcou sua geração (e as vindouras), lançando o “Faroeste Caboclo” mais famoso e mais cantado do Brasil, além do mais famoso casal, “Eduardo e Mônica”. Imortalizou e decifrou a relação “Pais e Filhos”, a relação

[14] Recentemente, a operadora de celulares Vivo lançou novo comercial em que o casal mais famoso da música, Eduardo e Mônica, ganham vida em *semiose*: http://www.youtube.com/watch?v=TYy6-zUwrIY, acessado em 20 de Fevereiro de 2017, às 15:57.

[15] Filme de 2013, dirigido por René Sampaio: http://www.youtube.com/watch?v=zA_H8MOgLpk, acessado em 20 de Fevereiro de 2017, às 15:58.

“Meninos e Meninas”. Questionou que tempo e “Que país é este” e o que fizeram com seus “Índios”, tendo, diante da escolha em se tratar de sua doença, o Vírus da AIDS, e a morte, escolhido esta última, alegando a seus pais que precisava de um lugar melhor, porque aqui era demasiado sofrível[16]. Eternizaram-se na memória de cada escuta ativa daquela época (e ainda perdura em protensão).

> Cazuza, com Renato Russo, demoliu os temores que se tinha sobre a nova geração do Brasil. A MPB, a geração mais velha, dizia que a garotada dos anos 80 foi criada sob a ditadura, não pôde ouvir nada, não viu determinados filmes, não leu alguns livros e matérias nos jornais. Foi criada na alienação. Engano total! Porque essa turma veio com muito mais fúria e informadíssima. Tanto que Cazuza e Renato Russo foram os primeiros a tocar em dois temas-tabu para a esquerda e para a direita brasileiras: sexo e drogas. Os dois foram os primeiros a falar abertamente que eram gays, assumiram essa condição em músicas, comentavam em entrevistas sobre drogas. Vivam Renato Russo e Cazuza, os libertários. (NELSON MOTTA *In:* PICOLLI, 2008, p. 78).

Na definição do dicionário, "cazuza" é um vespídeo solitário, de ferroada dolorosa. Deriva daí, provavelmente, o outro significado que o termo tem no Nordeste: o de moleque. Foi por isso que João Araújo, de ascendência nordestina, certo de que sua mulher Lúcia teria um menino, começou a chamá-lo de Cazuza, mesmo antes de seu nascimento. Batizado como Agenor de Miranda Araújo Neto, desde cedo o menino preferiu o apelido. O nome ele só viria a aceitar mais tarde, ao saber que Cartola, um dos seus compositores prediletos, também se chamava Agenor (Site Vagalume).

Era 1981 e Roberto Frejat (guitarrista), Dé (baixista), Maurício Barros (teclados) e Guto Goffi (baterista) precisavam de um vocalista para completar sua banda. Os ensaios aconteciam na casa de um deles no bairro de Rio Comprido, onde um dia apareceu Cazuza, enviado pelo cantor Léo Jaime. Sua voz, era adequadamente berrada para os rocks de garagem que os quatro faziam e muito os agradou. Animado, o novo integrante resolveu então mostrar as letras que, na surdina, vinha fazendo havia tempos. Rapidamente o grupo, que se chamava Barão Vermelho e só tocava covers, começou a compor e aprontou um repertório próprio. Dos primeiros shows, em pequenos teatros da cidade, ao disco de estreia foi um pulo. No início de 1982 uma fita demo chegou aos

[16] Especial Renato Russo no Jornal Nacional, em 1996: http://www.youtube.com/watch?v=d5yilclWIqE. (parte 1); http://www.youtube.com/watch?v=KPiAA0S7mSg. (parte 2), acessado em 20 de Fevereiro de 2017 às 16:00.

ouvidos do produtor Ezequiel Neves, que, entusiasmado, a mostrou a Guto Graça Mello, diretor artístico da Som Livre. Juntos, eles convenceram João Araújo - de início, relutante, na condição de pai do cantor - a lançar a banda. Com uma produção baratíssima, *Barão Vermelho*, gravado em dois dias, obteve boa recepção da parte de artistas. Entre estes, um dos maiores ídolos de Cazuza, Caetano Veloso, que incluiu "Todo o Amor Que Houver Nessa Vida" no repertório de seu show e criticou as rádios por não tocarem as músicas do grupo.

No repertório predominavam rocks básicos, dançantes e juvenis, mas havia também blues, um gênero com o qual Cazuza se identificava desde que descobrira Janis Joplin. Sobre essas músicas o rouco cantor desfilava letras falando escancaradamente de amor, prazer e dor. Ao sair o segundo disco, a reiteração dessas qualidades de *estilo* repercutiu na imprensa. Alguns críticos não tardaram a identificar ali a influência de mestres da “dor-de-cotovelo”, como Lupicínio Rodrigues, e da “fossa”, como Dolores Duran e Maysa - o outro lado da formação musical de Cazuza.

Bem melhor gravado, segundo os críticos, *Barão Vermelho 2* foi lançado em julho de 1983. O álbum ainda não seria um sucesso comercial (vendeu cerca de 15 mil cópias, quase o dobro do primeiro), mas manteve o alto nível do repertório anterior, e arregimentou um público maior para a banda com músicas como "Vem comigo", "Carne de pescoço", "Carente profissional" e "Pro dia nascer feliz". Esta última consolidaria a dupla Frejat-Cazuza, tornando-se um grande sucesso no registro feito por Ney Matogrosso, a primeira estrela da MPB a gravá-los.

A escalada do grupo nas paradas, contudo, estava prestes a acontecer. Se com "Bete Balanço", filme de Lael Rodrigues, o rock brasileiro dos anos 80 chegou às telas de cinema, com a música-título, feita de encomenda para a trilha, o Barão Vermelho chegou ao grande público. Registrada num compacto do início de 1984, a canção “estourou”, virando um marco no trajeto da banda, que também contracenava no filme. A música acabou incluída no terceiro LP, lançado em setembro daquele ano, para ajudar a sua comercialização. O que talvez nem tivesse sido necessário, pois "Maior abandonado", impulsionado pela faixa homônima, atingiu em dois meses a marca das 60 mil cópias vendidas, e em seis, das 100 mil.

> No começo dos anos 1980, pintou esse cinema jovem. Tinha uma ligação muito forte com o surfe, que começava a se consolidar – não profissionalmente, mas como esporte na vida do jovem brasileiro.

> Essa era uma cultura que existia nos Estados Unidos, vista aqui na Sessão da Tarde. Foi meio que trazer um formato importado e tentar abrasileirá-lo. De repente, quando o rock pintou muito forte, percebeu-se que o rock podia ser tema, e não mais o surfe. Houve, então, uma sequência de filmes: *Bete Balanço, Rock Estrela, Trop Clipe*. (FREJAT *In:* PICOLLI, 2008, p. 81).

"Cazuza era uma figura docíssima. E sabia como seduzir as pessoas". (LOBÃO *In:* PICOLLI, 2008, p.79). A princípio, tudo isso só contribuía para chamar a atenção para o grupo todo. Mas, com o sucesso, e, consequentemente, com a maior exigência de profissionalismo, as diferenças se ressaltaram. O temperamento inquieto de Cazuza pouco se adequava a uma agenda cada vez mais sobrecarregada de ensaios e entrevistas. "Show relax para Cazuza não existia, porque ele ficava muito nervoso. Era muito inseguro na hora de entrar no palco. Ele entrava e começava a gritar no microfone. Já acabava com a voz antes do show começar" (FREJAT *In:* PICOLLI, 2008, p. 80). Os desentendimentos se acirraram. Em janeiro de 1985, o Barão fez uma bem-sucedida participação no festival Rock 'n Rio, abrindo shows para grandes atrações do rock internacional. A continuidade do sucesso, porém, não conseguiu evitar a separação do grupo. Em julho, quando o material para o próximo disco já estava selecionado, a notícia chegou aos jornais: enquanto os outros seguiriam com a banda, sua estrela partiria para carreira solo.

> A saída do Cazuza do Barão é um processo que começou a partir do momento que começamos a fazer sucesso. Cazuza era uma pessoa que se deixava seduzir pelo sucesso. E, por ser filho único, tinha dificuldade de dividir. A mistura disso e também a vontade de fazer coisas que não necessariamente tinham a ver com rock provocaram ansiedade nele e desejo de, alguma momento, ficar sozinho. Por várias vezes disse a ele que podia fazer um trabalho solo e podia ter o grupo, mas acho que isso acabou não se encaixado na cabeça de Cazuza. Então, ele acabou saindo do Barão. Mas saiu quando não esperávamos. Ele nos pegou de calça curta. Com o tempo, é algo que você releva, porque é muito difícil mesmo saber a hora de sair. Foi lançado um DVD do Barão no Rock in Rio, um momento forte de nossa carreira – porque, diferentemente de outras bandas, estávamos nos topos das paradas, fazendo show pelo Brasil inteiro, quando participamos do Rock in Rio. Não haveria a possibilidade de existir um festival de rock no Brasil que não tivesse o Barão Vermelho. A saída do Cazuza acabou sendo muito saída para a carreira dele e para a carreira do Barão. É lógico que seria maravilhoso se ele tivesse ficado, porque teríamos feito coisas lindas juntos – acabamos fazendo, ele lá e nós aqui. Participei do trabalho solo dele como compositor, mas acho que, talvez tenha sido mais saudável para a vida dos dois a separação. (FREJAT *In:* PICOLLI, 2008, p. 109)

Poucos dias depois, Cazuza voltava a ser notícia. Tinha sido internado num hospital do Rio com 42 graus de febre. Diagnóstico: infecção bacteriana. O resultado do teste HIV, que ele exigiu fazer, dera negativo. Mas naquela época os exames ainda não eram muito precisos. Gravado com outros músicos, o álbum *Cazuza* apresentou uma sonoridade mais limpa que a do Barão. Lançado em novembro de 1985, o disco inaugurou a fase individual do cantor e uma série de parcerias. Entre os co-autores das músicas figuraram dois antigos colaboradores: Frejat, que continuou parceiro e amigo de Cazuza, e Ezequiel Neves, outro velho e grande amigo, co-produtor, desde os tempos do Barão, de todos os seus discos. Cazuza assinou os maiores hits do novo álbum: em parceria com Ezequiel e Leoni, o rock "Exagerado", emblemático da sua persona romantico-poética, e a balada "Codinome Beija-Flor", com Ezequiel e Reinaldo Arias. Mais dois rocks ficaram notórios. "Medieval II" fixou nas rádios seu auto-irônico refrão ("Será que eu sou medieval?/ Baby, eu me acho um cara tão atual/ Na moda da nova Idade Média/ Na mídia da novidade média"). E "Só as mães são felizes", que teve sua execução pública proibida pela censura. Escandalosa ("Você nunca sonhou ser currada por animais? (...) Nem quis comer sua mãe?"), a letra homenageou artistas malditos, como o escritor beat Jack Kerouac, citado no verso-título. Importante referência literária de Cazuza, ao lado de Clarice Lispector (cujo "A descoberta do mundo" tornou seu livro de cabeceira), Kerouac também teve um poema transcrito na contracapa do disco seguinte.

Lançado em março de 1987, *Só se For a Dois* foi o primeiro álbum de Cazuza fora da Som Livre, que resolvera dissolver o seu *cast*. Disputado por várias gravadoras, ele se transferiu para a Polygram, a conselho do pai. A essa altura, apesar da imagem de artista "louco", sua postura profissional já era outra. O rompimento com o Barão, junto com a liberdade artística que almejara, trouxera também a exigência de mais seriedade. *Só se For a Dois* acrescentou novos sucessos à sua carreira, a começar pela canção-título, com grande repercursão vertida à "O nosso amor a gente inventa (estória romântica)". Em seguida ao lançamento, uma turnê nacional mostrou um show mais elaborado que os anteriores, em termos de cenário e iluminação. Cazuza se aprimorava e decolava: seus espetáculos lotavam, suas músicas tocavam e a crítica elogiava seu trabalho. A essa época, contudo, ele já sabia que estava com Aids. Antes de estrear o show *Só se For a Dois*, tinha adoecido e feito um novo exame. A confirmação da

presença do vírus iria transformar sua vida e sua carreira. Em outubro de 1987, após uma internação numa clínica do Rio, Cazuza foi levado pelos pais para Boston, nos Estados Unidos. Lá, passou quase dois meses críticos, submetendo-se a um tratamento com AZT. Ao voltar, gravou "Ideologia" no início de 1988, um ano marcado pela estabilização de seu estado de saúde e pela sua definitiva consagração artística. O disco vendeu meio milhão de cópias. O álbum era um conjunto denso de canções que expressava o processo de maturação do artista. "O meu prazer agora é risco de vida/ Meu sex and drugs não tem nenhum rock 'n' roll", confessava ele, em "Ideologia". E: "Eu vi a cara da morte/ E ela estava viva", em "Boas Novas". Rico e diverso, o repertório trouxe ainda um blues, o "Blues da Piedade", uma canção "meio bossa nova e rock 'n' roll", "Faz Parte do Meu Show", grande sucesso, e o rock-sambão "Brasil", que faria um sucesso ainda maior com Gal Costa. Tema de abertura da novela "Vale tudo", da Rede Globo, "Brasil" fez um comentário social forte sobre o país, com versos como "meu cartão de crédito é uma navalha".

No disco, a temática social apareceu também em "Um Trem Para as Estrelas", feita com Gilberto Gil para o filme homônimo de Carlos Diegues. Ainda em 1988 Cazuza recebeu o Prêmio Sharp de Música como "melhor cantor pop-rock" e "melhor música pop-rock", com "Preciso Dizer Que Te Amo", composta com Dé e Bebel Gilberto, e lançada por Marina. E apresentou no segundo semestre seu espetáculo mais profissional e bem-sucedido, "Ideologia". Dirigido por Ney Matogrosso, Cazuza buscou valorizar o texto no show, pontuado pela palavra "vida". Substituiu a catarse das performances anteriores por uma postura mais contida no palco. Tal contenção, porém, não o impediu de exprimir sua verve agressiva e escandalosa num episódio que causou polêmica: cantando no Canecão, no Rio, cuspiu na bandeira nacional que lhe fora atirada por uma fã. O show viajou o Brasil de norte a sul, virou programa especial da Globo e disco. Lançado no início de 1989, "Cazuza ao vivo - o tempo não para" chegou ao índice de 560 mil cópias vendidas. Reunindo os maiores sucessos do artista, trouxe também duas músicas novas que estouraram: "Vida Louca Vida", de Lobão e Bernardo Vilhena, e "O Tempo Não Pára", de Cazuza e Arnaldo Brandão. Esta - título do trabalho - condensou, numa das letras mais expressivas de Cazuza, a sua condição individual, de quem lutava para se manter vivo, com a do povo brasileiro.

Foi pouco depois do lançamento do álbum que ele reconheceu publicamente que estava com Aids, sendo a primeira personalidade brasileira a fazê-lo. Era então notória

-e notável - a sua afirmação de vida. À medida que seu estado piorava, ao contrário de se deixar esmorecer ante a perspectiva do inevitável, Cazuza, ciente do pouco tempo que lhe restava, passou a trabalhar o mais que podia. Entrou num processo compulsivo de composição e gravou, de fevereiro a junho de 1989, numa cadeira de rodas, o álbum duplo "Burguesia", que seria seu derradeiro registro discográfico em vida. O trabalho seguiu um conceito dual - num dos discos, de embalagem azul, prevalecia o gênero rock; no outro, de capa amarela, MPB. Entre as suas últimas novidades, com a voz nitidamente enfraquecida, Cazuza apresentou clássicos de outros autores (como Antonio Maria, Caetano Veloso e Rita Lee) e duas músicas feitas com novas parceiras, Rita Lee e Ângela Rô Rô. A canção-título, com uma letra extensa atacando os valores da classe burguesa, chegou a ser tocada nas rádios, mas o álbum não obteve sucesso comercial e foi recebido discretamente pela crítica.

Em outubro de 1989, depois de quatro meses seguindo um tratamento alternativo em São Paulo, Cazuza viajou novamente para Boston, onde ficou internado até março do ano seguinte. Seu estado já era muito delicado e, àquela altura, não havia muito mais o que fazer. Foi assim que ele morreu, pouco depois - a 7 de julho de 1990[17].

> No dia em que Cazuza morreu, eu estava na escola, e me lembro de que havia rolado uma “treta”: a diretora tinha proibido os alunos de ficarem se abraçando e se beijando no pátio da escola. Ela não queria que a gente ficasse muito amorosinha, não sei por que deu isso na cabeça da mulher, enfim. Fiquei revoltada e pensei: “Como assim não posso mais abraçar meus amigos?”. Lembro que tirei todo mundo da sala: “Vamos para o pátio agora, esse negócio de não poder se abraçar é ditadura”. Era criança, nem sabia o que eu estava falando, mas fiquei p* com aquela situação. Foi bem no dia em que Cazuza morreu. Tinha uma televisãozinha em algum canto lá, e a notícia rolou bem naquela hora. Todo mundo sentou na frente da tevê. Cazuza, o poeta, aquelas imagens... Lembro de ter chorado, de ter ficado emocionada. Gostava das letras dele, das coisas que escrevia. De certa forma, o considerava uma pessoa libertária também. (PITTY *In:* PICOLLI, 2008, p.113)

Em 1985, surgia no cenário, com seu olhar 43, uma banda que viria arrebatar seus enunciatários: RPM. A banda começou a escrever nova página na história do rock brasileiro, dado a superprodução que dava forma às performances: efeitos de raio laser, gelo seco e mega-equipamento de som. As canções “Louras geladas” e “Olhar 43” estouraram nas Rádios. Em 1986, o disco Rádio Pirata ao Vivo vendeu mais de dois

[17] Relato da morte de Cazuza no Jornal Nacional: http://www.youtube.com/watch?v=LAmdxs_l2kA, acessado em 20 de Fevereiro de 2017, às 16:02.

milhões de cópias. “Por causa da banda, houve uma mudança de comportamento em relação ao rock brasileiro: começaram a ser produzidos grandes shows em ginásios e em teatros, e as danceterias perderam força”. (PICOLLI, 2008, p. 92).

As revoluções estilísticas por minuto da banda soavam ultrajantes no que concernia a valores outrora vividos. Fala-se em “ultrajantes” para se presentificar em cena “Ultraje a rigor”. A banda foi formada no final de 1980, inicialmente como uma banda de covers, principalmente Beatles, rock dos anos 60, punk e new wave. Depois de algumas formações provisórias, Roger, Leôspa, Sílvio e Edgard começaram a se apresentar em festas e barzinhos. Em 1982, ainda sem um nome fixo, decidiram por Ultraje a rigor, isso porque não eram tão fieis a seus covers. Era uma espécie de paródia, na verdade, tendo em vista que impregnavam suas próprias identidades na identidade do artista “copiado”. Questões de *estilo*.

Ultraje a Rigor foi a mais ultrajante ao bem falar e à gramática tradicional e normativa, bem em concordância com o carnaval da praça pública vigente na Idade Média (BAKHTIN, 2008), uma vez que deu voz a versos como “mim quer tocar” e “a gente não sabemos”.

A criatividade da banda, aliás, já reverbera no próprio nome, em que “ultraje” pode ser confundido, sonoramente, com “o traje” que estaria ancorada no sentido de “roupagem, vestimenta”, e então, podendo conotar o sentido de que a banda se veste e se porta a rigor, isto é, segundo os padrões de (boas) vestimentas de sua época. O que é pervertido e subvertido, tendo em vista que a banda se apresenta com shorts (em vez de calça, por exemplo), lenços ao pescoço, ora camiseta, ora camisa ¾ (em vez de terno, por exemplo). O Rock, mais uma vez, como estilística de perversão carnavalizada.

> Ultraje a Rigor era uma banda divertidíssima. Roger, desculpe, mas fui eu que dei esse nome à banda. Ela quebrou aquela coisa sisuda do rock paulistano, de protesto, mas não deixou de manter a contestação. Talvez um dos grandes hinos da abertura política no Brasil tenha sido Inútil. Foi uma das primeiras bandas paulistanas a ter uma agenda cheia de shows e ir ao programa do Chacrinha, a ser música-tema de novela. Foi uma das primeiras bandas a ganhar dinheiro de verdade. (EDGARD SCANDURRA *In:* PICOLLI, 2008, p.71).

Nós vamos invadir sua praia, o primeiro LP da banda, fora o primeiro LP de rock nacional a conseguir discos de ouro e platina. Das 11 canções, 9 foram amplamente

executadas e o Ultraje quebrou recordes de público em diversas casas de shows no Brasil inteiro. No começo de '86, gravaram um EP chamado "Liberdade para Marylou", com uma versão remixada de "Nós vamos invadir sua praia", o "Hino Dos Cafajestes" e a música "Marylou" gravada em ritmo de carnaval e com as frases censuradas substituídas por frases de trombone. "Marylou" “arrebentou” nos bailes de carnaval daquele ano e até hoje continua sendo tocada quase como um clássico de carnaval. Já em '87, gravaram seu segundo LP, "Sexo!!". Durante a gravação deste disco, Carlinhos, que já pensava em mudar-se para Los Angeles para formar sua própria banda (o que acabou fazendo), saiu para dar lugar a Sérgio Serra na guitarra. O disco foi tão bem sucedido quanto o primeiro, quebrando um tabu da indústria fonográfica, que ditava que um primeiro disco que vendesse muito bem era sempre sucedido por um fracasso. Isso não aconteceu. (O mesmo ocorre, inclusive, com Pitty). O disco foi lançado com um show-surpresa histórico na Avenida Paulista, uma das principais avenidas de S. Paulo, provocando um congestionamento de vários quilômetros. Nova tournée por todo o Brasil, novas músicas estouradas nas rádios e nada de férias, desde '84.

“Os anos 1980 foram bons também para las mujeres: Kid Abelha, com Paulinha, linda, cantando feito louca. Adoro a voz dela” (RITA LEE *In*: PICOLLI, 2008, p.65). A banda formada por Paula Toller (vocalista), George Israel (sax, violão e vocais) e Bruno Fortunato (guitarra) é considerada uma máquina de produzir hits – as canções que “estouram” e tocam por todas as rádios. As canções, em sua maioria, versam sobre o amor e o fazer amor.

Em 1982, ao som de “Distração”, o Kid estreou na lendária rádio Fluminense FM, e dois anos depois lançava o seu primeiro disco, *Seu Espião*, que trazia, entre outros, os clássicos “Pintura Íntima”, “Fixação” e “Como Eu Quero”. Com esse LP, o conjunto ganhou o primeiro disco de ouro de sua geração. Em 85, a banda se apresentou no primeiro Rock in Rio, experiência que eles mesmos definem como seu "vestibular para o show-business". De lá para cá, uma “enxurrada” de sucessos como “Alice”, “Nada Por Mim”, “Grand' Hotel” e “Eu Tive um Sonho”, garantiram ao trio carioca uma sólida carreira de turnês nacionais e participações em festivais de grande porte. As canções de Paulinha e seu grupo fixaram-se na memória daquela geração, e permanece.

Mesmo com essa fertilidade, o fim da década dos anos 1980 não fora fácil para nenhum artista, mesmo para os bem-sucedidos. As gravadoras não investiam em novos

nomes e as bandas que surgiam tinha de provar que podiam sobreviver à virada da década. Entre elas, Paralamas do Sucesso, que desde o disco *Bora Bora*, de 1988, começava a investir mais nas influências de ritmos latinos. Um ano depois, a banda lançou *Big Bang*, que deu às rádios dois hits: “Perplexo” e “Lanterna dos afogados

A performance, além das letras, é o grande pilar que mantém a banda, sendo tal mecanismo o responsável pela superação do grupo no que concerne a crise fonográfica do fim da década. Quando o Brasil começava a abrir espaço para novos grupos, de uma nova geração, lançaram um disco ao vivo (*'Vamo Batê Lata'*) que reafirmava a força de toda uma obra. Quase um milhão de discos vendidos depois, eles estavam de volta para capitanear a nau renovada do rock nacional. E o fizeram com propriedade. Inseriram no repertório dos shows as canções de Raimundos e Chico Science & Nação Zumbi, tocaram com o Skank, chamaram o Pato Fu para abrir shows e ajudaram a consolidar os novos ares da música pop brasileira.

“A moçada dos Titãs era boa! Tocava bem, cantava bem, compunha bem. As músicas eram excelentes.” (RITA LEE *In:* PICOLLI, 2008, p.70). Os Titãs do Iê-Iê[18], percorreram o circuito underground paulista se apresentando em lugares tão ecléticos quanto o som que mostravam no palco. Não demorou muito para que a performance do noneto (sim, o grupo era composto por nove pessoas, e cinco deles cantavam) despertasse a atenção de uma gravadora. Mas antes da assinatura do contrato com a WEA, ocorreram duas mudanças: Ciro Pessoa se desligou da banda e o Iê-Iê (que sempre era confundido com Iê-Iê-Iê da Jovem Guarda que já mencionamos) foi descartado do nome do grupo.

O primeiro álbum, *Titãs*, foi lançado em agosto de 1984 e trazia "Sonífera Ilha", um verdadeiro fenômeno radiofônico. Uma das canções mais executadas naquele ano, a faixa levou os Titãs a fazerem sucesso em outros estados do Brasil, além de ter ajudado a banda a realizar um sonho antigo: aparecer na TV, em programas consagrados apresentados por Chacrinha, Bolinha e Raul Gil.

Cabeça Dinossauro é lançado em junho de 1986. O álbum, que marcava a estreia da parceria com o produtor Liminha, pela primeira vez traduzia no vinil a “pegada” que a banda tinha ao vivo. Os Titãs puderam sentir a força do LP já no show de estreia no

[18] Informações reunidas do site oficial do grupo: http://www.titas.net/cabeca_dinossauro_ao_vivo/, acessado em 05/05/2017 às 00:00.

Projeto SP, quando o público cantou todas as músicas, numa época em que as rádios ainda se recusavam a tocar o repertório ousado do disco. O álbum já tinha garantido o primeiro disco de ouro dos Titãs, quando as emissoras se renderam. Além de "Aa Uu", "O Quê", "Homem Primata", "Família" e "Polícia", algumas rádios se davam ao luxo de pagar multa para tocar "Bichos Escrotos", que tinha a radiodifusão proibida pela censura. *Cabeça Dinossauro* bateu a marca das 300 mil cópias vendidas e caiu nas graças da crítica. O disco ficou no topo das principais listas dos melhores daquele ano e até hoje é apontado com um dos mais importantes da história do rock brasileiro.

Em novembro de 1987, *Jesus Não Tem Dentes no País dos Banguelas* "saía do forno" superando todas as expectativas. De um lado do disco, a continuação do rock "pesado" do *Cabeça*, em músicas como "Lugar Nenhum", "Desordem" e "Nome Aos Bois". Do outro, mais inovação: o sampler, uma novidade naqueles tempos, dava um tom eletrônico a "Todo Mundo Quer Amor", "Comida" e "Corações e Mentes". A banda ousou novamente ao decidir fazer o show de lançamento do novo álbum em pleno Hollywood Rock de 1988. Valeu a pena correr o risco. A apresentação dos Titãs foi eleita pela crítica especializada a melhor de todo o festival, superando Simple Minds, UB40, The Pretenders, Simply Red e outros medalhões estrangeiros.

Com o Brasil aos seus pés, o grupo partiu para a estreia internacional. Os Titãs foram os primeiros artistas do país a se apresentarem na Noite de Rock do badalado Festival de Jazz de Montreux. Do show, no dia 8 de julho de 1988, eles trouxeram o LP 'Go Back', o primeiro ao vivo da carreira da banda.

Em outubro de 1989, os Titãs lançaram seu disco mais sofisticado até então. *Õ Blesq Blom*, rebelando-se contra a crise para as bandas de rock do final da década de 1980. O disco trazia em seu bojo a simplicidade dos repentistas Mauro e Quitéria, descobertos pelo grupo na Praia da Boa Viagem, à modernidade das parafernálias eletrônicas de estúdio. Inclusive, foi da dupla (nordestina) que os Titãs tiraram o nome do LP que transformou em hits "Flores", "Miséria" e "O Pulso". Com o clipe de "Flores", a banda ganhou ainda um prêmio inédito no país: o MTV Video Music Awards, quando a emissora ainda não tinha sua filial brasileira.

Tudo Ao Mesmo Tempo Agora marca o retorno do estilo "mais rock'n'roll" à banda, que é levado à grau máximo: alugou-se uma casa para as gravações e decidiu se auto-produzir, interrompendo a parceria com Liminha. Letras polêmicas – algumas

escatológicas – e guitarras distorcidas, “inverteu” o *éthos* dos Titãs. "Será Que É Isso Que Eu Necessito?" garantiu para a banda mais um Video Music Awards da MTV, que tinha chegado ao Brasil em outubro de 1990.

“D. Quixote”, que marca intertextos e interdiscursos, palpável no título homônimo, com a obra célebre do espanhol Cervantes, Dom Quixote (1617), é da banda Engenheiros do Hawaí. A canção retoma o louco Dom Quixote, vivente na transição dos absolutos valores da idade média (presente em seus romances de cavalaria) para a relatividade da moderna idade. Sua loucura advém de tal transição. Tal transição é a mesma que passa o mundo pós segunda guerra (1939-1945), em que a emergência em restaurar as sociedades, recrudesce o capitalismo. É nessa transição que se quebra toda e qualquer fronteira espaço-temporal entre os países, consequência das grandes inovações tecnológicas no que concerne à comunicação e ao transporte. O mundo transforma-se em “aldeia”. A transição é ainda mais flagrante, caso pensarmos que a década de 80, mais especificamente 1985, marca a (suposta) transição de um país de regime ditatorial para um país democrático, em que seu povo “toma as rédeas” dos caminhos da nação. De tal forma, são muitas as transições: muitos valores deixados, novos valores abarcados; o que gera um sujeito, palpável na canção, em crise, com um pé no velho (“Vindo de outros tempos”) e o outro novo (“mas sempre no horário”).

> O rock dos anos 1980 é incrível. Outro dia estava tocando uma música – uma música daquela fase pop rock – e eu sabia a letra inteira, do começo ao fim. É algo que está na minha memória, porque escutava bastante rádio naquela época, já que não tinha muita grana para comprar disco. (PITTY *In:* PICOLLI, 2008, p. 64)

Os anos 90 começam com as grandes bandas em crise, com exceção de Legião Urbana e Engenheiros do hawaí. Porém a primeira banda de rock a estourar em tempos de “vacas magras” fora Sepultura.

> Sepultura é um caso isolado. Eles conseguiram um feito único: fazer sucesso lá fora cantando em inglês. Não conheço nenhuma outra banda brasileira que tenha conseguido isso. Quando bandas brasileiras vão para fora, ganham o rótulo de world music. Precisa ter um panderinho, um negocinho para dizer que é brasileiro. E o Sepultura, não. (PITTY *In:* PICOLLI, 2008, p.130).

Em sentido contrário ao da crise fonográfica, surge ao cenário roqueiro mais uma (grande) figura feminina: Cássia Eller. No palco, Cássia soava quase que como Elis Regina: visceral, técnica, poderosa. Uma mistura de pop, rock e MPB.

Em novembro de 1995, os garotos do ABC paulista, os Mamonas Assasinas, lançaram seu primeiro (e único) disco. Em Dezembro do mesmo ano, já haviam vendido cerca de 1,5 milhões de cópias. Dinho, Samuel e Sérgio Reoli, Júlio Rasec e Bento Hinoto, fazem, via canção e performance, o auge da paródia carnavalesca: eram escrachados, hilários, irreverentes, bem longe do bem se portar.

Chega-se, em descontínuo, ao se deixar de lado fatos importantes, ao ano de 2003. Ano em que o rock ganha outra figura feminina. Mais que figura, musa. Para alguns, a segunda mulher de grande impacto no mundo dos marmanjos do rock'n'roll (a primeira: Rita Lee). "Passamos a ter outra faceta: mulher no rock. Estava faltando. A última grande mulher no rock havia sido Rita Lee" (RICARDO CRUZ *In:* PICOLLI, 2008, p199). Fala-se de Pitty, o nome artístico (de autora-criadora) da autora-pessoa Priscila Novaes Leone, baiana, nascida em 7 de Outubro de 1977.

Na adolescência em Salvador, a cantora integrou a banda de hardcore Inkoma, que lançou fita demo, participou de coletâneas e lançou no ano de 2000 o CD Influir. "E o que impressionava não era o fato de eu ser menina, mas o nosso som, que era muito tosco. É claro, porém, que rolavam algumas piadinhas", diz Pitty[19]. A cantora estava inserida numa cena roqueira que deixava de lado a grande marca musical da Bahia: o axé. Junto dela soavam bandas como Lisergia, Dois Sapos e Meio, The Dead Billies e Brincando de Deus.

Desfeita a banda, Pitty alçava novos voos: aprendeu a tocar violão, foi estudar música na escola da Universidade Federal da Bahia (onde Tom Zé, em outros tempos, teve suas lições de música atonal com o maestro Hans-Joachim Koellreutter) e começou a compor. As letras vieram dos diários que mantinha desde a infância, perpassados pelos ecos de toda geração rockeira da década de 1980. É Pitty quem nos diz:

> Era recepcionista de um estúdio de gravação e o irmão de uma menina que trabalhava lá tinha uma banda de hardcore. Ela contou que o irmão estava procurando um vocalista para a banda. Fui conhecer os caras e percebi que gostávamos de coisas parecidas. Entrei para a

[19] Em seu site oficial : http://www.pitty.com.br/trupe_delirante/, acessado em 20 de Fevereiro de 2017, às 16:04.

> banda. Na época, já escrevia – sempre curti escrever, sempre gostei de me expressar dessa forma. Mostrei para eles e disse: "vamos tentar fazer umas músicas". A galera se animou. Um belo dia, o Inkoma acabou. Eu também já estava cheia, queria fazer outro som, que incorporasse mais coisas. E fui para a faculdade de música. Nesse meio-tempo, escrevi, comecei a compor no violão. Foi numa dessas que o Rafa quis saber o que eu estava fazendo da vida. Conhecia o Rafa desde a época do Inkoma –o selo Tamborete Entertainment é dele. Rafa pediu para eu mandar as minhas músicas, e só depois disse que estava trabalhando na gravadora do pai, a Deckdisc. Ouviu aquela fita tosca que eu mandei e falou que estava a fim de gravar. Achei legal. (PITTY *In:* PICOLLI, 2008, p. 198)

Para gravar Admirável Chip Novo no Rio, nos estúdios Tambor, sob o comando de Rafael, Pitty carregou dois dos melhores músicos de rock de Salvador: o guitarrista Peu (do Dois Sapos e Meio) e o baterista Duda (do Lisergia), que tiveram até um grupo juntos, o Diga Aí Chefe. Com punch e categoria instrumental, eles ajudaram a cantora a moldar aquilo que define como "um apanhado sonoro" de tudo que ouviu na vida.

> Quando decidimos gravar, eu não tinha banda. Precisava arrumar uma galera. Comecei a fazer testes com várias pessoas, e minha prioridade era ter gente que se identificasse com o que eu gostava. O primeiro que colou na parada foi Duda, o baterista, que sempre me apoiou desde a época em que tinha um estúdio em Salvador, onde gravamos as primeiras demos. Até então, a banda não ia se chamar Pitty, ia ser Projeto Androide. Tínhamos uns nomes malucos na época. Depois, quando fomos para o Rio, ainda não estava decidido quem ia ser o baixista e o guitarrista, pintou o Joe, que já era meu brother de muitos anos. O Peu, que já havia tido uma banda com o Duda, era um superguitarrista e ótimo compositor, arranjador. Não sabíamos se essa galera ia ficar, mas decidimos gravar um disco e ver depois o que ia acontecer. Foi por isso que ficou Pitty, e não o nome de uma banda. (PITTY *In:* PICOLLI, 2008, p. 199)

"Pitty tem aquele discurso da garotada, fala o que a geração dela pensa, mas está à frente, porque o artista sempre está um pouquinho à frente. Nesse sentido, ela é uma grande representante da nossa geração" (FREJAT *In:* PICOLLI, 2008, p. 200) dá âncora ao estudo aqui depreendido.

A cantora em seu primeiro álbum aparece como ídolo teen, mas sua linguagem – tatuagens, piercings, canções -, são de uma mulher. Mulher forte, coerente e à frente, que grita ao mundo por um novo mundo, admirável mundo novo de outros valores. "Pitty é linda e tem uma voz poderosíssima! Convidei Pitty para cantar *Esse tal de*

roque enrow. Ela entrou e cantou, parecia que tinha noventa anos de experiência. Ela tem aquela coisa de band leader, além de ser compositora". (RITA LEE *In:* PICOLLI, 2008, p.200).[20]

> Acho bem bacana ela cantar rock de vestido. Os clipes são ótimos, a música é muito bem realizada, os sons são muito bons, é muito profissional – e sempre em português. A Pitty é muito interessante, ainda que o rock que ela faça não seja o que eu consumo. (LULU SANTOS *In:* PICOLLI, 2008, p.200).

O *Admirável Chip Novo* (2003) contém 11 faixas, que seguem a ordem: 1- "Teto de vidro"; 2- "Admirável Chip Novo"; 3- "Máscara"; 4- "Equalize"; 5- "O Lobo"; 6- "Emboscada"; 7- "Do mesmo lado"; 8- "Temporal"; 9- "Só de passagem"; 10- "I wanna be"; 11- "Semana que vem". "Teto de Vidro" apresenta pulsação metal, de indignação punk e de uma feminilidade, marca estilística de Pitty. Sem refresco, entra em seguida a também pesada faixa-título que Pitty não esconde, é mesmo inspirada pelo livro *Admirável Mundo Novo* (1932), de Aldous Huxley, um dos escritores favoritos dessa "rata de sebo" fissurada por ficção científica. Já o filósofo inglês Thomas Hobbes é a referência de outra "pedrada" do disco, "O Lobo". E um conto de Edgar Allan Poe, sobre a possibilidade de se fazer parar o tempo, deu a partida para "Temporal", faixa que acabou ganhando uma roupagem à altura das suas intenções: violoncelo de Jacques Morelembaum, violão de Moska e violino de Ricardo Amado, num arranjo cheio de arabescos de Jota Moraes, que não deixa nada a dever a um "Disarm" dos Smashing Pumpkins ou mesmo um "Kashmir" do Led Zeppelin.

Dois anos mais tarde, a poetisa Pitty lança Anacrônico, com 13 faixas: 1- "A saideira"; 2- "Anacrônico"; 3- "De você"; 4- "Memórias"; 5- "Deja vu"; 6- "Aahhh...!"; 7- "Ignoring U"; 8- "Brinquedo torto"; 9- "Na sua estante"; 10- "No escuro"; 11- "Quem vai queimar"; 12- "Guerreiros são guerreiros"; 13- "Querer depois"

Em 2007, talvez por questões mais mercadológicas, Pitty lança novo álbum {Des}concerto ao Vivo, em que se reúne canções de seus dois últimos álbuns, à exceção de "Malditos Cromossomos", "Pulsos" e "Seu mestre mandou". Mais dois anos e, Pitty

[20] Apresentação de Pitty no programa Som Brasil, em homenagem à Rita Lee: http://www.youtube.com/watch?v=SffAJnINzEU. Performance de Rita Lee ao lado de Pitty: http://www.youtube.com/watch?v=KVPJQgk2BF4, acessados em 20 de fevereiro de 2017, às 16:06.

lança Chiaroscuro, com 11 faixas: 1- “8 ou 80”; 2- “Me adora”; 3- “Medo”; 4- “Água contida”; 5- “Só agora”; 6- “Fracasso”; 7- “Desconstruindo Amélia”; 8 – “Rato na roda”; 9- “Trapézio”; 10- “A sombra”; 11- “Todos estão mudos”

Mais uma vez, Pitty revivendo o Circo voador, cenário profícuo do rock da profícua década de 1980, lança *A trupe delirante no Circo Voador*, numa estratégia comercial e de reciclagem, tendo em vista que traz à cena, ao vivo, canções de seus últimos álbuns, exceto “Comum de Dois”, “Para onde ir”, “Se você pensa” e “Senhor das Moscas”

Pitty vendeu mais de 15 milhões de cópias, sendo uma das bandas que mais vendeu nos anos de 2000. A cantora e compositora levou vários prêmios no MTV Video Music Brasil, da MTV Brasil. Entre eles, duas vezes Artista do Ano, ganhou o prêmio de Clipe do Ano, Show do Ano, três vezes seguidas como Vocalista da Banda dos Sonhos e muitos outros. Pitty ganhou aproximadamente 51 prêmios ao longo dos seus primeiros sete anos de carreira: um recorde. Em 2011, Pitty inaugurou o *Orkut ao vivo* (promovido pela rede social Orkut), falando sobre o lançamento do seu novo DVD. Após a entrevista, transmitiu 10 músicas do *DVD A Trupe Delirante No Circo Voador* via YouTube. Em 2011, a cantora foi a única brasileira convidada para homenagear o álbum Nevermind, do Nirvana. A Reimagine Music lançou em outubro de 2011 o CD *Come As You Are: A 20th Anniversary Tribute To Nirvana's Nevermind*, com faixas da banda regravadas por diversos artistas do cenário musical. Também em 2011, Pitty apareceu no chart Social 50 da revista americana Billboard na 14ª posição, sendo esta a maior estreia de um artista brasileiro, na frente de nomes como 50 Cent, entre outros. Já no Uncharted, da mesma revista, Pitty chegou à 3ª posição e, com isso, superou o cantor Luan Santana e se tornou a brasileira mais influente na Web. Em 2013, Pitty foi convidada e participou em um single novo do rapper Brasileiro Emicida, gerando críticas e polêmicas a cantora comprovou que é uma artista aberta que não segue o parâmetro de cantar só rock.

Ao se pensar Pitty como ator da enunciação, pressuposta ao enunciado que cá desbravamos *SeteVidas* (2014), tem de se refletir sobre a voz e o tom de voz desse ator que se radica e se encarna no conjunto de enunciados que é o álbum de canção flagrado enquanto gênero. Essa voz e esse tom de voz são da ordem do individual e do social, ao mesmo tempo. Trata-se de uma estrutura fechada e imanente, porém, e ao mesmo

tempo, aberta e transcendente[21], porque aberta ao "outro": a voz e o tom de voz calcados no gênero por Pitty escolhido, acolhe, concomitantemente, a voz individual do ator da enunciação e a voz social. Pitty tem algo a dizer, na medida em que seu gênero também o tem. Vê-se uma individualidade atravessada por uma alteridade, em que uma funda a outra, no mesmo instante em que é fundada uma pela outra. Como se viu, a voz social acoplado à voz individual do ator da enunciação, Pitty, é da ordem do jovial: do inacabado, do tom questionador e rebelde. Na voz de Pitty, assim, ressoa a voz do rock brasileiro. Em sua presença, Pitty se apóia tanto no passado quanto no futuro: acolhe o que já se passou na esteira histórica do gênero a que se vincula, no momento em que se lança ao futuro da escuta de sua sociedade/público.

Segundo Tupã Gomes Corrêa (1989, p.28), pode-se traçar sete hipóteses que justificam o fato do rock ter se tornado o gênero dominante na música popular jovem:

1- pouca idade do gênero, que praticamente tem início a partir dos anos 50, difundindo-se pelo mundo em larga escala a partir dos anos 60;

2- ruptura com todos os gêneros tradicionais anteriores, modificando os padrões de criação, produção, e portanto, recepção e interpretação das canções;

3- o próprio gênero traz em seu bojo o anseio por rupturas e modificações constantes em seu *estilo*;

> Inclusive, nesse aparato, servindo-se do recurso da música para induzir ao sonho e à fantasia enquanto forma de burlar o aparato dos padrões e da tradição existentes. E é precisamente nisso que reside a força do rock, na medida em que, ao produzir a ruptura dos padrões musicais anteriores, também rompe com as convenções sociais que o cercam. (CORRÊA, 1989, p.29).

4- identidade com as novas gerações, que buscam também romper tradições;

5- desvinculação geográfica de culturas ou sistemas políticos;

6- facilidade de assimilação rítmica pelas pessoas de pouca idade;

7- vínculo necessário entre uma particularidade do gênero e um artista ou grupo de artistas que o representam ou interpretam

[21] Sobre isso se verá adiante com a discussão do conceito de "estrutura aberta" cravada nos estudos de Discini (2015)

Assim, o *estilo* de Pitty se firma enquanto instância social, primeiro por refletir e refratar a voz de seu público. Depois, por trazer como vetor estilístico de sua produção, toda a estilística do rock'n'roll, com destaque ao rock da década de 1980. Na voz de Pitty há muitas vozes: ela se configura como voz representante de seu gênero, bem como da interação deste com os outros para o qual se organiza seu discurso; está cravada entre as vozes que vêm da retenção do recém-sido e as vozes da protensão do vir-a-ser. O rock brasileiro, então, é firmado como gênero da juventude, do renovo, do questionamento, da refuta, da busca, dos gritos (de guerra), da contracultura, do rebaixamento, da perversão, da inversão, da carnavalização, da festa, de Baco, do vinho, da sexualidade aflorada, da paródia, do humor reflexivo, da praça pública, do marginal, do não oficial. Construído entre idas e vindas, por voltas e revoltas, entre o (en)cantador e o (en)cantado público. Pelos Mutantes de valores, pelo despertar das dolorosas Mamonas Assassinas, pela Ira! do questionamento, em busca de refuta do Capital Inicial e selvagem, tudo revestido pelo Ultraje a rigor, pela dureza Cazuza, arrastando uma Legião Urbana em busca de Revoluções por Minuto.

Capítulo 2 - Corpo e estilo: imanência e transcendência

> Tudo o que me concerne chega à minha consciência, começando pelo meu nome, vindo do mundo exterior através das palavras dos outros (a mãe, etc.), com sua entonação, sua tonalidade emocional e valorativa. Eu me conheço inicialmente através dos outros: deles recebo palavras, formas, tonalidade, para formar uma noção inicial de mim mesmo. (BAKHTIN, 2003, p. 360).

O que se coloca nas primeiras linhas do arcabouço teórico diz respeito a uma síntese do que estará contemplado ao longo do item que busca por desvendar Pitty enquanto ator da enunciação.

Ao se alargar a noção de signo postulada por Saussure, Hjelmslev, em seu *Prolegômenos*, firma a perspectiva que busca pelas linguagens, tais como aparecem nos discursos, e daí, concebe a linguagem como articulação de dois planos: plano da expressão e plano do conteúdo, "que correspondem, respectivamente, ao que designamos até agora de 'mundo exterior' e 'mundo interior'" (FONTANILLE, 2012, P.42).

Esses planos – esse "interior" e esse "exterior" – não são dados aprioristicamente de uma vez por todas. Contrário disso, é "simplesmente a fronteira que um ser vivo instaura cada vez que atribui uma significação a um acontecimento, uma situação, um objeto" (Idem). Essa fronteira convoca, então, um corpo. Mais que isso, a própria linguagem se faz corpo, já que também postulada entre fronteiras.

Diz-se que um corpo é intimado nesta fronteira provisória porque ela só pode ser estabelecida com a tomada de posição do sujeito – que é um corpo discursivo. Trazer "tomada de posição" para o âmbito dos estudos discursivos só é possível a partir de uma perspectiva que pensa além do signo, ou seja, a partir de uma perspectiva que pensa o discurso em ato, e por isso mediado por uma enunciação. Assim, "a 'tomada de posição' que determina a separação entre expressão e conteúdo torna-se o primeiro ato da instância de discurso pelo qual ela instaura seu campo de enunciação e sua dêixis". (FONTANILLE, 2012, p.44).

A "posição do sujeito" agora contemplada nos estudos semióticos, garante-nos mais uma brecha para se dialogar com Bakhtin, tal qual se viu no primeiro momento deste escrito. Porque se propõe pensar aqui o ato discursivo de Pitty exatamente como ato: responsável – já que produtor, como nos disse Tatit, de uma "responsabilidade sonora" -; responsivo, porque respondente ao mundo; único; inalienável. Tal ato só é possível ao se deslumbrar Pitty enquanto ator da enunciação. A enunciação em ato funda o sujeito ao mesmo tempo em que é fundada.

A noção de "mundo interior" e "mundo exterior" está embebida, desde seu nascedouro no "Semântica Estrutural" (1966), do pensamento que versa da

fenomenologia da percepção, teoria cravada nos estudos e escritos de Merleau-Ponty (2015), uma vez que faz menção à “percepção”. Afinal, afirmar que a fronteira entre um plano e outro é dado como novo a cada vez, e, sendo de responsabilidade da tomada de posição do corpo do sujeito que sente o mundo, é o mesmo que afirmar que a “percepção” do sujeito frente ao mundo resulta num recorte, do qual se estipula o que é da ordem do plano da expressão e o que é da ordem do plano do conteúdo. Em cada nova percepção, em que se conjuga sujeito que percebe e coisa percebida, uma nova fronteira entre um plano e outro. A fronteira estabelecida entre esses dois planos é móvel, porque a percepção também o é.

Do cotejo dos pressupostos semióticos com os da fenomenologia emerge que o *plano da expressão* acolhe tanto um “mundo interior” como um “mundo exterior”. O mesmo ocorre com o plano do conteúdo. O “mundo exterior” desponta como *exteroceptivo*. Enquanto o “mundo interior” se revela como *interoceptivo*. Vê-se que ambos os vocábulos partem do radical comum que faz referência à percepção. E os prefixos – extero e intero – ressalta como direção de sentido os limites entre o que é “para dentro” do que é “para fora”. Radica a percepção como o recorte que concebe a linguagem entre dois planos.

Logo, para que haja significação, deve-se supor um mundo de percepções, no qual o corpo próprio, ao tomar posição, instala globalmente duas macrossemióticas, cuja fronteira pode sempre se deslocar, mas que tem cada uma sua forma específica. De um lado, a interoceptividade produz uma semiótica que tem a forma de uma língua natural, e, de outro, a exteroceptividade produz uma semiótica que tem a forma de uma semiótica do mundo natural. A significação é, portanto, o ato que reúne essas duas macrossemióticas, e isso graças ao corpo próprio do sujeito da percepção, corpo próprio que tem a propriedade de pertencer simultaneamente às duas macrossemióticas de que se vale para sua “tomada de posição”.

Esse corpo, visto não mais como apenas denominador comum e um simples ponto ou um simples centro de referência para dêixis, é agora contemplado como um “operador semiótico complexo”, que resgata nele mesmo, a preocupação do cotejo das sensibilidades junto às racionalidades, que inaugura os pressupostos teóricos da Semiótica Tensiva. A semiótica tensiva é, daí, uma semiótica do corpo.

A semiótica do corpo se coloca em mais uma afinação com o pensamento de Bakhtin, porque ao se concordar com sua teoria do romance, radicada, em partes, na obra *Estética da Criação Verbal* (2003), fica esclarecido a questão da espacialidade (do corpo) da personagem: a) o excedente da visão estética; b) a imagem externa; c) o vivenciamento das fronteiras externas do homem; d) a imagem externa da ação; e) o corpo como valor: o corpo interior; f) o corpo exterior; g) o todo espacial da personagem e do seu mundo. Teoria do "horizonte" e do "ambiente".

O pensamento de Bakhtin nos interessa porque suas reflexões acerca do "corpo interior" e do "corpo exterior" estão direcionadas à questão da "atividade estética", em que o "outro", que também conjuga em si o "eu", está do lado "de fora", e por isso "vê mais sobre mim" do que "eu mesmo". É nesta relação que se firma a relação ouvinte/álbum de canção, enunciatário/enunciado, dado que, de acordo com este pensamento que cá se acolhe, a relação dialógica, estabelecida entre "eu-outro", tanto na ética, quanto na estética, pode se dar na relação: sujeito/sujeito, enunciador/enunciatário, enunciado/enunciado – em que a questão da intertextualidade e da interdiscursividade nada mais são que diálogos entre enunciados; entre corpos discursivos. A questão do diálogo também se contemplará na ordem deste escrito. E, ao semiotizar Bakhtin, pode-se dizer que se trata, o "eu" e "outro", de actantes que bem podem estar conjugados no corpo do mesmo ator (da enunciação). Quando se propõe tratar o diálogo, e de igual modo o "eu" o "outro", traz-se também o pensamento de Landowski, no momento em que o autor quer pensar acerca das *Presenças do Outro* (1997).

E com Landowski podemos nos achegar à presença: porque os corpos são presenças que digladiam, isto é, dialogam e se relacionam com outras presenças. A presença só pode estar ancorada, assim, nas coordenadas de tempo e espaço. Nestas coordenadas acontece mais uma força de sentido que se achega aos estudos da filosofia de Bakhtin e seu Círculo, quando os teóricos versam sobre o cronotopo, em conceito com respaldo do pensamento físico.

Pelo viés do corpo é possível se atentar ao encontro do homem com o mundo, que é o que se designa por fenômeno. Trata-se do fenômeno, portanto, do encontro: que com linguagem semiótica, pode-se dizer tratar da "relação", enquanto que com linguagem bakhtiniana, afirma-se ser o "diálogo". O fenômeno é, em síntese, o encontro relacional

e dialógico do corpo do homem com o corpo do mundo. O corpo é o lugar em que se ancora o lugar da experiência sensível. Essa experiência sensível está, sempre, em menor ou maior grau, “maculada” pelo inteligível. Interessa a esta pesquisa que cá se enuncia, portanto, o corpo, quando este se torna mecanismo complexo responsável pela significação, em que se acolhe as razões e as sensibilidades, a estesia, a sinestesia, as temáticas passionais, que fundam, a nosso ver, as noções de poética. Desvendar a poeticidade do corpus aqui elencado é um dos pilares da busca científica desta empreitada.

É pretendida atenção sobre a figura do corpo projetada no álbum de canção. “Trata-se de dizer que, em uma semiótica do corpo, a forma e as transformações das figuras do corpo fornecem uma representação discursiva das operações profundas do processo semiótico e abrem uma problemática que atravessa o conjunto da teoria” (FONTANILLE, 2004, p.93). Tal como ocorre, por exemplo, com a transformação metamorfoseada da figura serpente em “Serpente” – canção responsável pelo desfecho do álbum. Assim, com outras palavras, procurar-se-á por evidenciar como o corpo no simulacro de mundo “real” se lança ao corpo da linguagem, despedaçando-se e se recompondo – que é o mesmo que dizer “refletindo-se” e “refratando-se”, já que se trata da linguagem de uma *semiose*.

A acolhida das questões do corpo no seio da semiótica acaba por gerar novas formulações no “núcleo duro” da teoria, uma vez que a partir de tais definições, o actante não mais será visto como simplório aglomerado de relações predicativas, antes, como corpo sensível, que não apenas da ordem do “programado”, já que também à deriva das sensações, das emoções. Aberto aos acasos da ação. Afinal, “a dramatização da ação humana envolve um corpo imperfeito e desobediente, dificilmente programável e submetido às emoções e às paixões’. (Idem).

Dos erros da concatenação da programação do /fazer/ parece surgir, então, o passional, que é da ordem do /ser/. Em outras palavras, da rachadura inaugurada no território da *ação*, surge e comparece o *sensível*. Daí, metodologicamente, o concatenado que é o nível narrativo revela não só a ação como também a paixão.

A semiótica do corpo lança olhar em direção ao corpo tanto como forma, quanto como movimento. Afinal, é o corpo uma forma responsável por colocar o “eu” no mundo, movimentando-o. Daí, a semiótica tensiva – que é uma semiótica do corpo –

atenta às noções de movimento e de invólucro. O corpo é, então, a junção de uma forma, o invólucro, e de um movimento – que é uma direção e, portanto, um sentido. Tal movimento pode estar lançado para fora de si e também para dentro de si: do intero ao extero, em vias de mão-dupla. O movimento do mundo se encontra com o movimento do corpo, numa interação (tensiva) de forças.

Fontanille (2004, p. 105-107) expõe quatro percursos figurativos do envelope: a) manutenção e capacidade; b) poder distintivo, filtro de intensidade e percurso figurativo da troca: o percurso figurativo do continente; c) o percurso figurativo da triagem axiológica; d) conexão e percurso figurativo da inscrição. Tais percursos figurativos firmam funções a cada um deles. Daí, o envelope é responsável pela sustentação do "eu" (a), enquanto filtra e controla as estimulações externas e internas, ao estipular o valores de "triagem" que rompe com os valores da "mistura", a fim de radicar a singularidade de sua identidade (c) e o conecta com o mundo (d), deixando-lhe sua marca de identidade.

"Mas, para que o corpo-envelope seja o protótipo de todas as interfaces semióticas, é preciso reconhecer nele uma outra propriedade: uma capacidade de debreagem e, em particular, de *debreagem enunciativa"* (FONTANILLE, 2004 p. 107), porque somente a debreagem pode converter o envelope, puramente funcional em objeto de fato semiótico. É neste viés que, adiante, se verá o item que versa acerca da enunciação – a instância produtora e geradora do enunciado, advinda de uma "tomada de posição" em ato do corpo-envelope em movimento.

Então é o corpo uma estrutura fechada, autônoma, sistematizada e imanente. O corpo é, de igual modo, aberto e transcendente. A transcendência e a imanência não só se cerceiam e se tocam, antes se penetram, como fica configurado na noção de "estrutura aberta" exposta pelos estudos de Discini (2015). Este escrito pretende, daí, atentar aos fluxos constantes de um lado ao outro, em vias de mão dupla, ao lançar luz sobre uma identidade atravessada pela alteridade, uma imanência fundada pela transcendência. Um corpo sentido que tem direção e sente. Um corpo revelado: mostrado e escondido, ao mesmo tempo. Um corpo incerto e impetuoso postulado num sistema e numa organização. Um corpo apaixonado e estésico. À deriva de si e do outro. Um corpo cravado entre certezas e incertezas, entre razões e sensibilidade, entre "eus" e "outros".

2.1 Lado A (do corpo-disco) - Imanência transcendente

> Pode-se, então, conceber uma ciência que estude a vida dos signos no seio da vida social. (...) Chama-la-emos "Semiologia" (do grego semîon, "signo"). Ela nos ensinará em que consistem os signos, que leis os regem. Como tal ciência não existe ainda, não se pode dizer o que será; ela tem direito, porém, à existência; seu lugar está determinado de antemão. A linguística não é senão uma parte dessa ciência geral; as leis que a semiologia descobrir serão aplicáveis à Linguística, e esta se achará dessarte vinculada a um domínio bem definido no conjunto dos fatos humanos. (SAUSSURE, 2012, p.49).

2.1.1 Saussure: entre significados e significantes (da vida e da morte)

Instaura-se um diálogo

De início, em concordância com os caminhos que trilham a maioria dos teóricos da área do discurso, Saussure parece incompatível com Bakhtin. A asseveração ganha respaldo quando se atenta ao teor "estruturalista" do mestre de Genebra contraposto ao ponto de vista marcado pela ótica da Filosofia, ao se inaugurar uma "filosofia da linguagem" que é o arcabouço teórico do Círculo de Bakhtin.

O título de "filosofia" faz com que Bakhtin seja postulado enquanto um teórico da transcendência, que em termos lingüísticos, equivale àquilo que transcende a estrutura da língua, e por isso, está para além dela. Entretanto, quando o teórico russo se propôs a pensar a "linguagem", deixou inúmeras pistas que fazem menção a um modo "estrutural" de enxergar a língua – e também a linguagem. É por isso que, a partir daí, os estudiosos, que acolheram o pensar filosófico-linguageiro de Bakhtin junto aos estudos que dizem respeito à Linguística, batizaram os conceitos encontrados na obra do teórico russo, de Análise Dialógica do Discurso. Afinal, Bakhtin propôs-se a estudar

> o discurso ou seja, a língua em sua integridade concreta e viva e não a língua como objeto específico da linguística, obtido por meio de uma

> abstração absolutamente legítima e necessária de alguns aspectos, abstraídos pela linguística, os que têm importância primordial para os nossos fins. Por esse motivo nossa análise (...) não são linguísticas no sentido rigoroso do termo. Podem ser situadas na metalinguística, subentendendo-a como um estudo-ainda não constituído em disciplinas particulares definidas- daqueles aspectos da vida do discurso que ultrapassam- de modo absolutamente legítimo- os limites da linguística. (BAKHTIN, 1997, p. 181)

Firma-se a partir daí que, de acordo com os estudiosos de Bakhtin, o método desenvolvido pelo Círculo é de caráter analítico, interpretativo e sociológico. O teor "analítico" e "interpretativo" se radicam numa herança advinda do Pai da Linguística de

> (...) esmiuçar campos semânticos, descrever e analisar micro e macroorganizações sintáticas, reconhecer, recuperar e interpretar marcas e articulações enunciativas que caracterizam o(s) discurso(s) e indicam sua heterogeneidade constitutiva, assim como a dos sujeitos aí instalados (...), (BRAIT, 2005, p. 13)

enquanto o teor sociológico parte para outra direção:

> (...) e mais ainda: ultrapassando a necessária análise dessa 'materialidade lingüística', reconhecer o gênero a que pertencem os textos e os gêneros que nele se articulam, descobrir a tradição das atividades em que esses discursos se inserem e, a partir desse diálogo com o objeto de análise, chegar ao inusitado de sua forma de ser discursivamente, à sua maneira de participar ativamente de esferas de produção, circulação e recepção, encontrando sua identidade nas relações dialógicas estabelecidas com outros discursos, com outros sujeitos.(BRAIT, 2005, p.13)

E não se deve esquecer que Saussure mencionou tal "sociabilização":

> Trata-se [a língua] de um tesouro depositado pela prática da fala por todos os indivíduos pertencentes à mesma comunidade, um sistema gramatical que existe virtualmente em cada cérebro ou, mais exatamente, nos cérebros de um conjunto de indivíduos, pois a língua não está completa em nenhum, e só na massa ela existe de modo completo. (SAUSSURE, 2012, P.47)

A distância firmada entre Saussure e Bakhtin pretende, nesta dissertação, ser problematizada com pressupostos da Semiótica: tanto em seu "núcleo duro" quanto em seus desdobramentos tensivos. E isso se verá adiante, neste escrito.

O projeto de Saussure

Ao centro das preocupações teóricas de Saussure estava o objetivo (e a necessidade) de transformar os estudos da linguagem numa ciência, a linguística. Isso porque até então a "ciência que se constitui em torno dos fatos da língua" (SAUSSURE, 2012, p.46) estava desprovida de qualquer "visão científica".

Na primeira parte de seu *Curso*, em "Princípios gerais", revela-se que "o signo lingüístico une não uma coisa e uma palavra, mas um conceito e uma imagem acústica" (SAUSSURE, 2012, p.106). Entende-se por conceito, o significado abstrato; e por imagem acústica, "a impressão (*empreinte*) psíquica desse som" (*Idem*) chamado de significante. Os signos linguísticos exibem algumas propriedades primordiais, dentre elas: a arbitrariedade e a linearidade.

A arbitrariedade equivale a algo imotivado: "queremos dizer que o significante é imotivado, isto é, arbitrário em relação ao significado, com o qual não tem nenhum laço natural na realidade" (SAUSSURE, 2012, p.109), para que essa arbitrariedade de que se fala não seja confundida com o arbítrio do sujeito, como se tudo dependesse de sua livre escolha no ato de enunciar.

A linearidade do significante relaciona-se ao fato de que "o significante, sendo de natureza auditiva, desenvolve-se no tempo, unicamente, e tem as características que toma do tempo: a) *representa uma extensão*, e b) *essa extensão é mensurável numa só dimensão*: é uma linha" (SASSURE, 2012, p.110). O que se diz é que por mais que se pense muitas palavras ao mesmo tempo, só se pode pronunciá-las uma após a outra - de maneira linear. A ordem hierárquica da língua é responsável, de tal forma, por organizar o caos do Homem. Adiante se verá como tal "extensão" é acolhida no seio da Semiótica Tensiva, postulada pelos discípulos de Greimas, o que, então, aponta que tais questões (as do sensível; de sua relação com o inteligível; os estados de coisas e de alma) já apareciam enquanto germe, porque em estágio inicial de desenvolvimento, e por isso em estado bruto, no pensamento de Saussure.

Saussure remete, ainda, à dicotomia[22] mutabilidade/imutabilidade do signo. A mutabilidade está relacionada com a *parole* (a fala), que adere a características diferentes a depender do sujeito que (se) enuncia – o sujeito "engravida", para se usar metáfora cunhada por Miotello, a palavra com o que é seu e a faz prenhe de sua maneira

[22] (que hoje, no bojo dos atuais estudos semióticos, foram relativizadas – um termo só si define em relação ao outro; da identidade à alteridade, e vice-versa).

de ser-estar-no-mundo. A imutabilidade relaciona-se com a *langue* (a língua), sistêmica. O signo, portanto, está postulado entre duas forças: o individual e social. Essas forças, ora se concatenam, ora se digladiam.

Tanto a “mutabilidade” (a) quanto a “imutabilidade” (b) são respeitosas ao tempo:

Em “a” porque o tempo pode “alterar mais ou menos rapidamente os signos linguísticos” (Idem, p. 114);

e, em “b” porque “um dado estado da língua é sempre o produto de fatores históricos e são esses fatores que explicam porque o signo é imutável, vale dizer, porque resiste a toda substituição” (SAUSSURE, 2012, p. 111), o que se justifica pelo fato de recebermos a língua convencionada por outras gerações.

De acordo com a imutabilidade: “um indivíduo não somente seria incapaz, se quisesse, de modificar em qualquer ponto a escolha feita, como também a própria massa não pode exercer sua soberania sobre uma única palavra: está atada à língua tal qual é”. (Ibidem, p. 85).

Para Saussure, cabe ainda mencionar, a dicotomia “langue/ parole” que perpassa o *Curso* e, que deságua em conseqüências teóricas. *A priori*, tal distinção se encontra postulada quando intui Saussure acerca da “não-coincidência” entre “língua” e “fala”: elas não são as mesmas coisas – daí não estão radicadas nos mesmos processos e não podem por isso serem estudadas da mesma forma. Mesmo “não-coincidentes” estão esses dois processos abarcados sob a égide da linguagem: “evitando estéreis definições de termos, distinguimos primeiramente, no seio do fenômeno total que representa a linguagem, dois fatores: a língua e a fala. A língua é para nós a linguagem menos a fala” (SAUSSURE, 2012, p. 92). Vale dizer que, na obra supracitada do mestre de Genebra, os conceitos aparecem sempre relativizados: ou seja, um se relaciona ao outro, e só nesse contato vivo faz completa a arquitetura da linguagem. Assim, o recorte proposto por Saussure é de ordem metodológica: não valoriza, a critérios próprios e isolados, a língua em detrimento da fala. Ao contrário disso. Reconhece-as de igual importância, mas sabe que haverá esforços mais calorosos para lidar com a *parole*, porque ela parece habitar a individualidade, o acaso, o inesperado, o acontecimento. A dificuldade, reconhecida por Sassure, em se lidar com a parole é também porque ela é composta por processos fisiológicos e físicos, que são diferentes da associação entre significado e significante. (Silveira, 2013: 45-52).

A *parole* está homologada à “fala” e à “variação”, que é da ordem do “individual”, e assim, está, na dicotomia saussuriana, excluído o “sujeito e sua história”. Embora alguns teóricos da recepção do *CLG*, advogam-no enquanto fundador e inovador, outros o vêem com algum mérito, mas o refutam ao alegar o descaso de Saussure com o tratamento da dimensão social das interações lingüísticas, como foi o caso, por exemplo, do Grupo de São Petersburgo. “Ora, aqui estão duas faces pespegadas de Saussure: a do ‘pai fundador’, que amorosamente possibilitou a concepção da disciplina, e a do ‘pai censor’, que odiosamente interditou seu pleno desenvolvimento.” (PIOVEZANI, 2013, p. 151).

Das limitações, necessárias, do curso do “pai fundador”, emergiram inúmeras reflexões e andar teórico. Era necessário conhecer o pensar de Saussure e buscar, de forma incessante, continuar e completar sua obra. Na década de 60, o pensamento de Saussure tem seu reflorescer, ao se tornar leitura obrigatória no cerne do “estruturalismo francês”, para linguistas, mas também para Lévi-Strauss, Greimas, Althusser, Lacan, Foucault, Barthes, Derrida...

Para se pensar, ainda, a relação entre os pressupostos teóricos anteriormente citados com as noções de discurso, certamente se faz necessário alavancar a noção de valor no *CLG*, porque é nessa noção que Saussure vai afirmar que o conceito é a contrapartida da imagem acústica, enquanto é também a contrapartida de outros signos da língua. O valor de determinado signo só o é em relação a outros signos. É o valor, ainda, constituído por aquilo que é seu diferente, podendo ser trocado e comparado. Valores são os que os outros não são. É pelo valor, então, que a língua se faz discurso: um signo continua no outro; um signo reverbera no outro; um signo só é em relação a outro signo que não o é; no signo, há um olhar para dentro – a identidade – e um olhar para fora – a alteridade; o signo existe apenas por seu poder de comunicação.

Para isso, emerge a célebre metáfora de Saussure quando atenta para o jogo de xadrez. Antes de mais nada, é interessante intuir acerca da escolha dessa metáfora, dado que “jogo” coloca em cena a noção de “ação”. Na metáfora, o mestre de Genebra revela que uma peça só significa em relação a outra: uma só tem valor em relação a outra.

> Tomemos um cavalo: será ele por si só um elemento do jogo? Certamente não, pois, em sua materialidade pura, fora de sua casa no tabuleiro e das outras condições do jogo, ele não representa nada para o jogador e só se torna elemento real e concreto uma vez revestido de seu valor e fazendo corpo com ele. (SAUSSURE, 2012: 153-154).

O conceito de “valor” está imbricado ao de “arbitrário”, quando se atenta que são os “valores” sempre “relativos”: dão-se na relação, e então, não são prefixados de umas vez por todas. É no conceito de “valor” que está radicado a noção de sistema: porque um sistema – que é um todo – só pode ser composto de partes – que são os valores; e de partes que se relacionam em seus limites e limiares. (Normand, 2009, p. 79)

Estas noções hão de fazer suas assunções no escrito que se segue.

2.1.2 Bakhtin: o “signo ideológico”

Discute-se, antes de se estabelecer a noção de “signo ideológico”, o que se quer dizer, nos escritos de Bakhtin e seu Círculo, com “ideologia”.

Para Marx e Engels (2007;2008), numa formação social, têm-se dois níveis de realidade: um de essência e outro de aparência, o que produz a “falsa consciência”. Fiorin (1988) vem pontuar o necessário cuidado à expressão “falsa consciência”, já que, em concordância com Bakhtin, a consciência não é a habitação exclusiva da ideologia, pois esta se encontra contida de igual modo no social. Aliás, a própria consciência é um inquilino do social. Logo, tal expressão “indica apenas que as ideias dominantes são elaboradas a partir de formas fenomênicas da realidade, não apreendendo, portanto, as relações sociais mais profundas” (FIORIN, 1988, p. 29).

Segundo Miotello (2005), o conceito marxista de ideologia apresentado como “falsa consciência” é um mascaramento da realidade, usado pelos legitimadores do poder para lá continuarem. Na verdade, segundo esse estudioso, o Círculo aceita tal concepção marxista, mas a reformula e a estende para todas as esferas de atividade ao pensar a ideologia fundada no signo. Fundada e fundante. Daí, tem-se “ideologia oficial” e “ideologia não-oficial” (vemos, em *Cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de Francois Rabelais* (2008), a preocupação de Bakhtin em revelar as ideologias oficiais e não oficiais, a sala de jantar *versus* a praça pública), porque

> com o termo ‘ideologia’ Bakhtin indica as diferentes formas de cultura, os sistemas superestruturais, como a arte, o direito, a religião, a ética, o conhecimento científico, etc (a ideologia oficial), e também os diferentes substratos da consciência individual, desde os que coincidem com a ‘ideologia oficial’ aos da ideologia não-oficial. (PONZIO, 2008, p. 112).

Por “ideologia oficial” se diz acerca daquela estipulada por uma classe dominante. Do ponto de vista marxista, “ideologia oficial” é a ideologia das superestruturas (o direito, a arte, a religião, etc): é a senhora que dita as “regras do jogo”. Desse poder posto “lá em cima”, como uma supreestrutura, e por isso, oficial, emanam as regras básicas que determinam a existência dos sujeitos.

Por “ideologia não-oficial” se considera aquela das relações fortuitas do cotidiano, relacionadas à classe dita dominada (infra-estrutura, em termos marxistas). Aquela que está “aqui embaixo” que, por vezes, funde-se aos ditames da “ideologia oficial”, e outras, os repelem com toda força. É a massa.

É na fenda entre tais ideologias que está cravada a dissertação de Bakhtin que versa sobre a obra do autor francês Rabelais. Tal autor fora, em seu tempo, completamente negligenciado e marginalizado pela crítica – séria e oficial. A hipótese que baliza o pensar de Bakhtin é que essa negligência se justifica pelo fato do escritor ter por fonte de seu pensamento, bem como de seu fazer estético, o carnaval – evento desenrolado no seio da massa, no tópus da praça pública. A “praça” é por excelência o lugar da infra-estrutura, e então, da ideologia “não-oficial”.

Marx e Engels pouco falaram sobre as relações entre infra e superestruturas. Afirmaram apenas que, por causalidade, a infra-estrutura deságua na superestrutura. É exatemente nesse “rastro de silêncio” que se debruça Bakhtin e seu Círculo, ao afirmarem que as infra-estruturas mantêm relações dialético-dialógicas com as superestruturas, numa via de mão-dupla: uma influencia a outra; só podem significar em relação; estão em diálogo. Dessa maneira, a “ideologia oficial” é bombardeada pela “ideologia não-oficial”, o que leva Miotello (2005, p. 174) a afirmar que “a durabilidade da ideologia oficial não é maior que o tempo de duração da ideologia do cotidiano” e essa relação só se tona possível pelo signo, que, por isso, é ideológico. Ainda de acordo com Miotello (2005), a ideologia é semelhante à ideia, a qual, fora de um processo dialógico, morre, porque ela

> não vive na consciência individual isolada de um homem: mantendo-se apenas nessa consciência, ela degenera e morre. Somente quando contrai relações dialógicas essenciais com as ideias dos outros que a idéia começa a ter vida, isto é, a formar-se, desenvolver-se, a encontrar e renovar sua expressão verbal e gerar novas ideias. O pensamente humano só se torna pensamento autêntico, isto é, ideia,

> sob as condições de um contato vivo com o pensamento dos outros, materializada na voz dos outros, ou seja, na consciência dos outros expressa na palavra[...]. **A ideia é um acontecimento vivo, que rompe no ponto de contato dialogado entre duas ou várias consciências**[23]. (BAKHTIN, 1997, p. 88 – grifo nosso)

Para o Círculo, a concepção de ideologia transpassa a ideia de "falsa consciência" e não pode ser entendida como um "pacote pronto" (idealista) e muito menos vivente exclusivamente na consciência (subjetiva). Bakhtin/Volochinov, com a intenção de estudar a filosofia da linguagem com bases no marxismo, logo no primeiro capítulo de *Marxismo e Filosofia da Linguagem* (1992) afirma que

> um produto ideológico faz parte de uma realidade (natural ou social) como todo corpo físico, instrumento de produção ou produto de consumo; mas, ao contrário destes, ele também reflete e refrata uma outra realidade, que lhe é exterior. Tudo que é ideológico possui um significado e remete a algo situado fora de si mesmo. Em outros termos, tudo que é ideológico é um signo. Sem signos não existe ideologia. (1992, p. 31)

O que nos quer falar Bakhtin é que o signo está "maculado" pelo sujeito. O corpo do sujeito está lançado ao corpo do signo. Daí, as coordenadas de espaço e tempo, que cerceiam tanto um quanto outro, estão postas em cotejo.

> Os signos só podem aparecer num terreno interindividual. Ainda assim, trata-se de um terreno que não pode ser chamado de 'natural' no sentido usual da palavra: não basta colocar face dois *homo sapiens* quaisquer para que os signos se constituam. É fundamental que esses dois indivíduos estejam socialmente organizados, que formem um grupo (uma unidade social): só assim um sistema de signos pode constituir-se" (BAKHTIN/VOLOCHINOV, 1992, p. 35)

Segundo Ponzio (2008), signo difere de sinal. O sinal é algo pré-fixado, que se repete sempre da mesma maneira. O signo possui pluralidade, renova-se, adere a novos sentidos e significações em cada contexto, exatamente por seu caráter ideológico, que revela a posição de cada sujeito. O autor está, aí, de acordo com Hjelmslev quando versa da distinção entre uma "semiótica monoplana" e uma "semiótica biplana". Com o

[23] Grifo nosso a fim de que se dê atenção aos termos "acontecimento" que é "vivo" e que "rompe no ponto de contato dialogado" para que, ao mesmo tempo, olhe-se em direção ao caminho que tal dissertação quer trilhar quando, em momento oportuno, dialogará os pressupostos teóricos do Círculo de Bakhtin com a Semiótica Tensiva.

símbolo, esta-se no território da “monoplana”: “correspondência termo a termo entre o plano da expressão e o plano do conteúdo, o que significa que existe uma conformidade total entre esses dois planos” (FIORIN, 2012 p.58). Signo, por sua vez, está alojado na “biplana”: acolhida na Semiótica sob o conceito de “semissimbolismo”, “que são aqueles em que a conformidade entre os planos da expressão e do conteúdo não se estabelece a partir de unidades, como nos sistemas simbólicos, mas pela correlação entre categorias”. (Idem)

Para Bakhtin (1992), em relação aos estudos das ideologias, a palavra deve ser posta em primeiro plano. Isso por conta da “excepcional nitidez de sua estrutura semiótica” (p. 36), além de que é por meio dela que se revelam as formas ideológicas da comunicação, “mas a palavra não é somente o signo mais puro, mais indicativo; é também um signo neutro” (p.37). Não se trata de uma contradição, já que uma palavra jamais é neutra, ela é sempre ideológica. O que se diz é que ela se reveste de diferentes ideologias, já que “pode preencher qualquer espécie de função ideológica: estética, científica, moral, religiosa” (p.38). É a palavra que organiza o discurso interior, portanto a consciência, fruto da interação verbal, pois ela

> não poderia se desenvolver se não dispusesse de um material flexível, veiculável pelo corpo. E a palavra constitui exatamente esse tipo de material. A palavra é, por assim dizer, utilizável como signo interior; pode funcionar como signo sem expressão externa (BAKHTIN/VOLOCHINOV, 1992, p. 37)

Tem de se precisar que

> não significa, obviamente, que a palavra possa suplantar qualquer outro signo ideológico. Nenhum dos signos ideológicos específicos, fundamentais, é inteiramente substituível por palavras. É impossível, em ultima análise, exprimir em palavras, de modo adequado, uma composição musical ou uma representação pictórica. Um ritual religioso não pode ser inteiramente substituído por palavras. Nem sequer existe um substituto verbal realmente adequado para o mais simples gesto humano. Negar isso conduz ao racionalismo e ao simplismo mais grosseiros. Todavia, embora nenhum desses signos ideológicos seja substituível por palavras, cada um deles, ao mesmo tempo, se apóia nas palavras e é acompanhado por elas, exatamente como no caso do canto e de seu acompanhamento musical (Idem, p. 38)

Conclui-se que as características que revelam a importância do estudo da palavra para o estudo das ideologias são: sua catacterística semiótica, sua neutralidade ideológica, sua implicação na comunicação humana ordinária, sua possibilidade de

interiorização e sua presença obrigatória como fenômeno acompanhante de todo ato consciente.

Após essas reflexões, firma-se a posição de que, como qualquer enunciado, o álbum de canções de Pitty será descrito como signo, isto é, como objeto (também) ideológico.

2.1.3 Jakobson: entre metáforas e metonímias – do útero ao túmulo e do túmulo ao útero

O título que instaura este item está por evidenciar tanto "útero" quanto "túmulo" como metonímia: são "espaços" que trazem consigo o "tempo" que aí se estabelece, tal qual os "sujeitos" que aí se alojam, tecendo-se em "todo". Em "útero" se tem uma configuração "espaço-sujeito-tempo" e em "túmulo" outra. Lá se acolhe a "vida" e cá a "morte". Vida e morte é, como se sabe, a relação de sentido que guia este dissertar. Vai-se da vida à morte e da morte à vida: do útero ao túmulo e do túmulo ao útero.

Esses "lugares", ainda, fazem referência a certa reflexão de Bakhtin em seu texto sobre *...o contexto de Rabelais,* quando o filósofo da linguagem aponta para as semelhanças entre um lugar (de vida) e outro (de morte): tanto num quanto noutro, o sujeito está destituído do controle sobre si; ambos não fazem do oxigênio, tal qual disposto na atmosfera, seu combustível; um e outro tecidos na escuridão do nada.

Jakobson ao conceber a linguagem e suas funções, pensará como tais funções se hierarquizam e, juntas, como num "malabarismo"[24], ordenam as emoções, os valores, as verdades e as informações: joga-as ao alto num tom de leveza e simplicidade que escondem a dureza e complexidade deste ato. Dizer que as funções se hierarquizam significa dizer que num enunciado qualquer pode aparecer mais de uma função e, assim, pensa-se a linguagem como um todo.

Jakobson (2013)[25] para trazer os estudos da poeticidade ao âmbito lingüístico, advoga: "a poética trata dos problemas da estrutura verbal, assim como a análise da pintura se ocupa da estrutura pictorial. Como a lingüística é a ciência global da estrutural verbal, a poética pode ser encarada como parte integrante da lingüística". (p.151).

[24] Lembra-se da metáfora cunhada em Tatit (2012), da qual este dissertar já lançou mão anteriormente.

[25] O texto original data de 1967.

Sendo que,

> a insistência em manter a poética separada da lingüística se justifica somente quando o campo da lingüística pareça estar abusivamente restringido, como, por exemplo, quando a sentença é considerada, por certos lingüistas, como a mais alta construção analisável, ou quando o escopo da lingüística se confina à gramática ou unicamente a questões não semânticas de forma externa ou ainda ao inventário dos recursos denotativos sem referência às variações livres. (JAKOBSON, 2013 p.155).

Desta forma ficam justificados os estudos acerca da poeticidade latente no álbum de Pitty que aqui se quer depreender a partir dos pressupostos teóricos tanto de Bakhtin como da Semiótica. Isso acontece porque, aqui, se busca dissecar as engrenagens celulares que mantém o álbum em pé e em interação com corpos outros. Se quer ver como este corpo funciona, bem como de que maneira ele funciona, e também, quem sabe, pra que ele funciona. Atentar-se-á ao modo recorrente e organizado de Pitty dizer o que diz, da maneira como diz, para daí, depreender um *éthos* – um *estilo* e uma presença no mundo. Se fosse nas palavras de Jakobson:

> Igualmente, uma segunda objeção nada contém que seja específico da literatura: questão das relações entre a palavra e o mundo diz respeito não apenas à arte verbal, mas realmente a todas as espécies de discurso. É de esperar que a lingüística explore todos os problemas possíveis de relação entre o discurso e o "universo do discurso": o que, deste universo, é verbalizado por determinado discurso e de que maneira. (p.152)

O próprio "encontrar a poeticidade" latente no álbum supracitado ganha ancoragem no pensar de Jakobson, uma vez que, ao definir as funções da linguagem, declara que para cada componente da comunicação – *remetente, mensagem, destinatário, contexto, contato, código* – há respectivamente uma *função*. Todo e qualquer ato de comunicação está radicado nestes seis elementos homologados a seis funções: *emotiva* ou "expressiva" calcada no *remetente*; *referencial* quando direcionada ao *contexto*; *conativa*, homologada ao *destinatário*, porque busca, em termos semióticos, convencer o outro a fazer, trata-se do *fazer-fazer* ou então, a conhecida *manipulação* que se desdobra em quatro diferentes maneiras de se fazer – a *sedução(+)* e a *tentação* (+) num par positivo, porque se constrói a positiva imagem do persuadido; do outro lado, em pólo negativo, a *intimidação(-)* e *provocação(-)* que se faz a partir da

construção negativa do outro convencido a fazer; o *código* para a *metalingüística* porque é o código a interpretar o próprio código, numa espécie de direcionamento para fora que acaba por cair em si ("dentro"), sendo que "particularmente a aquisição pela criança, da língua materna, faz largo uso de tais operações metalingüísticas; e a afasia pode ser definida, amiúde, como uma perda de capacidade de realizar operações metalingüísticas" (JAKOBSON, 2013, p. 163); fática no perfilar com o canal bem representado pelo "*alô?*" ou, "na dicção shakesperiana, 'Prestai-me ouvidos'" (*idem*, p. 161); enquanto que, por fim,

> o enfoque da mensagem por ela própria, eis a função poética da linguagem. Essa função não pode ser estudada de maneira proveitosa desvinculada dos problemas gerais da linguagem, e, por outro lado, o escrutínio da linguagem exige consideração minuciosa de sua função poética. Qualquer tentativa de reduzir a esfera da função poética à poesia ou de confinar à poesia à função poética seria uma simplificação excessiva e enganadora. A função poética não é a única função da arte verbal, mas tão somente a função dominante, determinante, ao passo que, em todas as outras atividades verbais, ela funciona como um constituinte acessório, subsidiário. Ao promover o caráter palpável dos signos, tal função aprofunda a dicotomia fundamental de signos e objetos. Daí que, ao tratar da função poética, a lingüística não possa limitar-se ao campo da poesia. "Por que é que você sempre diz Joana e Margarida, e nunca Margarida e Joana? Será porque prefere Joana a sua irmã gêmea?" "De modo nenhum; só porque assim soa melhor". Numa seqüência de nomes coordenados, na medida em que não interfira nenhum problema de hierarquia, a precedência do nome mais curto parece àquele que fala, sem que o possa explicar, dar melhor configuração à mensagem. Uma moça costumava falar do "horrendo Henrique". "Por que horrendo?" "Porque eu o detesto". "Mas por que não terrível, medonho, assustador, repelente?" "Não sei por quê, mas horrendo lhe vai melhor". Sem se dar conta, ela se aferrava ao recurso poético conhecido como paranomásia. (JAKOBSON, 2013, p. 163-164).

Aquilo que nos diz Jakobson é que a poeticidade não está presente apenas na poesia, antes nos enunciados do dia-a-dia. Afirmação que caminha, como se verá, ao encontro dos postulados de Bakhtin no que toca aos estudos dos gêneros discursivos, em que os gêneros secundários e mais complexos – os romances, o científico, etc – assimilam (isto é, "devoram") os gêneros primários – aqueles ordinários e corriqueiros do dia-a-dia – como se dissesse que o tom de poeticidade que alimenta a arte encontra-se em estado mais bruto na própria vida "boba" de todos os dias, cabendo ao esteta a união de arte e vida, o que equivaleria, então, à transformação da poeticidade da vida em poeticidade da arte.

Mas, então, o que seria essa poeticidade que dizemos, se não a projeção do princípio de equivalência do eixo da seleção sobre o eixo de combinação, em que o eixo da seleção seria o eixo das virtualidades – das possibilidades de escolhas – enquanto o eixo da combinação se dá como o eixo da concretização – as escolhas postas lado a lado -, porque a seleção ocorre a partir da equivalência? Na seleção, há os termos que se equivalem, semelhanças e dessemelhanças, em outras palavras; ou ainda, sinonímia e antonímia. Já no eixo da combinação a construção da sequência se baseia na contigüidade. Dizer que se trata a poeticidade da projeção deste princípio de equivalência – postulado no eixo da seleção – sobre o eixo da combinação significa enunciar que a equivalência é promovida à condição de recurso constitutivo da sequência. Em outras palavras, a sequência – ou a sintaxe, melhor dizendo – é mais motivada, porque pensada de maneira mais atenta, como ocorre com o *SeteVidas*, ao valorizar todas as sílabas da sequência: cada acento é considerado tão importante e decisivo como qualquer outro acento da cadeia, como se as sílabas fossem unidades de medida, ao se emparelhar e, então, significar. (Jakobson: 2013,p. 164-166) É desta poeticidade que dizemos e que parece "escorrer" – de tão abundante – no álbum aqui contemplado.

2.1.4 Nível fundamental: a estrutura elementar e a questão do sujeito no álbum "SeteVidas"

Pode-se entender, como assegurado pelo sentido cristalizado no seio da sociedade, que um sujeito sem sentido é um sujeito sem direção. Sem direção não há movimento, sem o qual não há vida (e também morte). Para haver direção se faz necessário postura – posição no e frente ao mundo. A posição do "eu" só acontece em relação à posição do "*outro*". Só se é "*eu*" porque não se é "*outro*". Só ocupo meu lugar porque não ocupo o lugar de "*outro*". Só há sentido na relação. E, se apenas na relação há sentido, também só nela há direção, postura, movimento, vida e morte.

Por ora[26], vejamos que é naquela máxima do movimento do sentido sintático – semântica do nível fundamental - que se articula o quadrado semiótico de Greimas que

[26] Voltaremos a falar em movimento, quando, mais adiante na dissertação, observarmos como se movimenta a intensidade do sentir diante da extensidade das coisas do mundo na construção do sentido no álbum de Pitty.

opera no cotejo entre um termo e sua negação, dado que algo se define tanto pelo sim a si mesmo – a identidade – quanto pela negação cravada no outro – a alteridade. Cá, fica justificado nosso título e nosso holofote sobre não só a vida mas também a morte, porque a vida só é o que a morte não é, e vice-versa. Assim, *SeteVidas* enuncia também a morte, até porque, de maneira lógica – conceito essencial para se entender o quadrado semiótico -, para se ter sete vida é preciso se morrer sete vezes. Uma não existe, pois, sem a outra: constituem-se e significam só na relação[27].

A afirmação greimasiana está sob a égide do pensamento de Saussure, porque a afirmação de que a língua é feita de oposições respalda o quadrado semiótico. E se se percebe o mundo via linguagem, com, quem sabe, primazia à língua, tal percepção é cravada em diferenças. Daí, em seu *Semântica Estrutural*, Greimas já esboça certo tributo à fenomenologia do mundo percebido, porque "percebemos diferenças e, graças a essa percepção, o mundo 'toma forma' diante de nós, e para nós" (GREIMAS, 1966, p.28). "Perceber diferenças" significa lidar, sempre, com ao menos dois "termos-objetos" concomitantemente presentes (isso do ponto de vista paradigmático), tal como se dizia há pouco.

Esboçam-se a partir daí os termos "conjunção" e "disjunção" que tem a ver com as noções de contínuo e descontínuo – a ser desenvolvida a *posteriori*. A conjunção está para a identidade – "para que dois termos-objetos possam ser captados juntos, é preciso que tenham algo em comum" (GREIMAIS, 1966, p.29) – enquanto a disjunção está para a alteridade – aquilo que diferencia os dois termos-objetos. Vale lembrar que estamos numa abstração, naquele momento em que a carga semântica com que se usa identidade e alteridade num texto é também da ordem do abstrato, no sentido de "não ser ainda": é um projeto de ser.

Tal lógica estrutural é enfrentada como elementar, porque sempre estará "debaixo dos panos" do enunciado, projetando-se nos outros níveis. Os enunciados estão cravados, portanto, entre a voz e o silêncio, o sim e o não, a identidade e alteridade, entre o "eu" e o "outro" – para assegurar o diálogo com Bakhtin; mesmo ainda no território da abstração[28].

---

[27] É provável que quando Greimas diz a célebre frase de que fora do texto não há salvação esteja também querendo dizer que fora das relações – que é o texto – não existe salvação.

[28] A abstração que se quer esboçar aqui é a mesma presente em todas as outras ciências – como, em exemplo, a química com seu desenho da organização dos elétrons, constantemente mudada porque sempre atenta aos fatores do "real" e exatamente por ser um desenho, isto é, uma representação, um rascunho, um ponto de vista, uma única percepção -, dado que, segundo o

Pitty, pode-se dizer então, dialoga com a *doxa*, como o império das opiniões fechadas, e tenta desmontar o acabamento do mundo. Para isso, ela também se ancora na relação identidade vs. alteridade, como veremos.

Com o teor gerativista da Semiótica, em que um nível se projeta ao outro complexificando-se, seriam, assim, as estruturas elementares as primeiras a se articularem – por isso "elementar" que é "composto ou funciona de modo primário, básico, fácil, simples, claro" (HOUAISS, 2009). Daí, sua presença posta num nível mais profundo, mais simples e abstrato.

Estes elementos, ainda, passam por certa valoração ao definirem um pólo com carga positiva – porque representante de euforia, daí a vontade da conjunção – e outro com carga negativa – em que se radica a disforia que é a não-vontade da conjunção. O que fica evidente aí é que, mesmo em nível tão profundo, simples e abstrato, já há algo revelado da transcendência: a valoração do mundo pelo sujeito imerso em determinada cultura com valores e vontades específicas frente a outras organizações culturais e, então, com valores e vontades outras. Porque esta axiologia – valoração mais abstrata do nível fundamental – acaba por desaguar na ideologia tocada no nível discursivo: uma ordem e uma hierarquia; o sentido se complexifica, se superficializa (e quase já aparece, manifesta) e se faz mais concreto a cada nível nesta abstração metodológica que é o percurso gerativo de sentido.

Existe, então, um quadrado que busca expor concatenadas estas duas oposições no interior de um mesmo sistema de valores graças a outra relação, a implicação, o que testemunha que cada um dos termos da categoria estão postos na articulação de três tipos de relações: contrariedade, contradição e implicação. Desta estruturação pode se depreender o arcabouço mínimo de uma narrativa, ao se colocar tais relações em movimento. (Fontanille: 2012, p. 57).

---

dicionário da língua portuguesa, é a abstração uma operação intelectual em que um objeto de reflexão é isolado de fatores que comumente lhe estão relacionados. Assim, a abstração, que é o percurso gerativo de sentido, é um isolamento temporário de algum termo para poder fixá-lo e depreender sua forma de ser, bem como de se relacionar com outros termos, e daí significar – que ocorrem num outro momento, isto é, em outro nível. A abstração é, assim, a tentativa em se crer que o concreto se faz da soma de várias abstrações, cujo o todo é sempre maior que a soma das partes, tal qual ocorre, por exemplo, com o elétron – uma energia – que permeia toda matéria – concreta. O dicionário traz ainda a definição de que se trata a abstração do ato de abstrair(-se), o que radica, portanto, a abstração no âmbito da racionalidade, já que um ato – e pensamos no ato tal qual apresentado na primeira parte deste trabalho quando versa acerca do ato no seio do pensamento bakhtiniano. A abstração se faz, assim, filha da racionalidade que quer descrever, interpretar e examinar o mundo: é esse o objetivo mesmo do abstrato percurso gerativo de sentido pela semiótica construído.

2.1.5 Entre manipulações e sanções: nível narrativo e sujeito desejante

A relação, que instaura sentido no nível mais profundo, projeta-se nesse nível. Porque, vale a reiteração, se trata o percurso gerativo de sentido de um percurso que se complexifica com as passagens dos níveis. A relação estabelecida antes entre dois termos-objetos, no nível fundamental, mantém-se subjacente ao nível narrativo, é o que se quer dizer com outras palavras. Ela é, portanto, organizadora da relação entre sujeito e objeto, no nível narrativo.

Aquela valoração ou axiologização que se dividia em positivo e negativo, homologada ao querer estar-conjunto, e por isso eufórico, de um lado; e ao não-querer-estar-conjunto, já que o termo é negativo, de outro lado, aparece agora, no nível narrativo mais concretizado. Porque, de acordo com essa valoração é que o sujeito vai em busca do que lhe euforiza, realiza e completa, possível nos objetos de valores. A narrativa, assim, define-se por transformações – mudanças de estados – em que os sujeitos vão à procura de objetos de valores. Nesta abstração, sujeito e objeto significam também, e apenas, em relação: sujeito é aquilo que procura um objeto e objeto é aquilo que é procurado por um sujeito.

Ao atentar para essa abstração do *simulacro* gerativo de sentido, em seu nível narrativo, é necessário dizer que objeto não traz em sua carga semântica os sentidos depositados no seio da cultura, em que objeto perfilaria como coisa – coisa "real" do mundo "real", como estipulado no dicionário da língua portuguesa, Houaiss (2009), que define o objeto como "coisa material que pode ser percebida pelos sentidos". O objeto, portanto, no âmbito da gramática do nível narrativo, exatamente por ser abstrato, abrange por objeto aquilo que é querido, almejado, estimado. Objeto, desta forma, estaria mais próximo da outra definição dada pelo dicionário supracitado, porque apresentado como "objetivo", "fim", "propósito". O objeto é, então, um objetivo do sujeito. Um fim para o qual suas forças convergem. É um propósito: o propósito da busca, da euforia da conjunção, da plenitude do todo formado a partir da nova parte encontrada que é o objeto. Um objeto pode ser coisa física do mundo real quanto coisa abstrata do mundo emocional, ficcional. É o objeto um pedaço faltante do sujeito – tanto em seu mundo interior quanto exterior.

O objeto só possui valor porque esta em conjunção com o sujeito, o que equivale dizer que é o sujeito que estabelece o valor do objeto. Haveria, assim, a necessidade em diferenciar valores objetivos de valores subjetivos? Vejamos.

Greimas, em *Sobre o sentido II* (2014), estabelece a diferença entre objeto e valor. São, pois, os objetos dados do mundo e, por isso, dado de antemão ao sujeito. Trata-se, em contrapartida, do valor de uma construção social. Não dado, antes construído. Porém, o valor investido num objeto faz haver uma fusão entre objeto e valor: determinado objeto representará determinado valor e por isso será desejado. O objeto é objeto e também valor investido ao mesmo tempo. "A forma figurativa do objeto cauciona sua realidade de modo que por meio dela o valor se identifica com o objeto desejado" (GREIMAS, 2014, p.33).

Se o objeto é almejado pelo valor nele inscrito. E se esse valor vem do sujeito. O objeto de valor vem do sujeito para o próprio sujeito. Poder-se-ia definir, a partir daí, que as noções de "valor subjetivo" e de "valor objetivo" acolhem, na verdade, movimentos distintos instituídos na mesma relação (sujeito/objeto). Se do sujeito para o objeto, valores subjetivos. Se do objeto para o sujeito, valores objetivos. Esses valores – de subjetividade e de objetividade – se passados ao nível discursivo, em que se tem a projeção da enunciação, passam a se identificarem com os efeitos de sentido de objetividade e de subjetividade. Esses efeitos já começam por se esboçar no nível narrativo, em que o actante sujeito, ora pode construir como efeito a proximidade – os valores subjetivos – ora a objetividade – os valores objetivos.

Por narratividade, então, entende-se o movimento entre os sujeitos e os objetos de valor. O movimento flagrante entre conjunções e disjunções. A partir daí, pode-se falar em relações entre o contínuo e o descontínuo, entre a subjetividade e a objetividade em, mais uma vez, vias de mão dupla. O efeito de subjetividade e objetividade estão no nível discursivo. O efeito de continuidade e descontinuidade estão no nível tensivo (ZILBERBERG, 2011) e perpassa todo percurso gerativo de sentido.

"O objeto visado não passa, então, de um pretexto, de um local de investimento de valores, um alhures que mediatiza a relação do sujeito consigo mesmo" (GREIMAS, p. 33). Consigo mesmo porque, como dito, esse valor desejado, instaurado no objeto, fora antes dado pelo próprio sujeito: o valor vai do sujeito ao objeto e do objeto ao sujeito, eis a chave da narratividade.

Tal como o homem, a narratividade é um dado da cultura. Faz-se necessário, por isso, pensar os valores, os sujeitos e os objetos mergulhados em cultura. É preciso

examinar tais sujeitos, valores e objetos não como o primeiro e único “Adão” a (se) enunciar num mundo vazio, sem reverberações, sem palavra contrária, e por isso sem polêmica. Antes como uma parte do todo que é a cadeia dos valores inscritos em cada sociedade em determinados espaços e tempos, que dizem respeito, ao mesmo tempo, a outros espaços e tempos da História. É preciso se pensar o texto no cotejo com o intertexto.

O surgimento e o desaparecimento de valores estarão perfilados com os gestos de encontrar e o de perder, em que o encontrar certo objeto de valor é estar conjunto com ele e, portanto, estar realizado. Enquanto que o perder certo objeto é estar em disjunção com ele e, assim, estar virtualizado. O surgimento e o desaparecimento dos valores estão posto em cadeia: “pois segundo a lógica que lhe é própria, encontrar pressupõe muito naturalmente perder, o que postula a existência de outro sujeito em disjunção, e equivale a negar a possibilidade da aparição ex-nihilo dos valores” (GREIMAIS, p. 42), daí,

> tudo se passa como se, no interior de um universo axiológico dado, os valores circulassem em um circuito fechado, de modo que aquilo que parece se encontrar e perder na realidade recobre as conjunções absolutas pelas quais esse universo imanente se comunica com um universo transcendente, fonte e depósito dos valores que estão fora do circuito. (Idem).

Objetos são tratados, assim, como casas de valores: um quase-vazio sintático em que se depositará carga semântica de valor. Há, ainda, os valores modais que concatenados influenciam e possibilitam o fazer. É preciso pensar não só na modalização do /fazer/, mas também na do /ser/, que se consolidou como o primeiro passo em direção às paixões.

Essa relação – sujeito/objeto – constitui o que a semiótica chama de enunciado elementar: enunciado básico, mínimo e recorrente por baixo das singularidades de cada texto. Sujeito e objeto são o mínimo de existência à gramática narrativa. É gramática porque se estabelecem invariáveis que sustentam as variáveis. É narrativa porque *simulacro* da ação do homem no mundo, que não se confunde com narração. Qualquer texto têm, pois, em seu nível intermediário – entre o profundo e a superfície – uma narratividade que é uma organização, um concatenação de enunciados elementares. Estes, portanto, são enunciados que revelam a relação do actante sujeito com o actante objeto em dois tipos de junções – conjuntivo ou disjuntivo – que estabelecem os

enunciados de estado - estar-conjunto-com ou estar-disjunto-com -, sendo que de um estado a outro, há uma transformação: os enunciados de transformação. “Os estados se transformam” é o que marca a noção de narratividade aqui exposta. Enunciado do fazer (transformar os estados) e enunciado do ser (o estar conjunto e o estar-disjunto) – o estado resultante, portanto, da transformação.

Como os valores se encontram no circuito fechado que pressupõe, assim, a presença do “outro”[29] – sujeito, objeto e valor -, encontrar algo é concomitante ao gesto de perder algo, como se dizia há pouco. Esse perder algo se caracteriza como privação, a qual pode ser transitiva ou reflexiva: nesta eu mesmo decido renunciar valores, naquela há uma espoliação em que algum valor me é tomado à força. Do outro lado, há a aquisição – advinda, então, da privação flagrante no “outro” – que da mesma forma pode se dar de forma transitiva ou reflexiva: alguém me dá – doação – ou eu me aproprio – espoliação. A doação e a renúncia são concomitantes, já que enquanto se doa um objeto, ao mesmo tempo, renuncia-o, enquanto que a apropriação e espoliação também ocorrem em simultaneidade (Barros: 2007, p. 16-26; Barros: 1988, p. 29-58).

Com Pitty, ver-se-á um sujeito ora realizado, porque em conjunção com o objeto-valor “exuberância do viver”, ora frustrado porque em conjunção com o objeto-valor “desistência de viver”. Pitty é paradoxal na narratividade subjacente ao discurso. O paradoxo evidencia o corpo convocado para sentir. O “sentir” é privilegiado em relação ao “discernir” na narrativa de Pitty.

Estados e transformações concatenados acabam por esboçar um programa narrativo. Daí, é um programa narrativo um enunciado de fazer que rege um enunciado de estado: entre estados e transformações, ou seja, entre enunciados de estado – juntivo – e enunciados de fazer – de transformação - emerge a função dos actantes “sujeito” e “objeto”. Há dois tipos fundamentais de programa: o programa da competência e o programa da performance; lá se evidencia os percursos para achegar-se aos objetos modais (querer, poder, dever, saber, crer) e cá o fazer para se achegar aos objetos pragmáticos. Esses só são possíveis a partir dos modais. Corrobora-se a afirmação de que um pressupõe o outro, dado que não é possível fazer – isto é, atuar – sem se ter

[29] O “outro” que aqui se refere diz respeito ao “outro” postulado na filosofia da linguagem de Mikhail Bakhtin, quando o teórico, ao descrever o diálogo como arena discursiva, trata da relação “eu-outro”, em que o “eu” é um “outro” de outro “eu”. Em dizeres semióticos, o “eu” e “outro” seriam actantes, podendo estar conjugados no mesmo ator. Nesse sentido, a noção de diálogo aí exposta, diz respeito não só ao diálogo face a face, porque a arena discursiva – o diálogo – pode estar posta entre sujeitos e sujeitos, entre sujeitos e enunciados, entre enunciados e enunciados. Isso porque os sujeitos se revelam em seus enunciados – fabricados e fabricantes.

competência. É a competência uma doação de valores modais e é a performance uma apropriação de valores descritivos. Estes programas quando concatenados acabam por fundar o *percurso narrativo*, o qual revela *o percurso do sujeito.*

Quando se fala em percurso do sujeito se quer pontuar a distinção entre dois outros mais percursos que é o percurso do destinador-manipulador e o percurso do destinador-julgador. No percurso do destinador-manipulador atenta-se ao sujeito que é doador: aquele que doa *competências* para o sujeito *fazer*, ou seja, aquele que doa objetos modais que são os "possibilitadores" das aquisições de objetos pragmáticos que, em abstração, apontam para o *simulacro* do fazer do homem no mundo. Isso dito,

> as ações do sujeito e do destinador diferenciam-se nitidamente: o sujeito transforma estados, *faz-ser* e simula a ação do homem sobre as coisas do mundo; o destinador modifica o sujeito, pela alteração de suas determinações semânticas e modais, e *faz-fazer*, representado, assim, a ação do homem sobre o homem. (BARROS, 2007, p. 28)

Volta-se ao sujeito do fazer, que também faz-fazer. Para *fazer-fazer*, o destinador-manipulador precisa ser também competente, precisa saber-fazer. Só depois faz-fazer. Tanto o saber-fazer quanto o fazer-fazer estão radicados num contrato estabelecido entre manipulador e manipulado. Chama-se esse "acordo" de contrato fiduciário. Ele assegura a crença de que é um "bom negócio" – partilha dos valores oferecidos pelo destinador. Como se refuta, nos preceitos da Semiótica, a noção de que destinador é aquele que emite a mensagem, ao passo que destinatário seria aquele que recebe tal mensagem, descrito como se fosse simples receptáculo, atenta-se ao fato de que esse contrato se dá no jogo de forças postos entre destinador e destinatário, em que este precisa também fazer (trata-se de um fazer-interpretativo): é um "choque", um encontro de fazeres; ao destinador cabe o fazer-crer enquanto ao destinatário cabe o fazer-interpretativo, já que interpretar é se posicionar frente ao "outro", ao dar-lhe atenção e confiança na "arena discursiva" que é o diálogo (BAKHTIN, 1992). O que se quer evidenciar é que sem uma das pontas não se é possível estabelecer contato, e daí, contrato, e então, comunicação.

No que toca ao manipular, a semiótica a partir de uma tipologia simples prevê quatro grandes classes de manipulações. A sedução e a tentação num pólo positivo, já que responsáveis por esboçar uma imagem positiva do enunciatário a ser convencido. A intimidação e provocação, num pólo negativo, porque se intenciona denegrir a imagem do outro, ao se sobrepor sobre o destinatário, de forma a coagi-lo pelo poder e/ou pelo

medo. Isto, claro, é bem mais complexo no âmbito das várias manifestações de sentido. Mas, por ora, deve-se atentar que este manipular obedece ao sistema de valores em que estão assentados destinador e destinatário que só a partir deste horizonte comum podem firmar um contrato de confiança.

O terceiro percurso, como se dizia, diz respeito ao destinador-julgador, responsável pela sanção, advinda da prova glorificante de Propp: é o prêmio, positivo ou negativo, pelo fazer; é a coroação ou o despojar do herói. A sanção pode ser de ordem cognitiva e pragmática. Cognitiva é o momento do reconhecimento. Pragmática é o instante da retribuição. O destinador-julgador interpreta se seu destinatário-julgado executou, e de maneira eficiente, o fazer, para então, sancioná-lo. E daí, esta sanção passa por dois momentos que é o cognitivo e pragmático. Primeiro interpreta, depois premia, ou não. Assim, há sanções positivas e sanções negativas: lá se radica a recompensa, cá desponta a punição. A sanção pode, ainda, estar fincada na passionalidade – como quer pensar os intolerantes de acordo com os estudos de Barros (2008) – como pode estar radicada em termos racionais, isto é, desapaixonado, objetivo perseguido, por exemplo, pela Justiça (social) no âmbito do direito.

Estes três componentes – a manipulação, a ação e a sanção - ordenam o esquema narrativo canônico, não colocado como camisa-de-força, antes como previsibilidade: é previsível que o texto articule e concatene esses três fazeres, tendo liberdade, então, em não fazê-lo. Reitera-se: o método é uma forma de espreitar o sentido em sua formação, e não se trata, então, de uma camisa-de-força, porque não deixa de olhar as variabilidades do texto que o faz particular, único, idêntico só a si mesmo – enquanto objeto do mundo. Assim, há textos que os três percursos não aparecerão, porém estarão pressupostos: porque para se ter uma ação, houve uma manipulação, no sentido de uma ação premeditada, para a qual haverá, sempre uma sanção – um julgamento –; tais partes estando explícita ou não nos variados textos de manifestação de sentido. Ainda, há textos que têm mais de um esquema narrativo canônico. Este nível é, então, um “amontanhado” de abstrações que estão por se concatenar e já quase se concretizar.

2.2 Lado B (do corpo-disco) Transcendência imanente

> A vida (...) não afeta um enunciado de fora, ela penetra e exerce influência num enunciado de dentro, enquanto unidade e comunhão da existência que ascunda os falantes e aquela unidade e simultaneidade de juízos de valor social básicos que surgem do fato de eles existirem e sem os quais nenhuma proferição inteligível se torna possível. (BAKHTIN, 2003, p. 10)

2.2.1 A enunciação (e o diálogo)

É de fundamental importância a enunciação, visto que segundo Greimas é ela a mediadora que assegura a discursivação da língua. Em outras palavras, é ela a responsável por transformar a força potencial da língua em força cinética – o discurso. Como se verá, é então o discurso a língua em movimento. Em termos mais greimasianos, é a enunciação a responsável pela passagem da competência à performance, das estruturas semióticas virtuais às estruturas realizadas sob a forma de discurso. (GREIMAS e COUTÉS, 2008, p.126). A língua realiza-se em discurso, via enunciação.

A fonte do pensamento greimasiano, no que toca à noção de enunciação está dada em Benveniste. Indo para Bakhtin, vemos que a enunciação é dialógica. Com Greimas, vemos que ela é sempre pressuposta ao enunciado. Trata-se da transcendência palpável na imanência do enunciado. Diz-se, com a Semiótica, que a enunciação é dialógica já com a firme pretensão de com Bakhtin estabelecer diálogo, porque segundo Benveniste "eu" é aquele que diz "eu", e esse só se dá em oposição ao "tu" – as pessoas do discurso para o autor. Estabelecer um "eu", daí, é também convocar um "tu". Encontra-se aí o fundamento da subjetividade que em termos lingüísticos é determinada pela categoria de pessoa. E tal subjetividade se dá em relação – como tudo aquilo que estabelece sentido.

Ao afirmar que "eu" é aquele que diz "eu", Benveniste diz então que a categoria de pessoa é um efeito de sentido do discurso, dado que não se refere a um indivíduo, antes se refere a algo exclusivamente lingüístico. Tal "eu" para se enunciar enuncia de

um determinado espaço e tempo. Daí, dizer, com Fiorin (1996) que são três as categorias do discurso: de pessoa, de espaço e tempo.

Em concordância com os estudos semióticos, ao pensar enunciado, há de se pensar enunciação, uma vez que esta se encontra sempre pressuposta àquele. Nos subterrâneos do dito (o enunciado) se encontram resquícios do dizer (a enunciação). Ela, a enunciação, por ser sempre única, além de instável, não pode ser palpada se não no enunciado. Examinar neste escrito com o enunciado de Pitty é também examinar a enunciação que se faz pressuposta. Radica-se, aí, o ator da enunciação. O ator, como dito em outra seção desse capítulo, é a encarnação semântica dos actantes do nível narrativo, estabelecido como *simulacro* do homem-no-mundo. Estudar o nível narrativo de um enunciado é o mesmo que se direcionar ao ator da enunciação que, em abstração, aí se acolhe: o ator, no ato enunciativo, deixa no dito suas marcas; isso implica que essas marcas apontam para a "marca" do ser da enunciação; essa "marca" é uma "assinatura" autoral no mundo. Isso posto, e em concordância com os estudos de Discini (2015), operar com o enunciado e seus actantes é operar com o ator da enunciação que aí se revela. Revelar é mostra-se e se esconder ao mesmo tempo: o ator da enunciação se mostra e se esconde nos actantes do enunciado; nesse "esconde-esconde", o analista se propõe mostrar, a partir de um exame analítico, tanto o velado quanto o revelado.

Se se dizer algo é dizer algo para alguém, porque, afinal, o sentido tem em uma de suas acepções a noção de "direção" – dirige-se o sentido para algum sentido. Se o "eu" da enunciação, possível apenas no ato enunciativo, já que não há "eu" antes de se dizer "eu", convoca um "tu", em que essas duas instâncias são móveis, dado que o "eu" se movimenta e passa a ser "tu", a enunciação só pode ser pensada pelo crivo do diálogo. Se a enunciação é dialógica, o enunciado também o é. Não é por acaso que se acolhe nos estudos discursivos as noções de interdiscurso e intertextualidade. O que se diz é que o enunciado de Pitty é dialógico: o enunciado está em estado de espera, que é um estado de abertura ao "outro/tu". Essa espera, que é uma falta, radica-se no "atualizado" que clama por "realização". O álbum só se faz realizado quando em interação com seu "outro/tu". E, não se pode esquecer que esse "eu/outro/tu" está cravado na *semiose*, e portanto, são da ordem do "virtual" e do "abstrato". O ato de produção pressupõe o ato de recepção, o que significa dizer que o "outro" da enunciação já está acoplado ao "eu" dessa enunciação. Pitty ao privilegiar um gênero e não outro, ao interagir com certa estabilidade genérica, seleciona de antemão seu público que é o "tu/outro" dessa enunciação.

> Toda palavra comporta *duas faces*. Ela é determinada tanto pelo fato de que procede *de* alguém, como pelo fato de que se dirige *para* alguém. Ela constitui justamente o *produto da interação do locutor e do ouvinte* [...]. A palavra é uma espécie de ponte lançada entre mim os outros. Se ela se apoia sobre mim numa extremidade, na outra, apoia-se sobre o meu interlocutor. A palavra é o território comum do locutor e do interlocutor (BAKHTIN, 2010, p. 117)

Na perspectiva bakhtinana, o diálogo é uma "arena onde se confrontam os valores sociais contraditórios" (1992, p.14). Afinal, grupos distintos, com ideologias diferentes, usam o mesmo sistema linguístico. Disso resulta que o diálogo acolhe, de maneira orgânica, a polêmica: o sujeito se posiciona frente a outras posições. Ao axiologizar valores do mundo, Pitty estabelece um corte nesse mesmo mundo. Essa incisão lança a um lado o que lhe atrai e a outro lado o que lhe repele. Esses lados estão posicionados um frente ao outro. Dessa "rachadura" emerge a polêmica. Selecionar um conjunto de valores é, então, rejeitar outro conjunto de valores. Essa seleção estabelecida no ato de produção é também estabelecida no ato de recepção. O diálogo é incessante.

Segundo Bakhtin, "a linguagem só vive na comunicação dialógica daqueles que a usam. É precisamente essa comunicação dialógica que constitui o verdadeiro campo da vida da linguagem" (1992, p. 201) porque "somente na comunicação, na interação do homem com o homem revela-se o homem no homem para outros ou para si mesmo" (BAKHTIN, 1992, p. 254). "Uma só voz nada termina e nada resolve. Duas vozes são o mínimo de vida, o mínimo de existência" (BAKHTIN, 1997, p. 254).

A relação "eu-outro" se dá de maneira dialético-dialógica, dialética porque está centrada no movimento de "tese (afirmação), anti-tese (negação da afirmação) e síntese (negação da negação, logo, uma nova afirmação, distinta da primeira)" (PAULA, 2011, p. 58); e dialógica, porque se entende a síntese não como acabamento ou fechamento, mas como um gancho que puxa tantas outras dialéticas. O diálogo se revela como uma espiral sem fim, isso porque "ser significa comunicar-se pelo diálogo. Quando termina o diálogo, tudo termina. Daí o diálogo, em essência não pode nem deve terminar" (BAKHTIN, 1997, p. 254). Acabado o diálogo, acabada está a enunciação. Uma vez terminada a enunciação está decretado o fim do enunciado. Fora do enunciado não há "salvação" porque nada mais há.

Para Bakhtin, "tudo na vida é dialógico" (1997, p. 46):

> As relações dialógicas - fenômeno bem mais amplo do que as relações entre réplicas do diálogo expresso composicionalmente - são um fenômeno quase universal, que penetra toda a linguagem humana e todas as relações e

> manifestações da vida humana, em suma, tudo que tem sentido e importância (1997, p. 43- 44).

Visto como uma "arena" discursiva, já que nele se digladiam "valores contraditórios", o diálogo exposto na relação entre sujeitos ("eu-outro") é o responsável pelo nascimento das verdades, pois "a verdade não nasce nem se encontra na cabeça de um único homem, ela nasce entre homens, que juntos a procuram no processo de sua comunicação dialógica" (BAKHTIN, 1997, p. 112), sendo que

> a verdade sobre o homem na boca dos outros, não dirigida a ele, por diálogo, ou seja, uma verdade a revelia, transforma-se em mentira que o humilha e mortifica, caso esta lhe afete o 'santuário', isto é, o 'homem no homem' (BAKHTIN, 1997, p. 61).

Atentos às noções semióticas, há de se dizer no lugar de "verdades" "efeitos de verdades". Interessante é notar no pensamento de Bakhtin o signo que remete à "religiosidade", ancorado na noção de "santuário" que, para o teórico, é lugar de habitação da intersubjetividade. Se, nesse sentido, a intersubjetividade é um santuário, o diálogo, a enunciação e o enunciado também o são. Esse traço de religiosidade é o mesmo em que se radica o célebre dito de Greimas em que se diz que "fora do texto não há salvação".

O ser humano toma consciência de sua existência, melhor, de seu efeito de existência, quando pela boca de outro ouve seu nome. Seu nome é um signo. É um reflexo e uma refração. É um efeito de subjetividade. Se esse efeito advém de outro sujeito, é um ato de intersubjetividade. Daí, é a enunciação/diálogo que dá efeito de vida ao sujeito. É nesse mesmo sentido que desponta "As astúcias da enunciação" (1996) de Fiorin, quando, em sua primeira parte, pensa o mito bíblico em que o mundo fora criado pela enunciação. Desde Adão e Eva, é a enunciação que faz-ser o sujeito.

> Tudo o que me concerne chaga à minha consiciência, começando pelo meu nome, vindo do mundo exterior através das palavras dos outros (a mãe, etc.), com sua entonação, sua tonalidade emocional e valorativa. Eu me conheço inicialmente através dos outros: deles recebo palavras, formas, tonalidade, para formar uma noção inicial de mim mesmo. (BAKHTIN, 2003, p. 360).

O diálogo deve ser pensado de maneira ampla, abarcando o dito e o não-dito, aquilo que está na memória, o que se espera de resposta e o que, de fato, se responde, além de não estar enquadrado num determinado tempo: o passado dialoga com o presente, que já foi futuro; o futuro, que será presente e passado, com o passado e

futuro, ascendendo a um “grande tempo”. Como nos diz Pitty, na canção “Semana que vem” de seu primeiro álbum: “o futuro é o presente e o presente já passou”.

> A vida é dialógica por natureza. Viver significa participar de um diálogo: interrogar, escutar, responder, concordar, etc. Neste diálogo o homem participa todo e com toda sua vida: com os olhos, com os lábios, as mãos, a alma, o espírito, com o corpo todo, com as suas ações. Ele se opõe todo na palavra e esta palavra entra no tecido dialógico da existência humana, no simpósio universal. (BAKHTIN, 1929 *apud* CLARK e HOLQUIST, 1998, p.13)

2.2.2 O corpo do ator

É com a afirmação de que “o discurso semiótico é (...) a descrição das estruturas imanentes e a construção de *simulacro*s que devem dar conta das condições e das precondições da manifestação do sentido e, de certa maneira, do seu ‘ser’”, que Greimas e Fontanille, em sua Semiótica das paixões (1993, p. 12), articulam o sensível no cotejo com o inteligível, em que o sensível regeria o inteligível. O sensível estaria para as precondições enquanto o inteligível para as condições do discurso, ao confirmar o sensível como precedente ao inteligível. Mas o sensível também apareceria nas condições de geração do sentido (em todos os níveis).

Tais precondições (o sensível), assim, permitem manter vizinhanças com aquilo de que se ocupa a fenomenologia husserliana quando preocupada com “o território de fundação do sensível” (1970). No caminho desse diálogo, vale lembrar acerca do não antagonismo posto entre as duas teorias no tocante à noção de *simulacro*, visto, pois, que para ambas o ser tecido na e pela linguagem, será sempre um sujeito do devir: jamais dado de uma vez por todas, antes em processo.

Avant la lettre, este diálogo já está posto no discurso fundador da Linguística, porque “o signo lingüístico une não uma coisa, mas um conceito e uma imagem acústica. Esta não é som material, coisa puramente física, mas a impressão psíquica desse som, a representação que dele nos dá o testemunho de nossos sentidos; tal imagem é sensorial” (SAUSSURE, 2012, p.106). Em outras palavras, o signo só pode ser sentido – “impressão psíquica”; “sentidos”; “sensorial”. E, se o signo tem a grandiosidade de organizar (e criar) o mundo, transpassado, ao passo que transpassa,

pelas coordenadas mínimas de existência, o tempo e o espaço, o mundo só pode ser vivenciado por meio do signo, via percepção, via sensível.

O testemunho dessa percepção individual deságua na intersubjetividade e, portanto, numa percepção social. Disso resulta a possibilidade em se refletir acerca da arbitrariedade do signo, dado que ao não ligar mecanicamente, e de uma vez por todas, uma palavra e uma coisa, assenta-se numa não-motivação física, ao se assentar, então, numa arbitrariedade sensível. As coisas do mundo não possuem em si mesmas motivações para os signos lingüísticos. "Queremos dizer que o significante é imotivado, isto é, arbitrário em relação ao significado, com o qual não tem nenhum laço natural na realidade" (SAUSSURE, 2012, P.109). A arbitrariedade advém, portanto, das diferentes sensações das culturas perante o mundo, que agora será refletido e refratado em signo. Para se manter diálogo com a fenomenologia, seria a percepção individual posta em coletividade, compartilhada e testemunhada – "com efeito, todo meio de expressão aceito numa sociedade repousa em princípio num hábito coletivo ou, o que vem dar na mesma, na convenção" (SAUSSURE, 2012, p.108).

Tal questão, a de partilha do vivido e sentido, vai ao encontro da inquietação de Husserl, quando diz de "um mundo enquanto horizonte universal comum", em que o vivido e sentido só pode ser atestado e validado quando posto em território de vizinhança com o "outro". De tal forma, a percepção, isto é, o sentido e o vivido, envolve "uma troca na validação que se faz por correção recíproca" (HUSSERL, 1976, p. 186).

Ao se lançar olhar às noções discursivas, ou seja, ao superar o signo, porém sem descartá-lo, substitui-se as noções de significante e significado por plano da expressão e plano do conteúdo, respectivamente, a fim de dar conta para além da língua verbal de todas as linguagens. É neste sentido que Hjelmslev, segundo Fontanille, "defende que a diferença entre expressão e conteúdo não é 'operatória', pois ela é instável, determinada, e não determinante, estando sempre por ser estabelecida e fixada a cada análise" (2012, p.43). Dizer que essa relação é instável, determinada e não determinante, significa olhar para um corpo – seja ele próprio ou imaginário – que define as fronteiras entre um mundo interior e um mundo exterior.

> O corpo próprio é um invólucro sensível (uma fronteira) que determina, assim, um domínio interior e um domínio exterior. Seja qual for o lugar em que se desloca, ele determina, no mundo no qual

> toma posição, uma clivagem entre universo exteroceptivo, universo interoceptivo e universo proprioceptivo; entre a percepção do mundo exterior, a percepção do mundo interior e a percepção das modificações do próprio invólucro-fronteira. Portanto, a cada nova posição, o corpo reconfigura a série 'intero-extero-propriocepção" (FONTANILLE, 2012, p. 44)

A noção de fronteira só pode ser entendida com a noção de posição. Melhor, tomada de posição: há um sujeito que entende sua posição, única e inalienável, no mundo e por ela "digladia" (se se tomar, com Bakhtin, o diálogo enquanto "arena discursiva"). De tal forma, "embasada em uma teoria do campo do discurso e em uma teoria da enunciação, a 'tomada de posição' que determina a separação entre expressão e conteúdo torna-se o primeiro ato da instância de discurso pelo qual ela instaura seu campo de enunciação e sua dêixis" (FONTANILLE, 2012, p. 44).

Comprova-se o sensível regendo o inteligível, ao trazer ao centro das questões discursivas, o corpo. Corpo que habita um tempo e um espaço únicos, e que responde por tal singularidade. Corpo que é o limite entre o mundo interior e o mundo exterior. Corpo que é "a medida de todas as coisas", porque para que haja significação, é preciso pressupor um mundo de percepções. A semiótica a partir daí pensará não só nos estados das coisas, mas também nos estados da alma, em que o corpo não mais será apenas um denominador comum entre os dois mundos, antes um "operador semiótico complexo".

Trata-se da palavra na carne e da carne na palavra. Ou da carne que se faz palavra. Do signo que se faz carne. Semanticamente o sujeito-do-mundo se encarna em seus enunciados. O enunciado abstrato e concreto ao mesmo tempo aponta para a enunciação e seu ator. O álbum de Pitty, um enunciado, aponta para a enunciação pressuposta, e então ao ator que a faz e se faz ao mesmo tempo. Esse ator é Pitty – nome assinado na obra. Da assinatura se depreende uma identificação enquanto marca autoral, que é o *estilo*. Em concordância com Discini (2015) é possível, a partir do corpo do enunciado, encontrar o corpo do ator da enunciação aí projetado e instalado.

> Sob os parâmetros de análise oferecidos pelo percurso gerativo do sentido e pelo o que está pressuposto a ele, o nível tensivo, fica patente que, para obter o corpo que encerra sistematizações, seja as de juízos predicativos, seja as de visadas da percepção, operamos na

> imanência de cada enunciado e nas bordas deles para, desse modo, confirmar-se um *estilo*.(DISCINI, 2015, p. 142)

Dizer que se examinam tanto as “sistematizações” quanto as “bordas” é o mesmo que afirmar que se lança olhar à “estrutura” que é fechada e também autônoma, sem perder de vista aquilo que lhe está ao redor e lhe toca as “bordas” que é a transcendência. Significa atentar aos signos e a seus “vizinhos”. Mais que isso, é escancarar a transcendência latente na imanência, ao se notar que a vida transcendente já se alojou no enunciado sistematizado e estruturado que se faz imanente. Isso faz com que a análise esmiúce os corpos do enunciado e aí aponte um modo recorrente de dizer que remete a uma recorrência de ser. É caminhar do actante ao ator. Do enunciado à enunciação. Esse movimento implica e pressupõe um movimento inverso. “O homem está na língua desde a definição saussuriana de signo, pois o significante é imagem ou memória do som e o significado é conceito, logo interpretação conceitual. Mas a língua está simultaneamente no homem, realizada como fala inevitavelmente conotada” (DISCINI, 2015, p. 143)

2.2.3 O corpo do tempo

Pensar percepção é atentar ao presente desta percepção. É refletir acerca de uma anterioridade e uma posterioridade a este presente. Em síntese, examinar a percepção, isto é, as precondições do discurso, é descrever tempo, porque significa lançar luz à duração. Ao pensar naquilo que dura, convoca-se a se refletir acerca de um sujeito: aquele que dará sentido a tal duração. Há, pois, um corpo, um olhar que vislumbra e determina o presente, seu anterior e seu posterior: “no âmago do tempo existe um olhar” (MERLEAU-PONTY, 2015, p. 565).

> Lembrando a metáfora cara à fenomenologia, usada para discutir a temporalidade, temos um tempo que não é análogo ao rio, cuja nascente estaria para o passado e cuja a foz estaria para o futuro, do que se poderia depreender, como presente, o lugar em que eu me encontrasse diante do escoamento seqüencial entre passado, presente e futuro dessas águas: um tempo de sucessões espacializadas. A respeito da “metáfora do rio, não enquanto o rio escoa, mas enquanto ele permanece um e o mesmo”, como diz Merleau-Ponty (1999:550), Chauí (1997:243) faz um resumo didático, sinalizando o fato de que “á água que está na nascente é aquela que ainda não passou pelo lugar onde estou e, portanto, ela é, para mim, o futuro, não o passado; a

> água que está na foz é aquela que já passou pelo lugar onde estou e, portanto, para mim, é o passado não o futuro. (DISCINI, 2015, p.124).

Esse presente do qual se fala, trata-se de um “presente vivo”, exatamente porque posto no entrecruzamento do passado e do futuro, de onde se expõe uma duração, que consigo traz a noção de movimento, de transformação, e por isso de “vivo”. “O tempo, no cotejo com o sensível, confirma-se, portanto, como duração dos objetos temporais e fluxo da consciência.” (DISCINI, 2015, p. 89). É por isso que se concorda com a afirmação de que no “âmago do tempo” há um sujeito que admira e sente e, que, entre “retenções do passado” e “protensões antecipatórias”, imprime a percepção de um tempo que dura. Trata-se de uma consciência interna do tempo.

Discini (2015) ao tratar, via Merleau-Ponty, a percepção como duração, traz à luz o estreitamento teórico desta noção fenomenológica de tempo com os estudos da Semiótica Tensiva, relativa ao tempo figural, também visto como aquele que dura, de acordo com os estudos de Zilberberg tocante ao acontecimento, porque “para a semiótica, aquele sujeito ‘estupefato’ e ‘penetrado’ pelo impacto afetivo ‘almeja alongar o breve ou abreviar o longo’, a fim de poder voltar a ‘comandar a temporalidade’, segundo Zilberberg (2011:171)”. Comprova-se o dizer de Merleau-Ponty (2015, p.551) de que “o tempo não é um processo real, uma sucessão efetiva que eu me limitaria a registrar. Ele nasce da minha relação com as coisas.”.

Ao se pensar o tempo como “sucessões espacializadas” (porque o tempo para durar precisa percorrer, e para percorrer precisa de espaço), se é levado a manter vizinhança também com o pensamento bakhtiniano, uma vez que, para o teórico russo, o tempo estará, sempre e inevitavelmente, atrelado a um espaço, daí sua teoria do cronotopo – cronos: tempo; topos: espaço. Vale lembrar que, para Castilho (1968:14), segundo as primeiras páginas do *Corpo e Estilo* de Discini (2015: 15): “o aspecto é a visão objetiva da relação entre o processo e o estado expressos pelo verbo e a idéia de duração ou desenvolvimento. É, pois, a representação espacial do processo”. Há uma categoria gramatical, o aspecto, que traz em si um tempo espacializado, isto é, uma “representação espacial do processo” (que é duração).

2.2.4 O corpo do espaço

Diz a física que dois corpos não ocupam o mesmo espaço. Trata-se do espaço único e inalienável, onde está ancorada a identidade e a individualidade. Há espaços mais abertos e espaços mais fechados. Essa abertura e esse fechamento inauguram também sujeitos mais abertos e sujeitos mais fechados. Os espaços têm, assim, muito a dizer sobre o sujeito. O sujeito é revelado no espaço: ele ora se deixa ver e ora se fecha.

Os lugares parecem estáticos a primeira vista. Parecem também únicos e dados de uma vez por todas. Porém, diante das "máculas" do fenômeno da percepção, esses espaços não são nem estáticos, e muito menos dados aprioristicamente. Antes, construídos a cada nova visada. Impregnado das percepções individuais de cada sujeito. Numa poética dos espaços, encontra-se também o *estilo*, porque aí o espaço só nos interessa enquanto objetos semióticos: enquanto fazem sentido.

> Semioticamente falando, só há espaço-tempo em função da competência específica de sujeitos que, para se reconhecerem, e antes de mais nada, para se construírem a si próprios enquanto tais, têm de construir também, entre outras coisas, a dimensão "temporal" de seu devir e o quadro "espacial" de sua presença para si e para o Outro. (LANDOWSKI, 2002, p.67)

É nesse mesmo caminho, por exemplo, que segue os estudos de Manar Hammad, original de 1986 e traduzido em 2005, quando atenta à *Expressão espacial da enunciação* que conjuga, na espacialidade da casa de chá, tanto um valor estético quanto uma forma cultural de vida, estabelecidos na "cerimônia do chá" na sociedade japonesa: o espaço dos objetos estão direcionados para o espaço dos atores da enunciação. Identifica-se na disposição espacial dos objetos a disposição espacial da enunciação que se recorta e se funda em sincretismo, ao comunicar o visual ao tato, o tato ao gustativo, o gustativo ao tato. Os objetos, instalados no espaço da cerimônia, "tornam-se sujeitos delegados" (HAMMAD, 2005, p. 28).

Do espaço que se acolhe o "corpo próprio", pode-se mirar outros "corpos próprios", habitantes de espaços outros A partir do "aqui" se estabelece o "lá", "como efeito de sentido induzido pela distância que percebo entre meu aqui-agora e todo o resto" (Idem,

p. 68). Daí, é no espaço que se articula os pontos de vistas. Como se verá, inclusive, é na relação intersubjetiva dos espaços semióticos que trazem consigo sujeitos que está firmada a noção de exotopia de Bakhtin, em que a estesia e a estética só são possíveis a partir daí.

Entre os "espaços do eu" e os "epaços do outro", vai-se o sujeito se tecendo e se localizando, fincando constantemente sua identidade em meio a outras. Seu estilo. Afinal, "ser corpo é estar atado a um certo mundo, e nosso corpo não está primeiramente no espaço: ele é no espaço" (MERLEAU-PONTY, 2015, p.205)

Como "não há enunciado, qualquer que seja sua dimensão, que não esteja submetido à orientação de um ponto de vista" (BERTRAND, 2003, p. 113), não há enunciado sem haver espaço. É aí que ocorre a "tomada de posição". Para Fontanille (2012, p.97), a própria possibilidade em se estabelecer a função semiótica, que articula o corte entre o que é da ordem do plano do conteúdo e o que é da ordem do plano da expressão, só pode vir à tona por uma "tomada de posição". "Portanto, o primeiro ato é o de tomada de posição" (FONTANILLE, 2012, p. 97).

2.2.5 O Cronotopo de Bakhtin: o tempo espacializado

"A linguagem é essencialmente cronotópica, como tesouro de imagens. É cronotópica a forma interna da palavra, ou seja, o signo mediador que ajuda a transportar os significados originais e espaciais para as relações temporais", dirá Bakhtin (1988, p. 356), ao emprestar da teoria da relatividade de Albert Einstein, o conceito de Cronotopo. Porém "não é importante para nós esse sentido específico que ele tem na teoria da relatividade, assim o transportaremos daqui para a crítica literária quase como uma metáfora (quase, mas não totalmente)" (Idem), isso porque

> entre o mundo da natureza e o mundo dos signos existem distinções que marcam diferenças que não podem ser desconsideradas quando se trata de formulação teórico-conceitual. Logo, é preciso considerar que existem distinções marcantes entre o conceito sobre o tempo-espaço formulado por Bakhtin em sua poética-histórica. (MACHADO, 2010, p. 214 e 215).

A aproximação (metáfora), segundo Machado (2010), dá-se porque: a) tanto as formulações de Einstein quanto as de Bakhtin revolucionam a noção de tempo e espaço

absoluto; b) é indispensável o ‘contexto’ que envolve corpos físicos, inclusive, humanos; c) a relatividade não se revela de maneira sistêmica, mas numa dinâmica de relações.

A relação espaço-tempo sempre esteve nas arenas discursivas sobre literatura, em que, de maneira geral, enfatizaram-se os espaços no tempo. Bakhtin inverte a relação ao dar primazia ao tempo. “Cronotopo é, pois, um conceito para observação do comportamento do tempo como dimensão do espaço na narrativa” (MACHADO, 2010, p. 214). Trata-se do tempo espacializado. O espaço é o lugar em que se derrama o tempo e esse, quando “dimensionado pelo espaço é apreendido tão somente nas temporalidades representativas da cultura” (Idem, p. 208).

O cronótopo se encontra numa relação dialógica, em que o espaço “se manifesta pela *exotopia*” (MACHADO, 2010, p. 208) – ou seja, a partir de um “outro” que vê um “eu” do “lado de fora” e, por isso, pode lhe dar acabamento. O tempo “só pode ser entendido pelas temporalidades plurais e simultâneas que são projetadas neste espaço” (Idem), assim:

> o cronotopo foi concebido como uma forma de arquitetônica da narrativa que configura modos de vida em contextos particulares de temporalidades. O tempo, para Bakhtin, torna-se pluralidade de visões de mundo: tanto na experiência como na criação, manifesta-se como um conjunto de simultaneidades que não são instantes, mas acontecimentos no complexo de seus desdobramentos. A pluralidade de que fala Bakhtin só pode ser apreendida no grande tempo das culturas e das civilizações, quer dizer no espaço. (MACHADO, 2010, p.215)

Embora haja primazia do tempo sobre o espaço, ambos andam juntos, afinal trata-se de uma “*interligação fundamental* das relações temporais e espaciais” (BAKHTIN, 1988, p. 211 - grifo nosso). Uma das propriedades do tempo-espaço, para Einstein, interiorizada por Bakhtin, é a “indissolubilidade” aí posta. Pode-se entender tal concepção, ao tomar, por exemplo, a cidade de São Paulo: o tempo fez com que muitos costumes fossem mudados (o trânsito; o convívio de pessoas de várias localidade do país e do mundo); essa mudança se derramou sobre o espaço São Paulo e também o mudou. O tempo influencia nas mudanças do espaço que, por sua vez, influencia o tempo, sempre numa via de mão dupla, numa relação dialógica indissolúvel.

O cronótopo também se relaciona com os gêneros do discurso, pois, como afirma Bakhtin, “pode-se dizer francamente que o gênero e as variedades de gêneros são

determinadas justamente pelo cronótopo, sendo que em literatura o princípio condutor do cronótopo é o tempo" (1988, p. 212).

2.2.6 Nível discursivo e Gêneros discursivos

Ao que tudo indica, a questão do "gênero" fora deixado à margem pela semiótica, porque se viam os "gêneros" como "camisas-de-força" advinda do exterior, e daí, seu estudo não passaria livre de questões ideológicas (transcendência), das quais as questões formais estariam do outro lado. Isso fica posto nesta afirmação de Greimas: "o gênero é logicamente anterior a toda manifestação textual" (GREIMAS, 1993, p. 10). Tal estudo demandaria esforços não possíveis nesta dissertação, porém, vê-se, aqui, o gênero sendo fundado no mesmo momento que funda o discurso. Considera-se, aqui, o gênero sendo responsável por dar vida ao discurso, e de igual modo e ao mesmo tempo, o discurso sendo responsável por dar vida ao gênero[30]. Atenta-se ao gênero do discurso como "organização", a partir da qual se depreende, em meio às singularidades de cada texto, aquilo que lhe é orgânico, básico e recorrente. E essa é a grande vantagem em se pensar a questão dos "gêneros do discurso" no bojo do pensar de Bakhtin, uma vez que o teórico se propõe a pensá-los na interação entre as questões sociais e as questões formais; entre o reptível e o irrepetível; entre o ideoletal e o socioletal.

Com Bakhtin é possível pensar tanto uma (a)"teoria dos gêneros" e uma (b) "tipologia dos discursos", em que se chega em "a" partindo de "b". Lá ("a) se radicam os estudos a questões exteriores ao texto, que seriam da ordem "ideológica" e "cultural"; cá ("b) se estaria cravado numa teoria, de linhagem saussure-hjelmsleviana, imanentista que se leva em conta a estrutura de significação dos textos; como pensou GREIMAS e COURTÉS (2008, p. 228) em seu Dicionário de Semiótica. Implica aí que lidar com a noção de gênero postulada em Bakhtin, sem abrir mão da teoria semiótica, é o mesmo que partir do texto ao contexto, isto é, o interdiscurso. É o mesmo que procurar pela transcendência de um texto na imanência desse mesmo texto. É ir ao encontro das estabilidades cravadas nas instabilidades. É encontrar o estilo individual

[30] Vale lembrar que uma das cargas semânticas depositada em "gênero" é a de "gênese" que está cravado numa noção de origem. Daí, os gêneros agrupam discursos com origens em comum. Esta origem só pode estar calcada nas esferas de atividades, na práxis enunciativa, na enunciação que fabricam os enunciados no momento que são fabricadas por esses, no diálogo, nas interações de risco. E isso ainda se verá neste escrito.

que não se perde no estilo social - em que estão cravadas as coerções genéricas. É procurar no enunciado as marcas da enunciação. É examinar às invariantes pelo caminho das variantes: é partir de um nível mais abstrato e simples à um nível mais concreto e complexo, tal qual quer pensar o percurso gerativo de sentido. É caminhar do "formal" ao "cultural"

Ao tratar de gênero, Bakhtin refuta a divisão hierárquica concebida por Aristóteles. Seu olhar atento sobre tal tema advém da necessidade de novas problematizações acerca do gênero, porque postulado entre continuidades e descontinuidades. Segundo Machado (2005), graças à concepção de gêneros do discurso elaborada pelo *Círculo* é possível

> considerar as formações discursivas do amplo campo da comunicação mediada, seja aquela processada pelos meios de comunicação de massas ou modernas mídias digitais, sobre o qual, evidentemente, Bakhtin nada disse mas para o qual suas formulações convergem. (2005, p. 152).

Os estudos do filósofo da linguagem – e pesquisador da Linguística *avant la lettre* - vão além dos discursos literários, achegando-se aos discursos cotidianos, aqueles mais corriqueiros e fortuitos. Os gêneros incluem os diálogos do dia-a-dia, ditos primários, bem como enunciados da vida pública, institucional, artística, científica e filosófica, os secundários. Isso ocorre, justamente, porque eles surgem na esfera prosaica que do ponto de vista do dialogismo é a esfera mais ampla das formas culturais. O dito de Machado dá créditos para cotejar o álbum de canção com o pensamento de Bakhtin, porque se trata de um objeto de arte que é "processado pelos meios de comunicação de massas". O que Bakhtin diz-nos, em palavras diferentes, é que há um elemento, se não mais de um, subjacente e recorrente tanto aos dizeres efêmeros do cotidiano quanto na busca por fazer o tempo durar em eterno – que é, em certa medida, o tempo das artes, dos documentos, etc. Aqui, como se viu no trecho que toca nas questões da poética em Jakobson, o elemento que se mantém tanto lá como cá é a poeticidade – uma maneira de recortar o mundo sob uma forma (da expressão e do conteúdo) lírica, retorcida, refeita.

Se se pensar que os gêneros discursivos estão radicados no diálogo, aquela noção bakhtiniana de "arena discursiva", pode-se trazer ao seio das discussões dos discursos pelo crivo do gênero, o pensamento de Landowski, quando o semioticista francês se propõe a pensar acerca das "interações de risco", que são interações porque aí estão instalados tanto o "eu" como o "outro" – actantes do nível narrativo que dizem respeito

aos atores da enunciação -, e, de risco, exatamente porque não postuladas em lugar de paz e calmaria somente, antes cravada entre forças, ora convergentes, ora divergentes, responsáveis por colocar o discurso em movimento e em "acontecimento". As "interações de risco" são os "diálogos". Inauguram a "arena discursiva". Da "arena" emergem os gêneros discursivos. Maneiras diferentes de "dialogar" constroem gêneros discursivos distintos.

Landowski (2005) propõe um modelo de análise que é constituído de quatro regimes de interação: (a)programação, (b)manipulação, (c) ajustamento e (d)acidente. Se tomados como "interações", dotados são de "dinamismo" e "complexidade" – itens caros à noção de "acontecimento" -, e por isso, não correspondem a fronteiras que simplesmente separam e opõem modos de relações entre sujeitos e destes com o mundo, mas sim a zonas de transição, deixando "[...] aberta, entre cada uma delas e todas as outras, a possibilidade de idas e voltas, de bruscas metamorfoses ou de passagens gradativas, de transformações, superposições ou inclusões da maior diversidade." (LANDOWSKI, 2008, p.67).

Em "a", tem-se uma maior estabilidade, em que as coerções genéricas "assombram" mais de perto o ato enunciativo. As coerções se mantém em "b". No outro pólo, radica-se o "acaso" que é fruto do inesperado e da surpresa. A diferença que reside em "b" é que, como se quer pensar a tão conhecida noção semiótica de manipulação, o enunciador "faz-crer" seu enunciatário, e para tal lança mão de estratégias discursivas, as quais ora se aproximam, ora se distanciam, das coerções genéricas. Em "c" o que ocorre é um ajustamento na ordem do sensível: o enunciador se ajusta a seu enunciatário, como que num abraço, em que os corpos se esforçam por permanecer num lugar de encontro em que os dois pólos enunciativos são igualmente contemplados. No "d" se está totalmente à deriva do acaso, e aí os riscos das interações são intensificados: não se sabe o que esperar; o enunciado, que pressupõe a enunciação, é sempre um assalto, um susto.

Tais regimes de interação acabam por fundar gêneros discursivos diferentes, uma vez que, em concordância com Bakhtin (2003), os gêneros discursivos estão intimamente interligado com as esferas de atividades humanas, que são das mais variadas. "Esfera de atividade humana" pode, em termos semióticos, ser homologado à práxis enunciativa: [...] a práxis enunciativa está particularmente implicada no

aparecimento e no desaparecimento dos enunciados e das formas semióticas no campo do discurso, ou no acontecimento que constitui o encontro entre o enunciado e a instância que lhe assume. Fontanille (2007, p.271).

Os gêneros, enquanto elos de uma cadeia, não podem ser pensados fora da dimensão espaço-temporal, pois todas as formas de representação que nele estão abrigadas são orientadas pelo espaço-tempo. O gênero adquire, então, uma existência cultural, como Bakhtin (1993, p. 4) procura demonstrar em sua teoria do cronótopo e passa a ser a expressão de um "grande tempo" das culturas. Ele se manifesta como "memória criativa", onde estão depositadas as conquistas das civilizações e as descobertas significativas sobre os homens e suas ações no tempo e no espaço. O que se esboça aí, portanto, toca na memória e na identidade (e também na alteridade), porque ambas só podem ser construídas, dialogicamente, via transmissão dos gêneros do discurso, exatamente por repousar aí todo um arcabouço cultural que alimenta as tradições da vida em grupo.

Para Machado (2005, p. 158), o gênero discursivo,

> concebido como uso com finalidades comunicativas e expressivas não é ação deliberada, mas deve ser dimensionado como manifestação da cultura. Nesse sentido (...) é dispositivo de organização, teoria, divulgação, armazenamento, transmissão e, sobretudo, de criação de mensagens em contextos culturais específicos.

O álbum de canção, como gênero discursivo, ganha respaldo para despontar enquanto produto da cultura, ao se revelar como objeto de depósito de valores, vontades, dizeres e formas de dizeres. SeteVidas (2014) organiza a vida e a morte em arte. Organiza o caos em ordem, via sintaxe – tanto narrativa, quanto fundamental, quanto discursiva. Teoriza sobre a vida e também sobre a morte, ao divulgar os armazenamentos dos recortes estéticos de Pitty perante o mundo. Cria mensagens – valores, paixões, vontades, razões, verdades, dor....em contextos culturais específicos. Sem perder de vista as esferas de atividades humanas que influenciam o enunciado de "dentro pra fora": é aquela transcendência em qualidade ou estado de imanência – vem "de fora", mas passa a pulsar "de dentro".

Cabe a nós, enquanto analistas do discurso, a preocupação com a transmissão das palavras e dos gêneros do discurso, porque a quebra deste circuito pode acarretar em

graves problemas à memória e à identidade, tal como acarretariam as rupturas das transmissões sinápticas.

> Seria algo como uma sociedade sem memória, sociedade de linguagem única, de gênero único. Sem transmissão e, portanto, sem memória discursiva viva, circulante, nossa identidade coletiva também empobreceria, pois estaria reduzida às normas dominantes no contexto imediato (AMORIM, 2011, p. 169).

Segundo Machado (*2005, p.158-159*), os principais tópicos da abordagem cronotópica[31] dos gêneros podem ser sintetizadas em quatro pontos:

A) "As obras, como todos os sistemas da cultura, são fenômenos marcados pela mobilidade no espaço e no tempo." (2005, p. 159);
B) "A cultura é uma unidade aberta, não um sistema fechado em suas possibilidades." (2005, p. 160);
C) "Compreender um sistema cultural é dirigir a ele um olhar extraposto" (2005, p. 160);
D) "As possibilidades discursivas num diálogo são tão infinitas quanto as possibilidades de uso da língua. Os gêneros discursivos criam elos entre os elementos heterogêneos culturais." (2005, p. 161).

Sobral (2008) informa-nos que quando falamos em gêneros do discurso, do ponto de vista do Círculo, devemos pensar numa relação dialógica entre o estável e o mutável,

> estável porque conserva traços que o identificam como tal e é mutável porque está em constante transformação, se altera a cada vez que é empregado, havendo mesmos casos em que um gênero se transforma em outro (p.62)

Trata-se de uma estrutura pronta para acontecer, bem como evidenciar o acontecimento, ou ainda, aquela já dita "estrutura aberta e fechada" (Discini, 2015): fechada porque com leis próprias dadas de maneira organizada e hierarquizada, e

[31] De maneira dialógica, Bakhtin empresta o conceito Cronótopo de Albert Einstein, sendo que "esse termo é empregado nas ciências matemáticas e foi introduzido e fundamentado com base na teoria da relatividade (Einstein)" (1988, p.211), porém "não é importante para nós esse sentido específico que ele tem na teoria da relatividade, assim o transportaremos daqui para a crítica literária quase como uma metáfora (quase, mas não totalmente)" (Idem), afinal existem diferenças entre o mundo da natureza e o mundo do signo.

aberta porque aberta a outras estruturas. Bakhtin aborda tal concepção, no texto *O problema dos gêneros do discurso*, escrito por ele possivelmente em 1952/1953, quando afirma que os gêneros do discurso são "relativamente estáveis". De um lado, ressalta a historicidade dos gêneros e, de outro, a imprecisão de suas características e fronteiras: limite e limiar. Afinal, segundo Faraco,

> dar relevo a historicidade significa chamar a atenção para o fato de os tipos não serem definidos de uma vez para sempre. Eles não são apenas agregados de propriedades sincrônicas fixas, mas comportam contínuas transformações, são maleáveis e plásticos, precisamente porque as atividades humanas são dinâmicas, e estão em contínua mutação. (2009, p. 127).

Assim,

> Um gênero literário, por sua própria natureza, reflete as tendências mais estáveis, "eternas", do desenvolvimento da literatura. Estão sempre preservados num gênero os elementos imperecíveis da arcaica. É bem verdade que esses elementos arcaicos só são preservados nele graças a seu constante rejuvenescimento, isto é, sua atualização. Um gênero é e não é sempre o mesmo, é sempre novo e velho simultaneamente. O gênero renasce e se renova em cada etapa do desenvolvimento da literatura e em cada obra individual de certo gênero. É isso que constitui a vida do gênero. Assim, mesmo os elementos arcaicos preservados num gênero não estão mortos, mas sempre vivos; isto é, os elementos arcaicos são capazes de se renovar continuamente. Um gênero vive no presente, mas sempre tem a memória do seu passado, das suas origens. O gênero é um representante da memória criativa no processo do desenvolvimento literário. Precisamente por isso, o gênero é capaz de garantir a unidade e a interrupta continuidade de seu desenvolvimento. (BAKHTIN, 2003, p. 106)

A imprecisão dos limites do gênero é reforçada, além da contínua mutação das atividades humanas, quando Bakhtin ressalta que diferentes gêneros se hibridizam continuamente. Isso pode ser evidenciado no caso do nosso *corpus*, a canção, uma composição híbrida composta por letra e música - uma intergenicidade, ou seja, um gênero dentro de outro. Aqui, também encontramos nova justificativa a nossa história do rock, isso porque buscamos a partir do álbum de canção, e canções de rock'n'roll reviver e celebrar o passado e as origens do gênero.

Para Bakhtin e seu Círculo, os gêneros se compõem de *conteúdo, forma composicional e estilo*[32], não de maneira hierárquica, mas de maneira indissolúvel. E,

[32] Cabe, aqui, uma ressalva, visto que o escrito de Bakhtin não está postulado na esteira do pensamento do autor de Prolegômenos. Daí, para "conteúdo" temos "forma do conteúdo" e para

“numa descrição sumária, o conteúdo são os atos humanos” (SOBRAL, 2008, p. 38) e sua intrínseca relação sociocultural.

> Nesse sentido, podemos dizer: de fato, a vida não se encontra só fora da arte, mas também nela, no seu interior, em toda plenitude do seu peso axiológico: social, político, cognitivo ou outro que seja. (BAKHTIN, 1988, p.33).

Forma composicional é “o modo de dizer, de organizar os discursos, estando integrada ao conteúdo” (SOBRAL, 2008, p. 38). Ao tratar dela, o filósofo nos leva a “duas direções”: a primeira é denomina de “forma arquitetônica”, concebida “a partir do interior do objeto estético puro, (...) voltada para o conteúdo” (BAKHTIN, 1988, p. 57); e a segunda, designada de “forma composicional”, leva em conta o material. Todavia, “não há forma arquitetônica sem forma composicional, porque a organização arquitetônica precisa de um material no qual moldar o conteúdo” (SOBRAL, 2008, p. 38). É preciso ressaltar que a escolha da forma e do material, também seguem tendências socioculturais.

> O material condiciona a forma, porque esta não pode existir sem ele, mas não a determina, porque a forma não se reduz a ele; o material é portanto um elemento relevante mas secundário no evento estético. (SOBRAL, 2008, p.61).

Em *Questões de Literatura e Estética* (1988), percebe-se a preocupação do filósofo em conceber a forma “integrada”, amalgamada com o conteúdo:

> Eu devo experimentar a forma como minha relação axiológica ativa com o conteúdo, para prová-lo esteticamente: é na forma e pela forma que eu canto, narro, represento, por meio da forma eu expresso meu amor, minha certeza, minha adesão. (BAKHTIN, 1988, p. 58)
>
> A forma é a expressão da relação axiológica ativa do autor-criador e do indivíduo que percebe (co-criador da forma) com o conteúdo; todos os momentos da obra, nos quais podemos sentir a nossa presença, a nossa atividade relacionada axiologicamente com o conteúdo. (BAKHTIN, 1988, p. 59).
>
> A unidade da forma é a unidade da posição axiológica ativa do autor-criador, realizada por meio da palavra (tomada de posição pela palavra), mas que se refere ao conteúdo. Esta posição ocupada pela palavra e apenas pela palavra, torna-se produtiva e

“forma” temos “forma da expressão”.

> conclui o conteúdo de maneira inteiramente criativa. (BAKHTIN, 1988, p. 67).
>
> O conteúdo e a forma se interpenetram, são inseparáveis, porém, também são indissolúveis para a análise estética, ou seja, são grandezas de ordem diferente: para que a forma tenha um significado puramente estético, o conteúdo que a envolve deve ter um sentido ético e cognitivo possível, a forma precisa do peso extra-estético do conteúdo, sem o qual ela não pode realizar-se enquanto forma. (BAKHTIN, 1988, p. 37).
>
> Fora da relação com o conteúdo, ou seja, com o mundo e os seus momentos, mundo como objeto do conhecimento e do ato ético, a forma não pode ser esteticamente significante, não pode realizar suas funções fundamentais. (BAKHTIN, 1988, p. 35).

Em crítica aos formalistas, amantes da forma e do material, os quais ignoram o conteúdo ao estudar a obra de arte desatada da "realidade", o filósofo dá primazia ao conteúdo, exemplificando com uma estátua produzida a partir do mármore ao justificar que o que nos motiva, emociona, impressiona, não é o material em si ou apenas a forma, mas sim o conteúdo: a imitação do corpo humano. Bakhtin diz ainda que o autor-criador organiza não palavras (material), mas a vida (conteúdo) em palavras, numa determinada forma composicional, sob único *estilo*. É o que faz, a autora-criadora Pitty: que seleciona partes do mundo, as separa e dá-lhes acabamento em outra vida, a vida da arte.

Ao tratar do "material", quando Bakhtin se coloca a pensar que a escolha do material acaba por influenciar no processo de produção do objeto estético, se é levado a estabelecer novos diálogos: agora com Fontanille, quando o semioticista dá vazão às reflexões acerca da influência do suporte no todo do objeto artístico. O "material/suporte", a nosso ver, não faz sombra apenas à forma do conteúdo e à forma da expressão, como também radica o estilo, já que se trata de uma escolha. A esteta Pitty poderia escolher outros suportes para dar à luz a seu mundo concebido em arte, porém, escolhe esse e não outro. Essa escolha é da ordem individual. Essa escolha é um estilo. Entretanto, como a individualidade só ocorre na socialização dos valores, essa escolha é também pautada em questões sociais: vejamos, por exemplo, que Victor Hugo não tinha, diante de seu leque social de opções, a possibilidade de conceber seu *Les Miserábles* (1862) em um álbum de canção, ou num filme.

Segundo Portela (2008, p. 77), é preciso considerar que, de um lado, tem-se um texto que, tendo sido feito, especialmente ou não, para ser veiculado por um

determinado suporte, tem, em si, uma significação autônoma. De outro, tem-se um suporte, que, produzido por uma prática histórica e corporal de leitura, ao acolher a produção textual, ao conferir-lhe uma espessura física, objetal, impõe-lhe coerções que não são, de forma alguma, desprezíveis.

Por evocar estudos de Fontanille (1999, 2005, 2006, 2008a, 2008b)[33], é bom pensar acerca de suas formulações diante do impasse da semiótica greimasiana no tocante às questões de se olhar os discursos pelo crivo dos gêneros do discurso. Porque há nesse autor uma busca por conceber os gêneros discursivos no cotejo de sua estrutura fechada e imanente com a transcendência que o circunda.

Para Fontanille (1999), os estudos destinados aos gêneros discursivos devem articular tanto o discurso quanto texto. Vale lembrar que é o texto o suporte responsável por concretizar o discurso. No percurso gerativo de sentido, em que, logo após o nível discursivo, tem-se a textualização, responsabilizada por amalgamar o plano do conteúdo ao plano da expressão. Ao olhar ora texto ora discurso, está-se diante do mesmo fenômeno de significação, observado por pontos de vistas distintos – o do discurso ou o do texto, para reiterar.

É por isso mesmo que Fontanille (1999) expõe que a teoria do gênero deve articular tipos textuais e tipos discursivos. Adentrar o corpus com o "olhar do texto" ou o "olhar do discurso" é estar diante do mesmo fenômeno de significação com pontos de vistas distintos. Sabe-se que a interação (dialógica; de risco) entre diferentes pontos de vistas faz emergir uma visão mais completa do objeto. O que se esta a dizer é que a análise pode privilegiar um recorte ou outro, ao mirar pelo "olhar do gênero" ou pelo "olhar do texto" e que ao se articular estes dois "pedaços de vistas" se encontrará com presença robustecida um objeto mais completo.

Em concordância com os estudos de Portela e Schwartzmann (2012, p. 76), na articulação desses dois pontos de vistas – do discurso e do texto – a coesão está para o texto, tal qual a coerência para o discurso. No feixe entre os dois "pedaços" de olhar, encontra-se a congruência: "uma forma de vestígio da enunciação". A coesão por estar firmada sobre o texto só dá conta da organização textual, ao deixar para a coerência a intencionalidade total de sentido. Lembra-se que sentido é também "direção". A direção integral e intencionada só pode estar fundada no discurso, porque ele extrapola o suporte texto. Lembra-se também que, para o dicionário da língua portuguesa (HOUIASS, 2009), congruência diz da "relação harmônica das partes de um todo".

[33] As obras de Fontanille citada estão contempladas no trabalho de Portela (2008) supracitado. Cita-se apenas para deixar a referência de nossa referência.

O álbum de canção enquanto suporte encerra e textualiza o discurso que ali está contido, mas que também o supera. Para atingir a estesia – o encontro do enunciatário com o álbum – passa-se antes pela concretude que é o álbum de canção enquanto "corpo-objeto" com presença radicada no mundo. O arrebatamento estésico não fica retido a esse suporte, mas nele tem uma fase de seu processo.

> Nesse domínio, maior e mais fluído, os objetos podem ser tomados em toda a sua extensão. E, ainda mais que as palavras, eles fazem sentido porque habitam, de uma forma permanente, nossos espaços cotidianos. Os objetos que nos cercam equilibram nossa efemeridade graças a sua presença durável, já que ajudam a criar um ambiente mais estável onde, por fim, se dão as interações sociais. (SCHWARTZMANN. 2012, P.29)

Adiante, pensar-se-á a relação desse corpo-objeto com outros corpos, radicados em "estesia", no momento em que dois são um, já que interpenetrados, num presente que dura e deixa marcas.

Quanto ao *estilo*, diz Bakhtin:

> "o *estilo* é o homem", dizem; mas poderíamos dizer: o *estilo* é pelo menos duas pessoas, ou mais precisamente, uma pessoa mais seu grupo social na forma do seu representante autorizado, o ouvinte- o participante constante na fala interior e exterior de uma pessoa. (*2003*, p. 16).

De tal maneira,

> a elaboração estilística da enunciação é uma atividade de seleção, de escolha individual, mas de natureza sociológica, já que o *estilo* se constrói a partir de uma orientação social de caráter apreciativo: as seleções e escolhas são, primordialmente, tomadas de posição axiológica frente à realidade linguística, incluindo o vasto universo de vozes sociais. (FARACO, 2009, p. 137)

O *estilo* de Pitty é ao mesmo tempo seu e de sua sociedade. Seu *estilo* é individual e social. Afinal, o individual só o é em relação a outras individualidades, e muitas individualidades formam uma sociedade. Isso porque a voz de Pitty, enquanto autora-criadora é uma voz social, representativa e cultural. Re(a)presenta determinados indivíduos e para determinados indivíduos. Além disso, seu *estilo* é compartilhado, revive o passado, possui elo com o presente e abre possibilidades ao futuro. Ao escolher determinada forma (da expressão) para expressar determinado forma do conteúdo, o

autor-criador lida, ao mesmo tempo, com seu *estilo*, mas também com o *estilo* de seu gênero. Aliás, a escolha de tal gênero já diz respeito ao seu *estilo* de ser e viver no mundo. Pitty, enquanto cantora de rock'n'roll, deve respaldo ao *estilo* do rock'n'roll de cantar, de enunciar, de "guerrear" e de agir no mundo. Pitty, então, via seu próprio *estilo*, vive o *estilo* de seu gênero. Justifica-se, novamente, a escrita de uma história de rock: flagrar o *estilo* rock'n'roll, portanto, de Pitty, de viver e cantar o mundo.

O álbum "*SeteVidas*", que remete à totalidade das produções estéticas de Pitty, é um gênero discursivo, e como tal será contemplado conforme uma temática, uma composição e um *estilo*. A temática do álbum diz respeito aos encontros e desencontros da vida e também da morte humana, sempre ao pares, e às vezes em paradoxo. A estrutura composicional se opera na sintagmática das canções: uma encadeada à outra, de modo organizado, coerente e calcado em sentido. Nelas domina o efeito de subjetividade, a começar por se tratar de canção, uma vez que o ouvir o álbum será sempre no "aqui" e no "agora". E sempre que se quiser este "aqui" e "agora" será o corpo da voz de Pitty que cantará, mecanismo que a fará sempre em presença – quando se quiser (ouvir, ver e tatear). Subjetividade mantida pelo emprego de debreagem enunciativa (eu, aqui, agora), tal qual pela força intensificada que remete a uma intensidade-de-presença. O ator da enunciação Pitty é uno e duplo: é dialógico.

De maneira não hierárquica, Bakhtin divide os gêneros em primários e secundários. Os primeiros, também chamados simples, são oriundos da vida cotidiana e "constituem-se e se desenvolvem em circunstâncias de uma comunicação verbal espontânea e estão em relação direta com seu contexto mais imediato" (FARACO, 2009, p. 132). Trata-se dos gêneros da conversa familiar, das narrativas espontâneas do cotidiano. Os segundos aparecem em circunstâncias de uma comunicação mais elaboradas, por isso, também chamados de complexos. "São os gêneros que se geram e se usam nas atividades científicas, artísticas, filosóficas, jurídicas, religiosas, de educação formal e assim por diante." (Idem). Eles

> durante o processo de sua formação, (...) absorvem e digerem vários gêneros primários (simples) que tomaram forma na comunicação verbal imediata. Esses gêneros primários se alteram e assumem um caráter especial quando entram nos mais complexos. Perdem sua relação imediata com a situação concreta e com os enunciados concretos dos outros. Apenas no plano do conteúdo de um romance é que, por exemplo, réplicas de um diálogo cotidiano ou cartas encontradas nele retêm sua forma e sua significação cotidiana. Elas participam da realidade concreta somente por meio do romance como um todo, isto é,

> como um evento artístico-literário e não como um evento da vida diária. O romance como um todo é um enunciado do mesmo modo que o são as réplicas de um diálogo cotidiano ou cartas íntimas (todos realmente têm uma natureza comum), mas diferentemente destas, o romance é um gênero secundário (complexo). (BAKHTIN *apud* FARACO, 2009, p. 132).

Nas palavras de Sobral (2008, p. 65),

> as esfera de atividade são regiões de recorte socioistórico do mundo, lugar de relações específicas entre sujeitos, e não só em termos de linguagem. São dotadas de maior ou menor grau de estabilização a depender de seu grau de formalização, ou institucionalização, no âmbito da sociedade e da história, de acordo com as conjunturas específicas (...). A esfera vai das relações de intimidade familiar ao aparato institucional do Estado, passando por circunstâncias como as que tornam possíveis comentários casuais que desconhecidos fazem um para o outro na rua sobre diversos assuntos cotidianos.

A partir dessa divisão não-hierarquica pode-se dizer que o álbum de Pitty está inscrito nos "gêneros secundários", que é habitação dos objetos estéticos. Pitty "absorve" e "digeri" a vida e seus gêneros primários para a "formação" de seu gênero mais complexo, porque esteticamente motivado.

Bakhtin afirma que todas as esferas de atividade humana, por mais variadas que sejam, estão sempre relacionadas com a utilização da língua. Ao se estudar os tipos "relativamente estáveis" de dizer, estuda-se as mais variadas esferas de atividade dos homens. Lembra-se que a utilização da língua se efetua por enunciados que refletem as condições específicas e as finalidades de cada uma dessas esferas por seu conteúdo temático, forma composicional e *estilo*, que se fundem no todo do enunciado. Afinal é pelos enunciados que "a palavra penetra na vida e vida penetra na palavra". Para Bakhtin, "envolver-se em determinada esfera de atividade implica desenvolver também um domínio dos gêneros que lhe são peculiares. Em outras palavras, aprender os modos sociais de fazer é também aprender os modos sociais de dizer" (*apud* FARACO, 2009, p. 131). Afinal,

> a utilização da língua efetua-se em forma de enunciados (orais e escritos), concretos e únicos, que emanam dos integrantes duma ou doutra esfera de atividade humana. O enunciado reflete as condições específicas de cada uma dessas esferas. (BAKHTIN, 1997, p. 129).

Capítulo 3 - O corpo (da enunciação) dilacerado

A vida é um sopro. (Oscar Niemeyer)

A vida é muito longa. (T. S. Eliot)

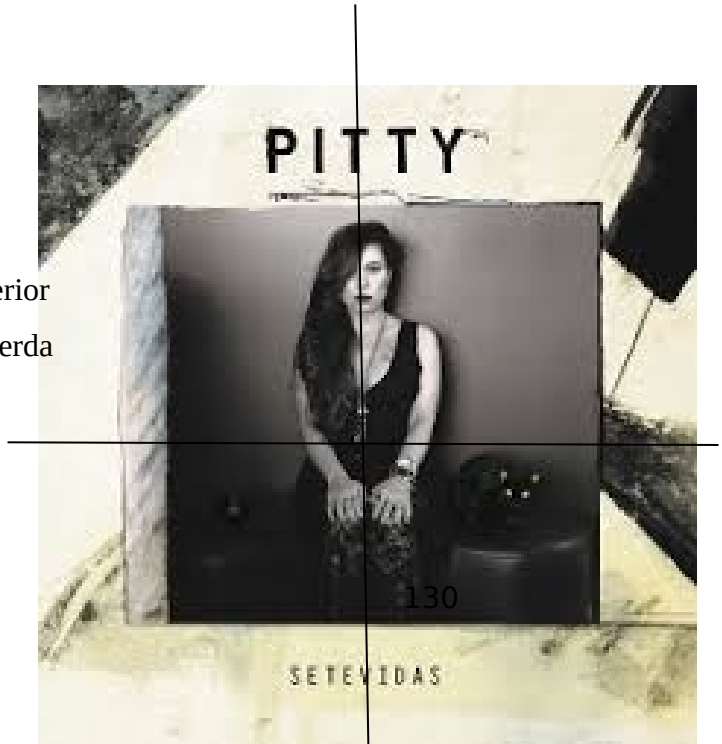
3.1 As partes do todo e o todo das partes: o álbum de canção

O que cá ocorre é a segmentação analítica. Analisar qualquer corpo-estrutura é o mesmo que “despedaçá-lo”, depreender seu funcionamento, tal qual sua integração entre parte e todo, e vice-versa. Tal segmentação não pode permanecer estanque, ao dever, antes disso, ser dialógica, porque, caso isso não ocorra, revelar-se-á como camisa-de-força que enclausura ao não possibilitar o olhar em direção ao todo: atenta-se à parte no todo e o todo na parte.

Vale dizer que toda totalidade é parte de outra. Da mesma forma, uma parte pode se tornar todo, a depender do ponto de vista, a partir do qual ocorre a segmentação - mais ou menos racionalmente motivada. O que se diz é que a totalidade aqui apresentada faz parte de outra – os outros álbuns da esteira do rock’n’roll, por exemplo. E também que quando se debruça sobre uma canção que é parte do álbum todo, ela é, agora, inaugurada nesse ponto de vista, nosso todo. Dentro desse todo (a canção) há outras partes: a sintaxe, por exemplo. Dentro de um todo há partes que se fazem todo, no qual se depreendem outras partes, que também são ao mesmo tempo todo...é o “olhar de parafuso” que objetiva a análise: cada vez mais fundo.

É na relação parte-todo que o mundo se “bricola” e se compõe. É também aí que o sujeito dilacera o alimento e sustenta seu corpo biológico. Reparte os discursos e alimenta seu corpo perceptivo.

A imagem inauguradora do encarte: o aqui e o agora do corpo presente de Pitty



A Superior esquerda

B Superior direita

C D Inferior direita

Inferior

esquerda

Dizer com Saussure – e tantos outros teóricos – que é o olhar que constrói o objeto, é o mesmo que afirmar que o mundo não está dado de uma vez por todas. É também enunciar que a cada visada o mundo se reconstrói. Isso é colocar a questão do "olhar" no centro da construção semiótica do mundo. Melhor é substituir "olhar" por "sentir", porque não se diz apenas daquele que vê o mundo porque enxerga com os olhos biológicos, antes se menciona aquele que senti o mundo e a partir daí o constrói como percepção, que extrapola as questões biológicas. Caso se olhasse apenas o aspecto biológico desse "ver", estar-se-ia a negligenciar, por exemplo, os deficientes visuais, que embora não videntes com os olhos biológicos, continuam a enxergar o mundo, e fazê-lo como postulado.

O "olhar" tem importância nos estudos da linguagem. É o que se depreende quando se atenta que Saussure designa o significante como "imagem acústica": acústica porque advinda da memória da expressão por meio dos sons, e, por que "imagem" se não para assinalar a presença do olhar na expressão do significar do mundo? Postula-se, assim, na concepção de signo saussuriano a sinestesia do corpo que anda e sente e constrói o mundo – o mundo próprio e o mundo dos outros. Parece haver para cada sentido uma semiótica: afinal em cada porta de entrada que é cada sentido desse, o mundo se adentra de uma forma particular. Embora tais semióticas se misturem e seja difícil, se não com os recortes da análise, percebê-las solitariamente. Isso porque quando Saussure fala do signo verbal como imagem acústica, o teórico acaba por afirmar que há no verbal algo de visual. De igual modo, lembra-se que se trata do verbal, em sua modalidade escrita, uma imagem. Para o verbal, postula-se uma semiótica. Para o visual, outra. Isso do ponto de vista da análise, porque se sabe que elas ocorrem, mais ou menos, juntas.

O ato de olhar gera imagens, que unidas às "imagens acústicas", se decantam na memória – mais que decantar, constroem a própria memória. Essa memória, embora relutante, desfaz-se e se esvanece pelo tempo, tal qual morta estará quando aquele que a

abriga morto estiver. Com o intuito de eternizar esse ato de olhar e memorizá-lo para sempre, os homens perseguiram bravamente mecanismos para compartilhá-las e fazê-las viver para sempre no seio da sociedade: a pintura, a fotografia, o vídeo, o videoclipe.

Diante do exposto, procura-se, adiante, evidenciar os mecanismos de construção do sentido da imagem que inaugura o encarte supracitado, com o intuito firme, ainda, de revelar a relação dessa parte com o todo do álbum. A imagem visual do encarte é uma fotografia. O olhar de Pitty sobre o mundo é também uma espécie de fotografia: porque a esteta paralisa a vida em arte; fotografa-a.

Aquele que fotografa é o poeta da luz, já que fotografia vem do grego *phosgraphien* que traz por significação "marcar a luz", "registrar a luz", "desenhar na luz. Tal como o escritor que mira o mundo, ao recortá-lo, a partir de seu único e inalienável ponto de vista, em arte, o fotografo também registra o mundo a partir de um ponto de vista específico e único, recortando-o à sua maneira. Crava-se a imagem como representação: reapresentação do mundo agora desenhado. Se objeto de arte, a fotografia, tal qual a do encarte em questão, não pode ser vista como um ato fortuito, acidental ou como mero registro do "real", porque afinal ela constrói um novo "real", e, no caso do álbum de canção, perfila a outras expressões para significar.

Se o fotografar imita o ato de olhar – não no sentido apenas de reproduzir, mas de re-produzir -, o lugar de onde se olha é condição *sine qua non* para a construção do objeto, como se dizia há pouco. Essa maneira de olhar, construtora do objeto, assinala efeitos de sentido: de proximidade, de afastamento, de poder, de medo.

De maneira simplória e reduzida, pode-se olhar um objeto de três formas: em pé de igualdade (a) – como se estivéssemos frente a frente -, de cima para baixo (b) e de baixo para cima (c):

o olhar em pé de igualdade (a) aproxima o sujeito do objeto, exatamente porque os actantes aí estão justapostos, isto é, em posição justa;

o olhar de cima para baixo (b), por sua vez, diminui o objeto, colocando-o em inferioridade;

já o olhar de baixo para cima (c) constrói o efeito de sentido inverso, dado que aí se aumenta o objeto, ao colocá-lo em superioridade.

No primeiro, o objeto é como o sujeito. No segundo, o objeto é menor e por isso menos importante que o sujeito. No terceiro, o objeto é maior e mais importante que o

sujeito[34]. A arte pode aí, potencializar as categorias já no mundo existente: porque há objetos que estão abaixo do nosso olhar e outros acima, o que faz com que nossa relação com tais objetos seja um tanto "esperada" e "fixa", enquanto que com os mecanismos da arte, a surpresa pode se pôr em foco ao inverter essa relação "esperada" e "fixa" da relação do sujeito com os objetos no mundo natural.

Essa maneira de olhar ganha, nos estudos acerca da fotografia, os nomes de *plongée* e *contraplongée* – termo francês que significa mergulho e contra-mergulho respectivamente -, em que o primeiro celebra a câmera que olha de cima para baixo, como se fosse mergulhar no objeto, enquanto o segundo privilegia o olhar de baixo para cima - agora é o objeto que mergulha; tal qual exposto em muitos dos filmes de Tarantino, por exemplo[35]. Aquele olhar em pé de igualdade é chamado de ângulo normal.

Interessante é notar o vocábulo "mergulho" para designar o ato de olhar, porque corrobora o dito inicial de que pelo ato de olhar o homem se escorre pelo mundo ao passa que o mundo inunda o homem. Há um mergulho do homem no mundo e do mundo no homem via olhar.

Afinal,

> nossa percepção chega a objetos, e o objeto, uma vez constituído, aparece como a razão de todas as experiências que dele tivemos ou que dele poderíamos ter. (...) Eu quero exprimir com isso uma certa maneira de ter acesso ao objeto, o "olhar", que é tão indubitável quanto meu próprio pensamento, tão diretamente conhecido por mim. (...). Ver um objeto é ou possuí-lo à margem do campo visual e poder fixá-lo, ou então corresponder efetivamente a essa solicitação, fixando-o. Quando eu o fixo, ancoro-me nele, mas esta "parada" do olhar é apenas uma modalidade de seu movimento: continuo no interior de um objeto a exploração que, há pouco, sobrevoava-os a todos, com um único movimento fecho a paisagem e abro o objeto. As duas operações não coincidem por acaso: não são as contingências de minha organização corporal, por exemplo a estrutura de minha retina, que me obrigam a ver obscuramente a circunvizinhança se quero ver claramente o objeto. (...). Mais precisamente, o horizonte interior de

[34] Vale dizer que a distinção sujeito/objeto aqui exposta refere-se à mesma noção postulada dentro dos estudos semióticos: sujeito e objeto são abstrações; são categorias esvaziadas de sentido ideológico para se pensar o intercambio firmado entre sujeito e objeto, em que o sujeito só é sujeito frente ao objeto e o objeto só é objeto frente ao sujeito, numa lógica que o sujeito pode transformar-se em objeto e o objeto em sujeito.

[35] Segue o link de uma compilação que revela o mecanismo contra-plongée de produção das imagens do filme de Tarantino: http://www.b9.com.br/28685/web-video/tarantino-e-os-seus-contra-plongee/, acessado em 29/06/2016 às 02:14. Bem como um vídeo, disponível na plataforma do Youtube, que revela a cidade de São Paulo sob o ângulo de mergulho do objeto em nós: https://www.youtube.com/watch?v=pRV1FzqNXjI, acessado em 29/09/2016 às 02:15.

> um objeto não pode se tornar objeto sem que os objetos circundantes se tornem horizonte, e a visão é um ato com duas faces. (...). Quando, em um filme, a câmera se dirigi a um objeto e aproxima-se dele para apresentá-lo a nós em primeiro plano, podemos muito bem *lembrar*-nos de que se trata do cinzeiro ou da mão de uma personagem, nós não o identificamos efetivamente. Isso ocorre porque a tela não tem horizontes. Na visão, ao contrário, apoio meu olhar num fragmento da paisagem, ele se anima e se desdobra, os outros objetos recuam para a margem e adormecem, mas não deixam de estar ali. (...). A estrutura objeto-horizonte, quer dizer, a perspectiva, não me perturba quando quero ver o objeto: se ela é o meio que os objetos têm de se dissimular, é também o meio que eles têm de se desvelar. Ver é entrar em universo de seres que *se mostram*, e eles não se mostrariam se não pudessem estar escondidos uns atrás dos outros ou atrás de mim. Em outros termos: olhar um objeto é vir habitá-lo e dali apreender todas as coisas segundo a face que elas voltam para ele. (MERLEAU-PONTY, 2015, p. 103-105)

O enunciatário em diálogo

Na fotografia que inaugura o encarte aqui analisado, o plano privilegiado é o de "frente a frente" em pé de igualdade. Os objetos ali dispostos não são menores nem maiores, nem mais nem menos importantes: estão diante de nós em justa posição. Desta maneira, a imagem do encarte está próxima de nós, e, então, o corpo de Pitty esta presente aqui e agora. Esse efeito de deslumbramento não é psicológico: é apelo construído como efeito de sentido pelo texto visual. O álbum se inaugura apelando por efeitos de subjetividade, de aproximação e de corpo presente. A imagem será para sempre o corpo presente no presente, no aqui e no agora.

O enunciatário ainda está presente: *centro x margem*

Se se fazer dois cortes (analíticos) na imagem, em que um deles ocorra na horizontal e outro na vertical, ter-se-á, tal qual quando se corta em quatro uma laranja, quatro bandas de imagem. Cada banda é, como se antevê, uma parte. Nessas quatro partes, aparecerão pedaços do corpo de Pitty. E isso testifica que a imagem da esteta se encontra ao centro da fotografia.

Falar em centro é dizer sobre um lugar ocupado na expressão da fotografia. Fotografia – tal qual outras semióticas visuais – é da ordem do espaço: cada linha e traço ocupará um lugar entre outros lugares que não ocupa. Daí, é essencial para a Semiótica Visual, a categoria topológica, que nada mais é que o estudo dos espaços ocupados pela imagem. (PIETROFORTE, 2014, p. 80-85)

Se as figuras, que compõe o todo da fotografia, despontam ao centro, a imagem se ancora na categoria topológica da expressão *centro x margem*. Uma vez no centro, a imagem de Pitty se tece enquanto força em torno da qual gravita o todo da fotografia. Ela é, então, o centro – o foco – de nosso olhar. Tal categoria "olha" de igual modo às margens, e lá, não mais há Pitty. O que se encontra na margem é o olhar do enunciatário. O olhar, metonimicamente, aponta para um corpo-todo. Daí, a ausência de figuras – e, principalmente a figura humana, com a qual firmamos empatia – à margem da imagem, deixa espaço para o enunciatário.

O enunciatário continua, assim, a ser convocado. Se ele é convocado, também o é o enunciador.

O alto e o baixo: entre identidade e alteridade

Operando ainda com o corte horizontal, depreender-se-á um corte topológico que deixa uma banda-parte ao superior e uma banda-parte ao inferior. Na banda superior se vê grafado o nome de Pitty. A fonte se encontra em letras garrafais e também em negrito, porque em destaque. Na banda inferior, desponta o nome do álbum "SeteVidas", ainda em letras garrafais, porém com "menos corpo" porque mais finas e para as quais se dispensa o negrito.

Trata-se de enunciados "verbais" que carregam em si "imagens": que é o desenho das letras. Esse desenho é a linha e seu preenchimento. As linhas se repetem tanto na banda superior quanto na banda inferior. O preenchimento é acentuado na parte superior e esvaziado na inferior. O nome de Pitty aparece enrobustecido em relação ao nome de seu álbum. "Pitty" identifica e assina sua presença no mundo: dá firma de existência a seu álbum.

Superior x inferior pode ser homologada, ainda, há *alto x baixo*: no alto está o nome artístico da esteta; em baixo o nome de sua obra. Há destaque à sua identidade. Essa identidade não exclui, entretanto, sua obra. A obra diz respeito a um gênero que

tem seu modo próprio de ser-no-mundo. A obra é, então, uma parte sua lançada ao universo. Quando lançada não é mais seu “eu”, antes um “outro”. Na relação com o “outro” se estabelece a alteridade. Esse outro-obra embora leve o estilo da esteta (identidade) leva também uma articulação entre conteúdo temático e forma composicional, que é da ordem histórica e cultural. Pitty se estabelece entre a coerção de seu gênero e seu estilo livre e pessoal; entre a identidade que a assina enquanto presença-no-mundo e a alteridade que dá vida a seu álbum.

“Pitty” enquanto enunciado verbal que traz em seu bojo também um aspecto imagético, pode ser analisado enquanto, (1) de um lado, verbo e, (2) de outro, imagem. Antes de mais nada, vale lembrar que se trata “Pitty” de uma estilização que se refere ao nome “Priscila”, que é o nome, como se sabe, da esteta que cá se estuda. “Pitty” fora o apelido de Priscila, mas ser grafado com dois “t”?

O “t” dobrado na imagem “Pitty” (2) estabelece equilíbrio à figura, porque ao se isolar o primeiro “t” se tem de igual modo: duas letras na anterioridade, e duas letras na posterioridade. O “t” aparece como a força que sustenta as duas partes do nome-corpo de Pitty. O desenho “t” se assemelha a figura da cruz que é um lugar de suporte simétrico na relação horizontalidade x verticalidade: é um lugar de equilíbrio.

O “y”, como se sabe, não está ancorado em nosso sistema de grafias, que são desenhos. Ou não estava, já que se vê a assimilação da letra cada dia mais. Em nosso idioma, o “y” é lido como “i”, e então, fonologicamente, nada há aí de acréscimo ou supressão. Mas, no aspecto imagético (2), o “y” vem trazer certa graça. Junto com os dois “t” acaba por firmar um estilo: uma identidade única e somente idêntica a si mesma que se difere de outras identidades tantas. A graça acrescida pela letra “y” aparece no “rabinho” que leva a letra.

Além disso, esse “rabinho para baixo” vem equilibrar a grafia do nome, que se encontrava só “pra cima” com o “P” o “I” e os dois “T”. Trata-se de um vetor (física). Só em “P” há alguma curva, uma “barriga”. Todas as outras letras se dão com linhas em sua forma retilínea. A figura “Pitty”, daí, começa no curvilíneo e caminha para o retilíneo. A última letra, “Y”, além disso, aparenta estar de pernas para o ar.

Vale lembrar que a grafia está postulada num espaço. Tal qual, então, as imagens. Para se reiterar. “Por isso, há na escrita um sincretismo entre o verbal e o plástico, que complexifica a expressão lingüística e a imagem.” (PIETROFORTE, 2012, P.153).

A mesma noção de “volume” que aparece na grafia imagética das letras também pode ser apreendido por meio dos fonemas, porque dizemos que eles inauguram uma

“curva entoativa.” Para, a geometria, (HOUAISS, 2009), é a curva uma “figura geométrica gerada pelo movimento contínuo de um ponto no espaço”. Diz-se que a “curva entoativa” é um “volume”.

Em seu aspecto verbal (1), “Pitty” se inaugura com uma bilabial oclusiva – que depois de uma obstrução total no aparelho fonador, aparece uma explosão – que é o /p/. O nome de Pitty explode, sendo assim. Mas há também nessa explosão um silencio: porque se sabe que em relação à outra oclusiva bilabial, que é /b/, /p/ é desvozeada, ou seja, explode menos que seu par.

Ainda com olhar às consoantes, o /tʃ/ que soa em “Pitty” é uma africada alveolopalatal: africada porque em sua produção há obstrução completa na passagem de ar pela boca seguida de uma fricção, oriunda das barreiras pelo ar encontradas; alveolopalatal é o lugar da articulação, e daí, é a passagem de um ar forçado pelo alvéolo que levanta a língua ao palato duro. E esse /tʃ/ é também desvozeado, isto é, soa menos explosivo, em relação a “seu irmão’, o /d£/. “Pitty”, então, continua explodindo, quando e porém, essa explosão é menos explosiva do que podia ser.

Não se esquece que o /i/ é uma vogal alta, porque mais fechada e de mesma forma não-arredondada: alta diz respeito ao tom e acento; fechada fala da boca que se fecha; e por não se abrir, não se arredonda. /i/, portanto, é o limite de “explosão” para as vogais. Pitty é uma explosão. Uma intensidade barulhenta e também silenciosa.

O corpo imagético de Pitty

Pitty aparece sentada: nem em pé, nem deitada. Sobre os joelhos, estão as mãos. O corpo sentado e as mãos de tal forma expressam uma contenção: Pitty está contida, porque nem altiva, nem posta em movimento. A expressão da imagem, ainda, escolhe por fitar Pitty do meio da canela para cima, ao excluir o chão e os pés da cantora: a moldura não enquadra todo o corpo de Pitty. Essa meia-presença, inclusive, se deixa mostrar com o meio-olhar com o qual Pitty encara seu enunciatário: suas madeixas encobrem um de seus olhos. E, se se pensar no “ponto de vista” (da ordem da percepção) ancorada nos “olhos” (órgão biológico), levar-se-á em conta, então, que o “ponto de vista” ocorre a partir de “dois olhos”. Esconder um desses olhos é repartir ao meio o “ponto de vista”. Uma parte vem dizer. A outra vem silenciar.

Pitty se aproxima, mas também se afasta: se afasta pela contenção, tão contrária ao estilo rock'n'roll; se afasta por um dos olhos que esconde, e esconder é afastar; e se distancia também pelo corpo que não aparece completamente. Pitty, assim, (re)vela-se: mostra-se da mesma maneira que se esconde; há em seu corpo marcas da presença e também da ausência.

O mesmo paradoxo que guia as canções que irrompem nas posições um e dois do encarte ("1" – "É pouco": "quanto mais perto, mais longe do certo; "2" "Deixa ela entrar:" "de que o caminho é se encontrar na perdição", "Essa voz sem palavras me dizendo sim e não"), aparece já exposta na imagem inaugural do encarte, quando Pitty se mostra e se esconde, apresenta-se em presença e ausência. Trata-se de uma presença distante e de uma ausência próxima e, por isso, presente. Fica corroborado aí que o *estilo* de Pitty é o de entre-lugar. Com o entre-lugar, o paradoxo do velar e do desvelar de Pitty na capa do encarte, respalda-se um *estilo* típico da função poética da linguagem, como previsto e dito em concordância com os estudos de Jakobson (2013).

O limite e o limiar da moldura: o corpo em zoom

A contenção de que se falava, aparece também enunciada nas linhas que encerram as figuras que despontam no signo imagético. Essas linhas inauguram o que se chama de "margem" que é um limite, uma fronteira.

No caso da imagem a qual nos reportamos, há duas margens: uma, de fato, desenhada, que se configura, então, como parte do signo imagético; e outra, por assim dizer, "acidental" que se crava não no artístico da imagem, antes no suporte que a veicula e suporta, porque é simplesmente o "fim" do encarte. A primeira margem encerra as figuras dispostas. A segunda encerra a primeira margem, e também o que nela está contido: há uma margem dentro da outra, que causa o efeito de zoom. A segunda que é da ordem do material coloca limite entre a arte e a vida: no encarte, o objeto artístico, fora dele, a vida.

Com esse encarte em mãos, ficam mais claros os limites e limiares: ali a obra, cá meu corpo próprio.

A primeira margem parece desenhada à mão, porque na reta há uma ruptura: aquela de quando se puxa ou o lápis ou o papel e se sai do caminho, do sentido. Há, em palavras mais tensivas, uma descontinuidade instaurada na continuidade. A segunda, como fruto do material, advém do corte da gráfica efetuado no papel: é reta e perfeita. A

primeira é da ordem do humano. A segunda está ancorada em “máquina”. De igual modo, lá se postula a imperfeição e cá a perfeição.

Vale dizer também que o encarte é um livreto, daí, passadas essas margens primeiras, vai-se ao encontro de outras, que são as canções escritas e algumas outras imagens. Vai-se entrando na obra. A entrada se dá pelo tocar e folhear o álbum. A entrada, então, dá-se no reconhecimento dos limites e dos limiares entre meu corpo e o corpo da obra. No mesmo momento que a toco me faço por ela tocado.

Entre a fotografia e a pintura: o corpo ainda em camadas

O “zoom” permanece exposto quando se atenta, ainda, que fora da primeira margem – aquela que faz parte do todo da imagem – encontram-se pinceladas, que se dão de maneira multiforme e não uniforme. Essas pinceladas – do lado de fora – estão contrárias às linhas mais motivadas – do lado de dentro – imprimidas às figuras que fabricam a imagem. A margem limita de um lado o multiforme e de outro o uniforme.

Ora, sabe-se que a pincelada é mais inclinada ao “acaso”: o pintor se coloca a jogar tintas no quadro, como que num embate com o próprio quadro-corpo (que é uma arena posta entre a arte e a vida), de onde emergem figuras nada previstas, nem milimetricamente desenhadas em estaticidade. As pinceladas identificam movimento. (No enunciado-quadro ficam ancoradas as marcas do movimento da enunciação-pintar). Assim, homologa-se, nessa expressão da fotografia do encarte, as categorias *uniforme x multiforme, linear x pictórico, linhas x manchas, movimento x estaticidade.* Além disso, há também a categoria *incolor x colorido*, porque dentro da primeira margem há os tons cinzentos, fora dela e dentro da segunda, há tons pastéis com pinceladas pretas.

E, nessas categorias, o que há dentro e fora da segunda margem? Refletir acerca de “margens” no âmbito dessa fotografia que inaugura um ábulm que versa de “vida” e de “morte” é pertinente.

Um semi-simbolismo

Para se firmar uma relação semi-simbólica é preciso haver uma homologação entre a forma do plano do conteúdo e a forma do plano da expressão. Homologar significa em termos jurídicos, por exemplo, “ratificar, confirmar”, e daí, depreende-se que dizer que o plano do conteúdo está homologado ao plano da expressão é o mesmo

que afirmar que um ratifica e confirma o outro, em outras palavras: ambos participam da significação. Sabe-se que o plano da e*xpressão* é aquele que *expressa*, porém quando em homologação com o plano do conteúdo, esta *expressão* também significa: constrói também efeitos de sentido. O "semi" pode ser visto, então, como um corte que divide a significação, ao lançar um pedaço dela ao plano do conteúdo e outro pedaço ao plano da expressão, em que o sentido só pode vir à tona quando estes em interação.

Essa homologação é típica dos textos poéticos, como a imagem aqui em questão. A homologação se apresenta quando se atenta que os únicos tons de cores, que não tons de cinza, aparecem imprimidos ao gato e à maçã. O corpo do gato à esquerda do corpo de Pitty em olhos bem amarelos – como se reproduzisse a característica dos olhos dos gatos quando no escuro, já com várias mitologias aí inscritas -, e o corpo da maçã à direita do corpo de Pitty em tom vermelho cintilante – como que querendo representar o sangue (de vida e de morte). O corpo de Pitty, ao contrário, aparece em tons cinzentos, tal qual a perspectiva - relação objeto-horizonte - que a enquadra, em que sua pele clara contrasta com o preto de sua blusa, de seus esmaltes, das poltronas em que os corpos se assentam, do batom que decora o buraco da boca, e do tom escuro de seus cabelos soltos e lançados ao mundo.

A figura humana ganha cores cinzentas - advindas da mistura do branco e do preto, que embora de maneira inversa, acabam por significar, nas diferentes culturas, a relação da morte (preto/branco) com a vida (branco/preto) – enquanto que o vegetal e o animal ganham cores. Dá-se, então, lugar (de cor, de vida) a esses objetos que é um vegetal e um animal. Não qualquer vegetal nem qualquer animal, antes um vegetal e um animal escolhidos culturalmente para, resguardadas as proporções, apontarem para a relação da vida e da morte. Pitty está entre eles.

Daí:

Plano do conteúdo	Vegetal *vs* humano Animal *vs*. humano
Plano da Expressão	Cor *vs*. tom de cinza

Figura 11- PC x PE

Da mesma forma, está homologado a categoria topológica *superior x inferior* (PE) com a categoria do plano do conteúdo *identidade x alteridade* (PC), no que diz respeito

à grafia tanto do nome da esteta (o superior; o idêntico a si) como do nome de sua obra (o inferior; sua obra outra), como se disse há pouco.

As categorias eidéticas: linhas que fazem significar

Ainda nesta relação, desvelam-se também os efeitos de sentido de presença e de ausência – ou quase-presença e quase-ausência – porque, tocante ao plano da expressão, os desenhos, isto é, as figuras, bem como os contornos, a disposição, a totalidade e a clareza que as encerram, acabam também por significar, ou seja, construir efeitos de sentido em si mesmos, uma vez que diante da articulação destas invariantes se achega ora ao *estilo* pictórico, ora ao *estilo* linear, responsáveis por cravar os sentidos em efeitos distintos: aquele pelo efeito aproximação, e este pelo efeito de distanciamento.

> Isso estabelece um conjunto de categorias de expressão próprias para a formação de cada *estilo*: o tipo de traço é formado pela categoria *linha vs mancha*; o tipo de traço é formado pela categoria *fechado vs aberto*; a disposição das figuras é formada pela categoria *planos vs. profundidade*; a apreensão da totalidade da imagem é formada pela categoria *multiplicidade vs unidade;* e, sua clareza, pela categoria *absoluta vs. relativo*. Esquematicamente, pode-se apresentar as relações entre essas categorias, seus domínio de aplicação na formação plástica e os respectivos *estilo*s:

	Desenho	contornos	Disposição	Totalidade	clareza
Linear	Linhas	fechados	Planos	Multiplicidade	absoluta
Pictórico	manchas	aberto	Profundidade	Unidade	relativa

Figura 12 - PIETROFORTE, 2014, p. 36.

"Essas relações definem uma categoria de expressão *estilo* linear vs. *estilo* pictórico, que dá conta de sistematizá-las como uma categoria formal do plano de expressão plástica". (PIETROFORTE, 2014, p 36-37)

A intersecção entre os *estilo*s – de compor o mundo em arte – respaldam, mais uma vez, o *estilo* de Pitty enquanto *estilo* do "meio", porque embora os desenhos – dos corpos de Pitty, do gato e da maçã – apareçam em linhas, há neles e envolta deles, manchas que, como previsto, mancham o desenho. Da mesma forma, embora os desenhos se apresentem encerrados, com linhas que caem sobre si mesmos, há, no

horizonte em que desponta Pitty, uma abertura. Do pictórico ao linear, no caso da expressão da fotografia, Pitty está mais próxima do linear, o que não impossibilita o aparecer do *estilo* pictórico, em meio a manchas, com certa profundidade e relatividade, no que toca à disposição e clareza, respectivamente.

Esse enunciar "mais próximo", "estilo do meio" ... nos leva a pensar acerca das gradações tensivas postuladas nos desdobramentos tensivos da semiótica greimasiana. Haveria um nível tensivo também no plano da expressão? Se sim, como ele se configuraria nesse plano? E ainda, de que maneira se apresentaria na Semiótica Visual? Questões pra outro trabalho.

"Como um texto, toda foto é um enunciado que implica em uma enunciação que o produziu. O observador da foto, portanto, é o enunciatário dessa enunciação" (Idem, p. 40-41), e assim, os *estilo*s supracitados se tornam responsáveis por aproximar ou distanciar aquele que observa, o enunciatário. O *estilo* pictórico por compor profundidade faz com que o enunciatário seja "pescado" às profundezas de sentido da fotografia, dado que se vê como profundidade, e se identifica com a foto também em profundidade. Mecanismo, então, que aproxima o enunciatário, e "o fato de parecer afastado no *estilo* linear não significa que o observador não veja as imagens, contudo, é pelo distanciamento que o toque pode ser motivado" (Idem). Este distanciamento ocorre porque com linhas fechadas, o *estilo* linear dá destaque às formas fechadas dos corpos-objetos, o que constrói o efeito de sentido e o sentido de efeito de que os desenhos estão dados ao tato, isto é, podem ser pegados, já que bem definidos, corporificados e concretos.

Dizer acerca de afastamentos e distanciamentos é o mesmo, portanto, que dizer acerca da presença e da ausência. Isso exemplificado com a categoria de pessoa do nível discursivo é o mesmo que afirmar que o enunciado em primeira pessoa produz o efeito de proximidade, daí subjetividade, porque presença encarnada e presente. Já o enunciado em terceira pessoa, aquele que apaga tanto o enunciador como o enunciatário, porque os coloca em alhures, testifica o efeito do distanciamento, isto é, da objetividade. Mais inclinado à presença do que à ausência é que se expressa o encarte. Há predominância de linhas que se fecham em planos com clareza absoluta em meio a uma totalidade múltipla, com abertura quase-nula, com poucas manchas e profundidades. A presença é mais marcada: mais acentuada e mais intensa que a ausência. O aumento de intensidade se junta ao *estilo* pictórico. A validação desta afirmação ganha respaldo pelas canções que se expressam em grande força de presença,

porque enunciadas no presente – no aqui e agora – o que se acentua, vale dizer, pelo fato de se tratar de um gênero que traz em reprodução a voz humana que se executa sempre no aqui e agora, e por isso com presença robustecida.

Outra categoria que revela aproximação e presença é a categoria topológica, de acordo com o já dito e que vale reiterar, própria do plano da expressão porque mostra o lugar ocupante pela figura. "Se há no quadro uma zona central de conjunção das linhas que formam as personagens e há uma zona periférica em que essas linhas se separam, pode-se descrever a expressão em termos da categoria topológica *marginal vs. central*". (PIETROFORTE, 2014, p. 82), do que resulta um movimento convergente quando do marginal para o central e um movimento divergente, quando se caminha – com os olhos - do central ao marginal. Pitty está cravada no centro: pelas linhas da margem temos abertura para estar dentro da própria imagem, o que, então, aproxima-nos, e nos garante presença: fidúcia entre as presenças – de Pitty e seu enunciatário – ali projetadas e representadas.

Outra categoria que os *estilo*s pictóricos e lineares podem alavancar é a relação da categoria semântica *dinâmico vs. estático*, em que o linear está para o estático já que fechado em si mesmo e daí impossibilitado de se movimentar, ao passo que o pictórico está para o dinâmico porque se é possível andar pelas sombras, entrar pelas manchas e se fazer presente, isto é, vivo e dinâmico, no enunciado. A categoria semântica *dinâmico vs. estático* pode, ainda, ser homologada à categoria *vida vs. morte*, uma vez que a vida está, pois, identificada com o "movimentar-se" enquanto a morte está assinada pelo "não-movimentar-se". A presença e a ausência do movimento acabam por respaldar a pequena mitologia de que a vida é a presença do movimento e a morte a ausência dele. Assim, o texto está cifrado, novamente, pelo par *vida vs. morte* que se apresentam revestidos nas figuras do gato e da maçã, em que ambos conjugam dentro de si tanto a morte como a vida, porque, e afinal, para se ter sete vidas é preciso se ter sete mortes, tal qual a ambigüidade da maçã que se revela em possibilitar a vida fora do paraíso e a morte dentro dele. Isso se recuperado a mitologia cravada e cristalizada nessas figuras.

O álbum expõe uma plasticidade e uma sonoridade: a plasticidade do sentido, o som do sentido; o sentido do som e da plasticidade; o corpo sentido ora pela plasticidade ora pelo som. Sinestésico por excelência.

3.2 Na trilha tensivo-dialógica das canções[36]

Num todo em que as partes fazem significar, a disposição das canções só pode ser significativa. Isso porque se trata da disposição de cada canção-parte ao longo do todo. Nesse todo, cada parte se formula como posição: uma posição única e inalienável, jamais ocupada por outra canção. É a disposição a extensidade das partes intensas. A disposição é a posição intensa de cada canção ao longo do espaço e do tempo extensos. Essa significação está assegurada pelo dicionário, já que é tida como "arranjo", "organização" e "arrumação". Vale-se da reiteração: tal disposição não pode ser fortuita num objeto estético em que a motivação em revelar o mundo esteticamente se aflora.

Evidenciaremos, a partir daí, a trilha de sentido que tais canções firmam. E não à toa, nomeia-se tal trilha de tensiva-dialógica. Dialógica porque cada parte dialoga com o todo, composto por partes e, portanto, dialoga, ao mesmo tempo, com outras partes. Tensiva porque esse dialogar está posto sob o crivo da relação tensiva entre continuidades e descontinuidades, entre paixões e razões, entre o sensível e o inteligível, entre identidades e alteridades. A tensividade está no nível tensivo (ZILBERBERG, 2011). O diálogo está no nível discursivo. Corrobora este dito o fato de, na disposição do encarte, nenhuma canção começar em letra maiúscula. Nenhuma canção e nenhum verso dentro dela. A letra maiúscula, vale dizer, levanta uma descontinuidade entre um dito e outro. Não aqui. Porque, aqui, um verso nasce do outro.

I – É pouco

1. vivo
2. tentando
3. domar
4. meu mundo
5. nunca
6. consigo
7. saber

8. sigo
9. tentando
10. sair

[36] Para que o leitor se situe, cada canção-poema estará posta na íntegra. Neste todo, cada verso – que é a parte - ocupa uma linha. Quando citado determinado verso, aparecerá em seguida o número da linha que ele ocupa. A canção inteira é um todo de linhas/versos que será despedaçado para análise: o número dado a cada linha objetiva esse desmembramento.

11. do fundo
12. nado,
13. não quero
14. morrer

15. quanto
16. mais perto
17. mais longe
18. do certo
19. corro
20. nessa
21. direção

22. não
23. espere
24. que eu
25. me contente com pouco
26. é pouco, é pouco, tão pouco

27. dor exposta é pra doer
28. tão mais fácil se entorpecer
29. oscilando no eterno vir-a-ser
30. resistindo a me dissolver

As duas primeiras canções do disco aparecem na mesma página do encarte: uma completando a outra, assegurando-as como inauguradoras do álbum em questão. A primeira canção se trata de ‘É pouco’, enquanto a segunda é ‘Deixe ela entrar’. O sujeito de “é pouco” reitera, via refrão, sobre seu não-contentamento (“não espere/que eu/me contente com pouco”, linhas 22-25), sendo que esse estado de falta, o qual aguarda por preenchimento, deságua na entrega à sorte, a fim de se (pre)encher o que se falta, como postula a segunda canção: “e se a sorte aparecer, deixe ela entrar/me coloco á sua mercê, e deixo ela entrar/ pela fresta que se abriu: deixa ela entrar”. A eterna falta esboçada na primeira canção pode ser, minimamente, preenchida pela sorte assinalada na segunda canção. As primeiras canções, portanto, estão radicadas na falta, aos moldes proppiano, porque promove o sujeito virtual em sujeito do querer (Greimas: 2014, p. 51).

Não se perde de vista a disposição gráfica de tal canção, que aparece em três grupos de sete versos, e, sabe-se bem como sete é uma chave de entrada ao enunciado *SeteVidas*, que é o texto que aqui se estuda. Na sequência, há uma estrofe com cinco versos, nos quais está contido o refrão que aponta para o título da canção "é pouco". O refrão aponta para a identidade de uma determinada canção, isso porque, geralmente, aparece repetido (idêntico a si mesmo). Essa repetição, inclusive, assegura seu enraizamento junto à memória do ouvinte. Depois, uma estrofe com quatro versos. Adiante, aproveita-se mais desta disposição que constrói *horizontalidade x verticalidade.*

II – Deixe ela entrar

1. se a falta aflorar
2. e você vir como eu sou ruim
3. ainda vai gostar de mim?

4. é toda torta a sensação
5. de que o caminho é
6. se encontrar na perdição

7. entenda que
8. eu não sei onde isso vai parar
9. também não sei
10. por quê insisto em prorrogar...

11. essa voz sem palavras
12. me dizendo sim e não
13. quem sabe é tábua de salvação?

14. e toda vez é a velha questão
15. de nunca saber o que se vai amar amanhã
16. e mesmo assim, escolher
17. mas quer saber? Já cansei de racionalizar
18. eu sei, é um clichê que eu dissequei
19. só pra vê-lo murchar

20. e se a sorte aparecer, deixa ela entrar
21. me coloco à sua mercê, deixo ela entrar
22. pela fresta que se abriu: deixa ela entrar!

23. antes hoje do que nunca mais

As duas primeiras canções do álbum trazem uma figura intensificadora de sentido: o oximoro, que aparece em “quanto/mais perto/mais longe/do certo” (linhas 15-18) na primeira canção, e em “é toda torta a sensação/de que o caminho é se encontrar na perdição” (linhas 4-6), tal qual em “essa voz sem palavras/me dizendo sim e não” (linhas 11 e 12), na segunda canção. Tal figura as evidenciam como uníssonas na mesma direção para significar, a partir da figura do oximoro que alavanca a intensidade e, portanto, o sentir do sujeito.

O oximoro é da ordem da concessão (embora x, y), em que se “quebra a expectativa” da implicação (isto, então aquilo). As quebras de expectativa roubam o sujeito: saqueiam a racionalidade. A racionalidade é posta em xeque porque “o oximoro tem por dom harmonizar termos contraditórios com a finalidade de expressar, de modo mais adequado, uma situação conflitante” (Fiorin: 2014, p.59). Inclusive a própria palavra “oximoro” se trata de um oximoro, uma vez que traz em si dois termos gregos que são contraditórios: oxýs – “agudo”, “penetrante”, “inteligente” e morós – “tolo”, “estúpido”, “sem inteligência”. Há, então, com o oximoro certa concentração sêmica: ela está assentada sob o termo complexo. Ora, as quebras de expectativas e a concentração só pode ser da ordem do sensível. Reitera-se: as duas primeiras canções alavancam o sentir do sujeito.

A primeira canção se inaugura com “vivo”, em que o verbo da primeira pessoa do singular aparece sozinho, paralelo aos versos que se seguem “tentando/domar/meu mundo”. A pessoa do verbo assegura a noção de proximidade do enunciado àquele que enuncia, cravando assim o efeito de subjetividade, enquanto o encadeamento sintagmático entre “vivo” “tentando” e “domar” colocam os verbos lado a lado, ao construir o efeito de que viver é tentar e é domar. Por conseguinte, aparecem, na mesma estrofe, os versos “nunca/consigo/saber”, bem como na segunda estrofe “sigo/tentando/sair/do fundo/nado,/não quero/morrer” que permanecem, no paralelismo, construindo o efeito de que viver é tentar: tentar domar o próprio mundo, bem como tentar sair do fundo. Em ambas as estrofes, o verbo na forma do gerúndio “tentando”, responsável pelo efeito de duratividade, aparece emparelhado por “vivo” e “domar” e “sigo” e “sair” respectivamente. Assim, trata-se do viver de um eterno tentar.

“sair do fundo” (10-11) e “nado, não quero morrer” (12-14) trazem em sua espessura semântica a metáfora que identifica grande quantidade de água com a vida. De maneira geral, essa grande quantidade de água aparece encarnada na figura do “mar”. Isso porque o “mar” vai e volta, é fundo, mas também possui superfície. As águas que “sozinhas” são leves quando “juntas” se fazem duras e agudas. Rompem contra aqueles que se prestam ao mergulho. É um jogo de forças entre homem e mar. Quando se homologa, via metáfora, “vida” à “mar”, pode se encontrar os seguintes pólos tensivos: *superfície x profundidade; maleabilidade x dureza; leveza x pesar; sair do fundo x mergulho*... Esse “mergulho” aparece na expressão plástica que ocupa a canção, porque dos versos 1-24 os sintagmas são breves, quando de 25 a 30 eles se alongam. O mergulho é uma brevidade em que o corpo, em posição vertical, adentra a água horizontal. Sai-se de um meio e se adentra outro. Da superfície o corpo projeta-se à profundidade. Na horizontalidade profunda, a dor e a resistência (linhas 29-30). Não se esquece que embora seja intenso, o “mar”, é também uma extensidade: “porque tem sua extensão limitada, pois ela não se derrama fora de seus limites” (FIORIN, 2014, p.47)

O sentido de falta eterna da primeira canção, como se disse, deságua na sorte que pode preencher a segunda. Ambas as canções estão em primeira pessoa, ambas as canções, via oximoro, colocam o “ser” no centro, o que equivale a dizer que ambas irrompem o sentir do sujeito, dando, portanto, primazia ao sensível em detrimento do inteligível, o que se corrobora em: “dor exposta é pra doer/tão mais fácil se entorpecer” (linhas 27 e 28), na primeira canção; “é toda torta a sensação.” (linha 4), “já cansei de racionalizar” (linha 17), na segunda canção.

A sorte é também da ordem da concessão. Porque sorte é exatamente aquilo que não se espera. Na verdade, a sorte é esperada em sua expressão: espera-se que ela chegue e mude os rumos. Porém, a sorte não é esperada em seu plano do conteúdo: não se sabe o que aquela expressão que agora aparece trará em sua imanência. Com a concessão postulada em “sorte”, então, o enunciado se mantém cravado em intensidade.

Vale reiterar, portanto, que nas canções inauguradoras do encarte – ‘É pouco’ e ‘Deixe ela entrar’ – o corpo sensível é convocado. Dá-se primazia ao corpo que sente, em que o sensível rege o inteligível, o racional: “entenda que/eu não sei onde isso vai parar/também não sei/por quê insisto em prorrogar.../” (linhas 7-10), assinala que o sujeito já não mais racionaliza, só sente.

Esse “prorrogar” da forma do conteúdo mantém-se na forma da expressão ao se usar as reticências, bem como o espaço em branco entre esse e o próximo verso, as quais prorrogam o enunciado textualizado, o que também convoca o corpo porque revela o corpo-estrutura-imanente aberto ao transcendente: as reticências que incluem, abrem-se ao outro, ao mundo. Pensa-se com Fiorin (2014, p.88) que as reticências causam “uma difusão semântica, porque o espaço em branco ganha significado. É mais forte dizer sem dizer do que dizer dizendo. (...) Há, então, uma diminuição da extensão do enunciado, com um conseqüente aumento da intensidade”.

Convocar o outro significa convocar a si próprio, porque a posição – direcionada no espaço e no tempo – do outro só pode ser em relação a minha posição-no-mundo. A convocação do corpo sensível lateja nas figuras dos oximoros, em que o impacto e o choque ganham relevo e atenção em detrimento do conteúdo ali vinculado. Lateja no uso da primeira pessoa do singular, em caso reto, em que desponta a voz ativa, ao assegurar o sujeito que, em meio às intensidades do sentir, às “ondas fortes” (do “mar”), erige-se e atenua o impacto. Desponta também no efeito de subjetividade criado pelo uso da primeira pessoa. Firma-se, ainda, no efeito de proximidade e familiaridade, também assegurada pelo uso da primeira pessoa. Pulsa, por fim, nas reticências e nas questões, textualizadas pelo uso da interrogação, posta ao outro, dado que tais mecanismos instauram o vazio – no plano da expressão e no plano do conteúdo -, intimativo ao outro. O vazio de meu corpo-estrutura-imanente será, voluntariamente, preenchido pelo outro transcendente. O que equivale dizer que a identidade é atravessada pela alteridade. Que a transcendência é latente na imanência: “se a falta aflorar/e você vir como eu sou ruim/ainda vai gostar de mim?” (linhas 2 e 3), “quem sabe é tábua de salvação?” (linha 13), “mas quer saber? Já cansei de racionalizar” (linha 17).

III. Pequena Morte

1. gosto o jeito que você se despe dos costumes
2. o jeito que assume que o negócio é se arriscar
3. eu tinha prometido não ceder à compulsão
4. mas é uma agressão dizer pra um bicho não caçar

5. o bom é que
6. depois, o final é a pequena morte lenta de nós dois

7. e do nada a sua mão ocupa minha cintura
8. fica uma quentura demarcando o lugar
9. o seu olho jura, e eu já saquei que essa noite
10. de um jeito ou de outro a gente vai se entrelaçar

11. o bom é que
12. depois, o final é a pequena morte lenta de nós dois

13. desagradável não te ver por aí
14. insuportável não te ter por aqui
15. ainda outro dia eu tentei com alguém
16. e o que eu queria era colar em você, meu bem

17. de repente a gente nessa dança muito doida
18. rolando, suando, nunca para de pulsar
19. lá se vão as horas, ninguém conta mais o tempo
20. o arrebatamento não demora a chegar

21. desagradável não te ver por aí
22. insuportável não te ter por aqui
23. ainda outro dia eu tentei com alguém
24. e o que eu queria era colar em você,
25. pular em você,
26. subir em você,
27. meu bem

Já a terceira canção começa por aproximar o sujeito da morte, mais especificamente das pequenas mortes que irrompem na própria vida. A vida passa a se despir e, paulatinamente, se transformar em morte (ou é a morte que se transforma em vida?).

O pagão (contrário ao religioso marcado pelas figuras do gato e da maçã, como dito) começa a se aflorar na canção supracitada. O pêndulo da narrativa se projeta, agora, para o natural. Para os instintos do homem animal, longe das coerções sociais da cultura e avesso a elas: “gosto o jeito que você se despe (natural) dos costumes (cultural)” (linha 1) é o verso que inaugura a canção; “eu tinha prometido não ceder à compulsão (natural)/mas é uma agressão dizer pra um bicho não caçar (cultural)”(linha

4). A racionalidade permanece saqueada, porque a “dança [da vida e também da morte] é muito doida” (linha 17), e “doida” se postula naquilo que não é dado ao entendimento, e por isso não se encontra no âmbito do “racional”.

IV. Um leão

1. ei meu bem, faz um favor
2. traz alguém que saiba de amor
3. sem o porém de um adestrador
4. pois nunca há de haver feitor aqui

5. (um leão sem domador)

6. ouça bem o que vou propor
7. nós a sós no elevador
8. use bem meu despudor
9. sou harém ao seu dispor

10. eu quis
11. no alvo estou
12. foi por um triz
13. só arranhou
14. na mão
15. do atirador
16. as facas que
17. eu mesma concedi

18. (um leão sem domador)

19. um leão
20. um leão sem domador
21. um leão
22. ei meu bem, só há um sabor
23. que entretém quem é caçador
24. nos convém que eu sou ator
25. enquanto houver acreditador

A terceira canção perfila ao lado da canção quatro, direcionadas pelo mesmo fio condutor de sentido - tal qual exposto anteriormente na amalgama entre a primeira e a

segunda canção -, uma vez que em ambas o sujeito aparece eufórico quando unido aos valores animais, selvagens e sensuais. A falta-eterna da primeira canção, bem como a possibilidade de preenchimento, na segunda, concatenam agora à terceira e quarta canção, em que a falta pode ser preenchida pelo gozo: pela intensidade que se atenua; pela intensidade que se relaxa e se distribui pelo espaço e tempo – o eixo das extensidades.

Além disso, "Pequena Morte" se finda nos versos "pular em você, subir em você, meu bem" (linha 29), enquanto a próxima canção, "Um leão", inaugura-se sob o verso "Hey, meu bem" (linha 1), o que corrobora, como dito, o mesmo percurso de sentido, já que o mesmo vocativo "meu bem" finaliza uma e inaugura outra: o mesmo vocativo 'morto' na terceira canção tem seu renascimento na quarta canção. O sentido gerado na terceira canção escorre-se pela quarta canção. E é o vocativo mais um elemento de intensidade, porque tem por função a invocação, a convocação, a intimidação do outro: e, como já dito, convocar o outro é convocar a si próprio; chamar atenção do outro é, ao mesmo tempo, se colocar em atenção, em relevo.

Há um território de sentido compartilhado entre as duas canções que discorrem sobre o gozo: o vocativo, a convocação, a invocação, a intensidade do corpo que sente, e goza. Lembra-se que a canção começa grande e termina pequena. Grande porque o primeiro verso concatena nove vocábulos, o segundo organiza dez, o terceiro lança mão de sete...e assim segue com versos que dispõem de sete a dez figuras que é cada palavra ali disposta, para se findar, ou seja, para "morrer" com três vocábulos na penúltima e antepenúltima linha, e duas figuras no último verso: "pular em você,/subir em você,/meu bem". A disposição da canção revela o gozo que começa grande e vai se acabando e morrendo: "o final é a pequena morte lenta de nós dois".

O sujeito faltoso agora pode ser preenchido pelo outro. O mundo do "eu" e o mundo do "outro" se penetram para gerar um único mundo de gozo. O Homem continua se escorrendo pelo mundo no momento em que por ele é inundado: "de repente a gente nessa dança muito doida/rolando, suando, nunca para de pulsar" (III, linhas 17 e 18); "ouça bem o que vou propor: nós a sós no elevador/use bem meu despudor/sou harém ao seu dispor" (IV, linhas 6-9). A intensidade não se abate, não cessa, uma vez que o "de repente" e também "e do nada" esboça, mais uma vez, a surpresa e o arrebatamento do sujeito que só sente e não quer deixar de sentir: "nunca para de pulsar", em que o pulsar atesta um movimento breve e repetitivo, que se contrai e relaxa. O pulsar é a marca de uma intensidade que tenta por se atenuar, mas se recusa e se recrudesce novamente.

Esse atenuar-se, inclusive, fica pra depois: “depois, o final é a pequena morte lenta de nós dois”, em que a “lentidão”, ou seja, a atenuação do impacto do acontecer e do sentir fica para “depois”, para o final. Agora, quer-se só sentir, e sentir em grau máximo – tônico e acelerado.

A relação “eu-outro” em que dois se fazem um, fica corroborada na noção de “dança”, em que um (“eu”) se adéqua ao “outro”: diminuem-se os limites espaço-temporais e um se coloca no movimento do outro. Um movimento sinestésico por excelência, já que o dançar se dá em relação a uma canção: os sujeitos aí instalados, no momento que ouve a música, dançam, tocam-se e se olham: “e do nada sua mão ocupa minha cintura/fica uma quentura demarcando o lugar” (linhas 7 e 8). “Ocupar” se dá em relação ao espaço e também ao tempo. Um sujeito, em suas coordenadas espaço-temporais, será ocupado por outro. Nesse “lugar” no que toca ao espaço “fica uma quentura demarcando o lugar”. Fica a presença do outro cravada, como quentura, no corpo-próprio. Já o tempo também ocupado aparece noutros versos: “lá se vão as horas, ninguém mais conta o tempo/ o arrebatamento não demora a chegar” (19-20). O “eu” dança com o espaço e o tempo do “outro”.

Essa intensidade continua marcada em “nós a sós no elevador”, uma vez que se trata do elevador um espaço hermético e pequeno, em que os sujeitos, a sós, não possuem tanta mobilidade espaço-temporal – o eixo das extensidades. A única mobilidade é a sensorial – o eixo das intensidades. Um sujeito tônico e acelerado – isto é, intenso – perde em espaço e tempo – as extensidades. Velocidades distintas imprimidas ao mesmo espaço e tempo fazem vir à consciência percepções diferentes de espaço e tempo. Esse sujeito veloz, portanto, perde em espaço e tempo, ou seja, o tempo lhe é abrupto – tudo passa, tudo acaba e tudo falta, e rápido – ao passo que o espaço se comprime – tudo é apertado, claustrofóbico, falta espaço: o que se confirma, como dito, no “nós a sós no elevador”.

O sujeito que se abre para o “outro” faz ao mesmo tempo outro movimento que é o de fechamento para o mundo: morre-se aqui para nascer lá. Esse fechamento fica radicado na recorrência de /o/ que é seguida da vibrante /r/, em que com o apagamento de /r/ natural da fala, faz com que toda a força do vocábulo se finque em /o/ que é uma vogal fechada. Há uma fechada intensa aí marcada. Há, então, um semi-simbolismo aí posto: o fechamento ao mundo para que se possa abrir-se ao outro, postulado na figura do elevador, fica também registrado no plano da expressão pela repetição de /o/: favor,

amor, adestrador, domador, elevador, caçador, sabor, ator, dispor. O “o” enquanto imagem é, ainda, um círculo que se fecha sobre si mesmo.

Há outra carga semântica como território comum de sentido entre as duas canções: o leão, o animal, o natural, o visceral. Isso porque em “pequena morte”, o ator da enunciação sucumbi diante da compulsão, e tal como um animal – sensível, nada racional -, passa a caçar o corpo do outro – o pedaço que lhe falta: “eu tinha prometido não ceder à compulsão/mas é uma agressão dizer pra um bicho não caçar”. Esse tema da caça ganha figura na canção por meio do leão. O leão figurativiza a caça e o dilacerar do outro com os próprios dentes, com a própria vontade.

“Eu quis, no alvo estou/foi por um triz, só arranhou/na mão do atirador/as facas que/eu mesma concedi” (linhas 11-17) vem corroborar esse corpo altivo, que dono de si coloca-se, por vontade própria (“eu quis”), à mercê do outro (“no alvo estou”). Esse actante é o próprio destinador – aquele que faz competente – do ator. A performance do ator – atirar facas – já está programada pelo destinatário das próprias facadas, porque ele se divide (isto é, funciona) em destinador e destinatário: ele sabe e finge não saber: “nos convém que eu sou ator/enquanto haver acreditador”. O destinador tudo sabe e tudo manipula em concordância com seu querer: ele pode-querer. Esta na sua vontade, pois, o ser alvo. A sua competência lhe faz ser e não parecer ser: ele é, mas não se mostra – é, então, um segredo, um mistério.

Propp, em *As raízes históricas do conto maravilhoso* (1997), ao atentar à questão dos objetos mágicos, bem como os auxiliares mágicos na competência – o poder e saber fazer – daquele que performa, diz-nos acerca da relação do herói com o animalesco, com o selvagem, em que o herói possui por fonte de força (que leva adiante) partes desse animal que agora compõe seu próprio corpo: trata-se de um corpo repartido, despedaçado e reconfigurado a partir do corpo também dilacerado do animal – bem próximo da noção de antropofagia. “Assim, numerosos objetos mágicos são partes do corpo de um animal: peles, pêlos, dentes, etc. Sabemos que no momento da iniciação os jovens eram investidos de poder sobre os animais e como manifestação exterior disso recebiam uma parte do animal” (PROPP, 1997, p.228).

Nessa parte do enunciado, a recorrente presença de animais enquanto figura remete a essa força vital pungente no mundo animalesco e selvagem: o corpo do ator, embora não coberto de partes animais no que toca ao sentido denotativo, encontra-se no tocante ao sentido conotativo, por meio das metáforas e metonímias, composto de animais, melhor, composto da força animalesca e selvagem que impacta o corpo. A faca,

como figura, emerge nesta isotopia: do penetrante, do cortante, do corpo aberto ao mundo, do corpo re-partido, do corpo-estrutura-imanente aberto à transcendência, da identidade recortada pela alteridade. Isso porque a faca corta, dilacera, despedaça o animal, o ator-leão, que quer ser atingido: "na mão do atirador/as facas que eu mesma concedi"[37]. A intensidade permanece alta, uma vez que um corpo dilacerado é um corpo convocado a sentir. Essa intensidade se desvela também em "atirador", léxico carregado de "susto", de "inesperado", de "atingido" e, então, de mudança abrupta de estado, configurando-se como acontecimento.

Embora com um teor menos mágico do que lembrava Propp, a narrativa do álbum de canção traz em suas subjacências elementos aproximados das invariantes por baixo das variantes do conto maravilhoso, por Propp dissecados. Há algo que se repete cá e lá. Com essa afirmação pode-se examinar o álbum de canção como simulacro do homem no mundo. Propp, mais adiante, fala-nos da caça: nela,

> o papel fundamental não seria exercido por utensílios como flechas, redes, laços, armadilhas. O essencial é a força mágica, a arte de atrair o animal. O animal é morto não porque o atirador seja hábil ou a flecha sólida, mas porque o caçador conhece a fórmula mágica que vai conduzir o animal para seu golpe. (PROPP, p.230)

A caça aparece metaforizada no encontro dos corpos (animalescos e selvagens) que gozam, em *Setevidas* -"eu tinha prometido não ceder à compulsão/mas é uma agressão dizer pra um bicho não caçar"; "eu quis/no alvo estou/foi por um triz/só arranhou" -, em que a força mágica do sujeito advém de sua competência e performance – ele quer, e sabe fazer e, faz . O mesmo sujeito da ação ocupa um lugar de destinador-manipulador. Sua manipulação ardilosa e sedutora, que embora dona de si, coloca-se como passiva, como assustada e assaltada diante do "inesperado" atirador. Tudo calculado. O leão-ator sabe acerca da fórmula mágica da sedução e da vontade: sabe "conduzir o animal para seu golpe".

V. Lado de lá

[37] A diferença aqui assinalada é que nas narrativas do conto maravilhoso os objetos mágicos possuíam força em si mesmo, ou seja, não necessitavam das forças dos sujeitos ali projetadas, tinham vida e vontade própria. Os objetos eram divinizados. Em Pitty, não. O objeto só existe porque atrelado às forças e à vontade do sujeito.

1. escolheu deixar tudo aqui, sumir daqui
2. pra onde nem sei
3. mas espero que sim

4. se arrancou, e partiu daqui, e levou de mim
5. aquele talvez
6. rir de tudo no fim

7. talvez pudesse resolver (quem vai saber?)
8. quem sabe a dor venceu?
9. pra quê essa pressa de embarcar
10. na jangada que leva pro lado de lá?

11. bagunçou tudo em volta assim, e não volta mais
12. nem pra ver
13. que era grande demais

14. e o silêncio, o imenso silêncio que atravessou
15. domingo de sol
16. e eu chovi sem parar

17. e num rompante sem pesar (como aceitar?)
18. impôs a decisão
19. pra quê essa pressa de embarcar
20. na jangada que leva pro lado de lá?

21. aceno da margem
22. ao longe o barco vai, até mais!
23. guarde pra mim um bom lugar

A intensidade se mantém, porque na quinta canção, “lado de lá”, o sujeito continua a se afetar pelo sentir do/no mundo. Esse sentir aflora-se, mais uma vez, com a falta: o sujeito que até agora pouco tinha, já não tem mais nada. As mudanças de estados da narrativa são rápidas e ferozes. Não só as de estado (na narratividade), mas também as de “alma” (nas paixões; advindas dos “buracos” da narratividade): “e o silêncio, o imenso silêncio que atravessou/domingo de sol/ e eu chovi sem parar” (linhas 14-16). É, pois, o silêncio uma falta: a falta do som.

Esse silêncio-falta “atravessa”, de novo, o sujeito. “Atravessar” é mais que “passar” pelo sujeito, porque o verbo traz por carga semântica um “dilacerar” um “quebrar aos pedaços”. O sujeito racional é, outra vez, dilacerado em nome do sujeito passional que agora “chove sem parar” (linha 16). Aqui, com a metáfora, acelera-se a relação do sujeito com o mundo. Mais uma vez o oximoro vem corroborar o extremo sentir do sujeito, uma vez que o que atravessa o mundo e os sujeitos é o som e não o silêncio. Trata-se de um silêncio falante e dilacerante, que fala e dilacera o sujeito. O oximoro permanece nos versos seguintes – “domingo de sol/ e eu chovi sem parar” – em que mesmo que faça sol, o sujeito chora sem parar. Não só o oximoro intensifica o sentido, mas também a metáfora, afinal quem chove é a chuva e não o sujeito. Esse sujeito, daí, é uma torrente de águas. Sua quantidade de choro transcende, e muito, sua singela presença no mundo. As lágrimas são aí chuvas fervorosas e abundantes.

Tem-se o irromper do acontecimento, como falta que seqüestra o sujeito, que não mais pensa, só sente: “se arrancou, e partiu daqui, e levou de mim/aquele talvez/rir de tudo no fim; “quem sabe a dor venceu” (linhas 4-8). O sujeito-outro que estava plantado – no mundo, em si e no outro – agora se arranca, com força e veemência como todo e qualquer arrancar. Arrancar é da ordem do veloz e instantâneo. Arrancar é dar fim. Arrancar é, portanto, dar morte instantânea. Assim, a carga semântica do “arrancar” traz em seu aspecto a velocidade elevada. Ora, o acontecimento é veloz, como prevê Zilberberg (2011). Essa carga semântica do veloz mantém-se na penúltima estrofe (linhas 17 e 18):“ e num rompante sem pesar (como aceitar?)/impôs a decisão/pra que essa pressa de embarcar/na jangada que leva pro lado de lá”. O sujeito não pensa a falta, antes é assaltado por ela. Nesse assalto, a racionalidade de tempo lhe é levada, e tudo lhe passa rápido – aquela rapidez com força e veemência que dilacera os corpos.

Esse “acontecimento extraordinário”, que se expressa também como falta, opera pelo distanciamento: o sujeito agora está distante de algo, e por isso mesmo, falta-lhe algo. No plano discursivo, o distanciamento aparece marcado pelo “aqui” em contrário ao “lá”, enunciado, inclusive, no título “lado de lá”: “deixar tudo aqui/sumir daqui” (linha 1); “e partiu daqui” (linha 4) “aceno da margem/ao longe o barco vai – até mais” (linha 24). Aquele sujeito, o “ator-leão” que é Pitty animalizada numa prosopopéia ao avesso, dos pedaços anteriores do corpo-álbum, agora não mais tem força como destinador, como manipulador sedutor: é aqui um sujeito assaltado pelo “acontecimento” que se arranca, que o atravessa em silêncio imenso. Entre a

proximidade e o distanciamento, entre o aqui e o lá, entre a conjunção e a disjunção: há a travessia.

O sujeito atravessa o mundo enquanto por ele é atravessado. Tem-se um sujeito que atravessa da disjunção para a conjunção, em que há mudança de estado e mudança de alma. Atravessa da identidade à alteridade. Atravessa do enunciado à enunciação; tudo em vias de mão-dupla, enquanto tudo o atravessa. A travessia vem, mais uma vez, corroborar o corpo convocado a sentir, porque atravessado e dilacerado. É, pois, a travessia um dilaceramento porque é um partir: um se (re)partir do sujeito que cá está, mas se projeta pra lá, ou seja, há um pedaço seu aqui e lá; um se (re)partir do sujeito que cá quer ficar mas também que ir pra lá. Quer e não quer estar aqui e estar lá. Seu todo não repousa em apenas uma das partes, antes se reparte em partes pelas partes daqui e de lá. O "partir", bem como o "repartir", remetem ao parto, ao nascer, ao viver.

Tal actante, o actante do enunciado, Pitty, que espelha o ator da enunciação, Pitty, atravessa o mar, não em um navio, antes numa jangada: ora, uma jangada é muito mais insegura e instável que um barco. Diferente do barco a jangada sente mais intensa e aproximadamente as forças das ondas do mar[38]. O léxico "jangada" radica um sujeito intenso, cambaleante pelas forças da vida-mar. O corpo que sente é convocado novamente. Reitera-se a convocação com o vazio do enunciado instaurado textualmente pelo ponto de interrogação que remete à abertura ao outro: mais uma vez convoca-se o outro para sanar a dúvida e a falta, e então, convoca-se também o sujeito duvidoso e faltoso: "talvez pudesse resolver (quem vai saber?)/quem sabe a dor venceu?/pra quê essa pressa de embarcar/na jangada que leva pro lado de lá?/e num rompante sem pesar (como aceitar?)/impôs a decisão/pra quê essa pressa de embarcar/na jangada que leva pro lado de lá?". A intensidade é marcada também por esse actante que não só embarca numa jangada, mas também tem pressa para embarcar: tem pressa pelo lado de lá, tem pressa pelo atravessamento – de si e do mundo -, tem pressa pela mudança de estado, tem pressa pela mudança de alma.

Propp (1997), mais uma vez, nos ilumina com o substrato mitológico – que acreditamos, ainda que resguardadas as proporções, pulsar nas narrativas modernas como o álbum aqui supracitado . No capítulo VI, da referida obra, Propp trata da

[38] . Se verá adiante, o território de sentido de "mar" – a travessia – que atravessa figurativamente o álbum aqui em questão: há uma isotopia de acaso, profundidade, forças intensas, vida e morte figurativizado por "mar", como aqui se elucidará.

travessia como elemento de composição, em que a “travessia para outro reino é uma espécie de eixo do contato e ao mesmo tempo sua metade” (p.241). Corrobora-se aí a travessia enquanto dilaceramento de partes, porque se faz ao mesmo tempo contato e metade do herói. “A travessia é um momento particularmente enfático, relevante e extremamente nítido do deslocamento do herói no espaço” (Idem). Fala-se, inclusive, da travessia do herói por meio de um barco mítico: “o barco ou o navio que o herói utiliza não são comuns. Trata-se de um navio voador” (PROPP, 1997, p. 252), o que acentua sérias diferenças com a jangada mais humanizada e intensa da canção “lado de lá”: Reitera-se, então, acerca do corpo convocado a sentir diante das tensas e tensivas forças da vida-mar.A narrativa, ao mesmo tempo, também leva seu enunciatário para o “lado de lá”: a canção se movimenta para o fim. Atravessa um percurso, enquanto atravessa seu ouvinte. Ele está, junto com o enunciado, indo ao “lado de lá” da compilação de poemas – o álbum -, porque, aqui, o álbum está exatamente na sua metade de reprodução.

Figura 3 - A disposição

A disposição gráfica das canções, presente na página final do encarte, revela que as canções, numericamente, estão divididas em dois grupos – de cinco canções – em que passando do primeiro ao segundo grupo se é obrigados a ir pra coluna do “lado de lá”. E a numeração das canções corrobora pra esse dito, porque se tem dois grupos que numeram as canções de 1 a 5: ter-se-á duas canção numeradas com “1”, duas canções etiquetadas com “2” e assim por diante...Percebe-se, ainda, que todos os números juntos formam uma linha que atravessa as duas colunas, os dois grupos de canções. Há um

atravessamento do actante do enunciado, do ator da enunciação, do corpo-canção e do corpo do enunciatário – também no dilaceramento do álbum.

V.I. Olho calmo

1. nem pensava que
2. essa hora ia chegar
3. saber não insistir
4. nessa história de se gastar

5. e depois do rancor, respirar
6. vigiar ao redor, e respirar

7. o traquejo de esperar
8. a hora certa de esbravejar
9. fumegando de vazio e pó
10. gozo sozinho, sem dó, sem nada

11. e depois do rancor, respirar
12. vigiar ao redor e respirar
13. aprender a usar o olho calmo

O distanciamento do outro, isto é, a falta está, novamente, marcada na disposição visual e gráfica do encarte, uma vez que "Olho calmo", a canção seguinte, não se encontra imediatamente ao lado (esquerdo) de "Lado de lá", antes grafada do lado de lá (direito) da página, em que o sombreamento corta a página ao meio, ao esboçar uma linha que define bem dois lados, deixando do lado mais claro, a canção supracitada. "Olho Calmo" tem uma página toda para ela, mas não se encontra nem no meio nem do lado esquerdo, antes do lado direito – a saída da página: a canção está sozinha, descentrada e sob holofote. Essa solidão da forma da expressão aparece na forma do conteúdo: "gozo sozinho, sem dó, sem nada" (linha 11). A "descentralidade" permanece em "vigiar ao redor, e respirar" (linha 12) porque aquele que dirige o olhar ao redor, descentraliza-se, já que o olhar está posto sob as redondezas e não sob o centro de si mesmo. Vigiar - lançar olhar atento - é o mesmo que potencializar a vontade de ver determinado objeto, e é então, pô-lo sob holofote.

A falta (do outro) causa dor e rancor, como fica postulado em "Olho calmo". Embora "rancor" se radique na intensidade das paixões, nesta canção há uma leve

atenuação da intensidade, dado que o sujeito é vigilante e o rancor vigiado: “o traquejo de esperar/a hora certa de esbravejar” (linhas 7 e 8). O sujeito perde em intensidade ao ganhar em racionalidade, já que “traquejo” revela “muita prática” e “experiência”. E o “esbravejar” que é o irromper da paixão está sob a égide desse “traquejo”. A paixão está sob vigília da razão.

Atenuada, porém não abatida, a intensidade emerge de “rancor”. Ao falar de rancor, se é, quase que automaticamente, convidado por Greimas a seu estudo acerca da cólera, em que, em concordância com o dicionário francês Le Petit Robert, é descrita como “violento descontentamento acompanhado de agressividade”. No dicionário do português brasileiro, Houiass (2009), tem-se para rancor: “sentimento de profunda aversão provocado por experiência vivida; forte ressentimento não expresso”. Assim, revela-se a diferença postulada entre os dois descontentamentos ou as duas formas de profunda aversão: um se expressa, caso da cólera; o outro não, caso do rancor. Pode se por isso estabelecer diálogo profícuo com Greimas.

E se a cólera pode ser descrita como uma sequência que implica:

frustração → descontentamento → agressividade (Greimas: 2014, pg.234),

pode-se também descrever o rancor baseando-se em tal implicação, com vista a reformular a “agressividade”, uma vez que, como dito, diferente da cólera, o rancor não se coloca à mostra, ainda mais no seio da canção supracitada: “o traquejo de esperar/a hora certa de esbravejar”. A cólera é impetuosa, enquanto o rancor cinicamente se resguarda. A frustração e o descontentamento vêm corroborar as afirmações aqui tecidas, porque a frustração e o descontentamento só podem implicar a falta.

“Avancemos. Se o sujeito (que vai se encolerizar) se sente frustrado ‘em suas esperanças’, seus direitos’, é porque esse estado de frustração sucede – ou melhor, pressupõe logicamente – um estado de não-frustração que lhe é anterior” (GREIMAS, 2014, p. 234-235). Portanto, a não-frustração se revela como a plenitude – a conjunção eufórica com o objeto de valor -, o que, como se tem visto, parece impossível no desenvolvimento da narrativa sonora aqui elencada, porque tal sujeito se revela sempre faltoso. Entretanto, ainda que ínfimo, haverá sempre um momento de conjunção eufórica, e por isso, plena. Pode-se pensar um “estado original” que desencadeará tanto a cólera quanto o rancor.

“Frustrar” traz em sua carga semântica exatamente a idéia de disjunção, ou seja, revela-se como um corte da junção. É, pois, o descontínuo. “Frustrar” é privar alguém de um objeto de valor. Um sujeito frustrado é um sujeito em constante disjunção em

relação a seu objeto de valor. Porém, para que um sujeito se frustre, isto é, decepcione-se, há de haver uma espera por parte dele mesmo, porque não há frustração sem que haja projeção - esperança de algo. Greimas (2014, p.236) fala de uma espera simples e uma espera fiduciária, em que lá se coloca o sujeito em relação com o objeto e cá se supõem relações modais com outro sujeito. Em "Olho calmo" essas duas esperas fundem-se, pois em "Lado de lá" o sujeito não só rompe com o contrato estabelecido com ele próprio e parte para o lado de lá, como rompe com outro que estava em contrato e, também nada mais espera da própria vida e é por isso mesmo que se arranca. "Olho calmo" reclama tanto de uma quebra fiduciária quanto da perda de um objeto – que é o próprio sujeito.

A espera é uma fratura, porque do presente o sujeito se projeta ao futuro, lugar em que poderá estar conjunto com seu objeto de valor, caso não, haverá a frustração. O sujeito da espera é um sujeito atualizado e ainda não realizado. Trata-se, pois, de um sujeito esperançoso. Desta forma, a espera simples pode ser caracterizada como /querer-estar-em-conjunção/. O que, mais uma vez, corrobora que o sujeito da falta é um sujeito do querer, ou seja, o vazio possibilita que o sujeito se atualize para se realizar. Porém, o sujeito da narrativa aqui em questão parece ser inclinado à espera, à falta, como se viu e se verá.

Se homologarmos a disjunção vs. Conjunção com o atualizado vs. realizado, teremos:

Conjunção/realizado vs. disjunção/virtual
Não-disjunção/atualizado não-conjunção/potencializado

Isso acontece no nível semionarrativo. Já no nível tensivo, teremos:

/tensão/ vs. /relaxamento/
/ansiedade/ vs. /satisfação/

Isso permitirá afirmar, ainda em concordância com o já exposto, que se trata deste sujeito da narrativa sonora de um sujeito tenso, melhor, intenso, pouco relaxado, pouco inclinado às extensidades: sempre impactado, à deriva do acontecimento. Mesmo que, como dito, em "Olho Calmo" tal intensidade seja minimamente instalada. Ainda mais se se levar em conta que o nível tensivo deixa-se evoluir por todos os outros níveis: o fenômeno da relação do sujeito com o mundo aparece dilacerada por todo percurso gerativo de sentido. O sensível "respinga" por todo inteligível.

O “arrancamento” impetuoso do sujeito de “Lado de lá” fratura o outro sujeito que dele espera – que projeta esperanças. Dessa fratura, como num vulcão em erupção, faz-se emergir o rancor de “Olho calmo” que é, diferente do vulcão, controlado pelo “traquejo de esperar a hora certa de esbravejar”, e por isso, é “calmo”. Tal fratura se revela como a quebra do contrato fiduciário – real ou imaginário – postulada entre os sujeitos. Sujeitos que esperam, projetam-se e se frustram. O rancor desatina.

> Efetivamente, a espera do sujeito não é uma simples vontade, ela se inscreve no quadro anterior que era constituído pela confiança: o sujeito de estado “pensa poder contar” com o sujeito do fazer para a realização de “suas esperanças e/ou seus direitos”. Se o caráter contratual da relação que funda os direitos é evidente, a natureza obrigatória do fato de esperar, isto é de “considerar” (o que se deseja) como “devendo se realizar”, não demora a surgir assim que raspamos um pouco sua superfície lexemática. Digamo-lo taxativamente: tanto num caso quanto noutro, somos levados a registrar a presença de uma modalidade deôntica, de um /dever-fazer/ que é atribuído ao sujeito de fazer.
> Entretanto, não se pode falar de um verdadeiro contrato de confiança ou de um pseudocontrato. Talvez poder-se-ia considerá-lo um contrato imaginário, pois, quando de sua conclusão – ou melhor, de seu reconhecimento -, o sujeito de fazer não se encontra minimamente engajado, já que sua modalização deôntica é produto da “imaginação” do sujeito de estado.
> (...) na verdade, trata-se da construção de *simulacro*s, desses objetos imaginários que o sujeito projeta para fora de si e que, mesmo sem ter qualquer fundamento intersubjetivo, determinam, de maneira eficaz, o comportamento intersubjetivo considerado como tal. Quer se trate da confiança em outrem ou da confiança em si (quando o sujeito de estado e o sujeito de fazer estão em sincretismo), estamos diante de uma relação fiduciária que se estabelece entre o sujeito e o *simulacro* construído por ele, e não de uma relação subjetiva. (GREIMAS, 2014, p. 238)

Essa quebra de confiança que é um “romper com o outro”, geradora de dor e falta, faz seu turno desde a primeira canção “É pouco”, em que tudo falta exatamente porque tudo, inclusive o outro, é pouco. Aliás, o estado de espera já é ali esboçado: “não espere que eu me contente com pouco” – em que a espera é projetada ao outro na forma de imperativo, e como se sabe, imperar sobre o outro significa também convocar a si próprio. Passando pela segunda (“Deixe ela entrar”), em que o sujeito se lança à sorte – a única possibilidade de plenitude -, com parada garantida na terceira canção (“Pequena morte”), em que a morte lenta não demora por chegar. Essa morte-falta lenta quase que chega por completo em “Um leão” quando o sujeito quase é atingido pelas facas que ele mesmo concedeu, para então, ter seu terminal em “Lado de lá” em que o irromper da

falta – de si e do outro – é fatídico e quase, se não, fatal. O rancor gerado a partir desse percurso de altos e baixos, no que toca aos estados das coisas e também de alma, é expresso em “Olho Calmo”. Dizer que é expresso significa atentar que este rancor é quase uma cólera, mas não chega a ser, pois ele se expressa. Mas não se expressa de um todo, porque se expressa com os limites dado pela razão do traquejo.

O contrato aqui esboçado está posto desde o irromper desse álbum, em que na primeira canção o “não espere” se lança ao outro: o imperativo convoca a ambos e, portanto, evidencia o próprio contrato. Depois, na segunda canção em “se a falta aflorar e você vir como sou ruim ainda vai gostar de mim?” tanto no “outro” textualizado em “você” como o “outro” possível na interrogação que lhe dá entrada, via resposta, ao enunciado. Corrobora-se o contrato. Reitera-o em “gosto o jeito que você se despe dos costumes” (“contrato”), da terceira canção, tal qual no trecho que inaugura a quarta canção, “hey, meu bem”, em que o vocativo é intensificado com o possessivo. Aí, intensifica-se a proximidade e o contrato. Até quebrar-se em “Lado de lá” e se expressar em “Olho Calmo”.

Esse rancor, que é um vivo e latente descontentamento, dá-se pela força do descontínuo, já que ele une, ao menos, duas disforias: a do objeto em relação ao sujeito e a do contrato entre sujeitos. Mais do que isso, lembra-se quando nos diz Greimas que “a decepção que resulta daí é uma crise de confiança de um duplo ponto de vista, não somente porque o sujeito 2 frustrou a confiança que tinha sido depositada nele, mas também – e talvez sobretudo – por que o sujeito 1 pode se culpar pela confiança mal depositada. (GREIMAIS, 2014, p. 241). Isso fica evidenciado na primeira estrofe, “nem pensava que essa hora ia chegar saber não insistir nessa história de se gastar”, já que o saber não insistir e não se gastar revela-se em direção ao contrato, ou seja, não se deve permanecer insistindo e investindo nesse contrato: a energia aí despendida é um desgaste desnecessário. Esse é o direcionamento semântico imprimido ao contrato.

Ainda sobre o rancor, se se pensar, juntos a Greimas (2014, p. 243), o “descontentamento” pelo aspecto durativo (duração longa vs. duração breve), teremos rancor com longa duração – algo que o sujeito guarda consigo para todo o sempre. Assim, a expressividade/agressividade responsável pela distinção entre cólera e rancor, acaba por definir também o aspecto durativo: a cólera é agressiva porque se expressa de uma vez por todas, por isso breve, enquanto o rancor, como ressentimento, como elemento valioso a ser guardado, dura longamente. Na canção, dura a ponto de ser acionado a qualquer momento pela razão: “o traquejo de esperar a hora certa de

esbravejar". Tal rancor acaba por culminar na canção-síntese do álbum, *SeteVidas*, porque o sujeito ali revelado está "pálido, doente, rendido, decadente" e gasto – um estado diferente do daquele sujeito que sabe não insistir nessa história de se gastar, de "Olho calmo". Trata-se do rancor, portanto, de uma das paixões que abatem o corpo.

O trecho "(do cão que já nem ladra mais, só morde)" por trazer entre parêntese o enunciado, coloca em prontidão uma abertura do enunciado à enunciação, porque ele estabelece uma fratura, uma suspensão do tempo enunciado. Daí é a própria Pitty que nos explica essa figura: "imagem de um cão velho e sábio que não gasta tempo ladrando à toa; mas, quando precisa, sabe se defender"[39].

Na disposição gráfica que textualiza o enunciado d'Olho Calmo, tem-se entre uma estrofe e outra, a estrofe em que se identifica o refrão que, como se sabe, é a marca de identidade da canção. Essa estrofe-refrão nasce da expressão temporal "e depois". Antes desse "e depois", há então, um "antes". Esse "antes" está postulado no vazio entre o último verso da estrofe anterior e esse. Não é a primeira vez que isso ocorre. Em "Pequena Morte" – "o bom é que/depois, o final..." também acontece depois de um vazio entre estrofes. Em "Boca aberta", "sempre essa boca aberta" também está colocada no entre-lugar. Há textualizado, então, um antes e depois no uso do *vazio x preenchido*.

Por falar em "Boca aberta", o verso "sempre essa boca aberta, tragando tudo pelo caminho" (linha 9) que ancora a repetição do refrão, constrói um caminho: uma horizontalidade entre a verticalidade da estrofe anterior e da posterior.

V.II. Boca Aberta

1. Êta, alma - buraco sem fundo
2. que se vive tentando preencher
3. com deuses, com terapia
4. cartão de crédito, academia
5. um trago, carros velozes
6. carinhos fugazes, manhãs atrozes
7. em incríveis e intermináveis noites
8. a mais besta e vã alegria

[39] Entrevista de Pitty a UOL – "Faixa a faixa: Pitty comenta novo disco *SeteVidas*" – disponível em: http://revistaogrito.ne10.uol.com.br/page/blog/2014/06/19/faixa-a-faixa-pitty-comenta-novo-disco-*SeteVidas*/, acessado em 29/07/2016 às 02:47.

9. e é sempre essa boca aberta, tragando tudo pelo caminho

10. de tudo o que se aproveita
11. de tudo, só quero o agora
12. amanhã, acordo e resmungo:
13. "eu quero minha vida de volta"

14. êta alma - buraco sem fundo
15. que se vive tentando preencher
16. com corpos, com copos, com credos
17. amigos ternos, amores cegos
18. com beleza ou poesia
19. aquela penumbra que anuncia o dia
20. e faz o ontem deixar de ser

21. e é sempre essa boca aberta, tragando tudo pelo caminho

A falta é eterna, como se dizia nas primeiras linhas desta seção. Ela sempre aflora. Entre o preencher a falta e mantê-la, o sujeito se constrói e se desconstrói. Entra e sai de si. Entra e sai do mundo. Dilacera-se entre contínuos e descontínuos: as continuidades do ser e ter e a descontinuidades do não-ser e não-ter. Lança suas forças tensivas sobre o mundo também tenso – intenso e extenso. A falta faz do sujeito um “buraco sem fundo”, como postulado na sétima canção “boca aberta”: “Êta alma – buraco sem fundo” (linha 1).

O “-“ (hífen), tal qual uma vírgula, marca a presença de um aposto. O aposto “explica”. Fica explicado que “alma” é um “buraco sem fundo”. Buraco é aquilo que tem inicio e fim (um fundo) e pode, por isso, ser preenchido – que é quando se encontra a plenitude. Mas, aqui, trata-se de um buraco impossível: um que não tem fundo e, que por conseqüência, não se pode preencher em plenitude. “Buraco sem fundo” opera a partir de um oximoro - a construção que harmoniza realidades conflitantes – porque “buraco sem fundo” não se apresenta como um “buraco vazio”, mas como um buraco que já tendo algo, permanece vazio, para sempre: o sujeito, assim que preenchido, estabelece um novo objeto a ser conquistado, daí, mesmo que pleno – já que acabou de consolidar a conjunção com um objeto – permanece faltoso – porque neste mesmo instante da conjunção já elegeu um objeto outro mais distante do “aqui” e “agora”, e por isso mesmo, faltoso no “aqui” e “agora”. “Êta alma – buraco sem fundo”.

É, então, a “boca aberta” um “buraco sem fundo” que, para sempre, vai digerir gulosamente, e também para sempre, permanecerá vazia sedenta e com fome: “e é sempre essa boca aberta, tragando tudo pelo caminho” diz o verso solto entre a primeira e segunda estrofe, reiterado no desfecho da canção, soante, então, como o refrão da canção, o que o coloca como fio condutor da narrativa. Portanto, “e é sempre essa boca aberta, tragando tudo pelo caminho”.

A falta é um defeito, porque o sempre faltar marcará, logicamente, um sujeito faltoso, e por isso jamais pleno, sempre envolto de algum grau de frustração: “amanhã, acordo e resmungo:/’quero minha vida de volta’” (linhas 12 e 13) revela, neste sentido, um sujeito que no “depois” (“amanhã”) reclama pela perda de vida no “ontem” (“quero minha vida de volta”), porque perdeu parte de si mesmo ao buscar objetos circunscritos de valores.

Curiosamente, a falta-defeituosa desfila na sétima posição no todo do álbum, sendo o “sete” um número sagrado, perfeito e poderoso, como disse Pitágoras, matemático pai da Numerologia. O número sete, inclusive, nomeia uma canção, “*SeteVidas*”, que, por sua vez, nomeia o todo do álbum. Há, então, alguma relação aí estabelecida. Na posição da “perfeição”, que é uma completude plena, desponta uma canção imperfeita: versos irregulares e versos soltos em sua expressão; um sujeito sempre faltoso e frustrado no conteúdo. A “perfeição” que repousa em “sete” ocorre porque o número é a soma dos quatros elementos terrenos – água, ar, terra e fogo – com os três elementos divinos – Deus-Pai, Deus-Filho, Deus Espírito Santo (para ficar em nossa cultura, sem se esquecer que a tríade divina se repete em outras).

Os versos “amanhã, acordo e resmungo:/’eu quero minha vida de volta’” (linhas 12 e 13) e “aquela penumbra que anuncia o dia/e faz o ontem deixar de ser” (linhas 19 e 20) revelam que o sujeito faltoso não se ancora jamais no presente, porque ele cambaleia e se dilacera em protensões do passado e projeções ao futuro: os tempos de completude que altera a frustração do presente sempre faltoso. Trata-se do tempo figural, aquele que faz o presente durar:

> Ao interpelarmos a temporalidade na constituição do corpo do ator da enunciação, pensamos então num tempo que, como duração, reforça a possibilidade de entendermos a diacronia de um *estilo* não como evolução de fatos distribuídos sucessivamente entre um agora e o que antepõe ou o que se pospõe a ele, mantido, cada agora, em segmentação serial. O agora relativo à enunciação que, pressuposta ao corpo, semantiza-se e espectualiza-se ao longo da totalidade, supõe o

> passado e o futuro como distensões de um presente que dura, enquanto esse presente permanece o mesmo entre dilatações relativas ao passado e ao futuro, que o constituem. (DISCINI, 2015, p.127).

Os objetos de valores almejados pela alma faltosa da sétima canção aparecem como rimas emparelhadas AABB, em meio a outros versos embaralhados: há uma ordem em meio ao caos; há uma perfeição em meio às imperfeições do eterno-querer. A única ordem estabelecida na canção é a do querer-ter, a de saciar a alma, a de sucumbir com a falta: "que se vive tentando (trata-se, aqui, daquele mesmo sujeito da primeira canção que vive tentando sair do fundo, que vive tentando domar seu mundo) preencher/ com deuses, com terapia (A)/ cartão de crédito, academia (A)/um trago, carros velozes(B)/carinhos fugazes, manhãs atrozes(B)/em incríveis e intermináveis noites/ da mais besta e vã alegria"; "Com corpos, com copos, com credos(A)/amigos ternos/amores cegos(A)/com beleza ou poesia(B)/aquela penumbra que anuncia o dia(B)".

V.III. A massa

1. O que se passa com a massa?
2. Deglutida antes de assar
3. A massa já mastigada
4. Sem ter tido tempo de descansar

5. Que iguaria sem par,
6. A massa inerte no pote!
7. Quitute igual não há
8. A massa entregue à própria sorte

9. Receita incompleta na massa
10. Não faz o bolo crescer
11. Se a massa for triturada,
12. Que consistência vai ter?

13. Que massa mais desnutrida
14. Carece de adubo ou fermento
15. Quem dera a massa fosse
16. Manjar do mais suculento

17. A massa é feita pra saciar
18. A fome dos que a sabem modelar
19. Regurgitada pra lá e pra cá
20. Bota fermento nessa massa, deixa fermentar
21. Que a regra de ouro se faça
22. Massa sem adubo não há

23. Estômago revira com a massa vazia
24. Não passa de uma ração
25. Não querem massa indigesta
26. Não querem perder a razão

27. Que iguaria sem par,
28. A massa inerte no pote!
29. Quitute igual não há
30. A massa entregue à própria sorte

31. A massa é feita pra saciar
32. A fome dos que a sabem modelar
33. Regurgitado pra lá e pra cá
34. Bota fermento nessa massa, deixa fermentar
35. Que a regra de ouro se faça:
36. Massa sem adubo não há

A falta individual achega-se à falta social, tal qual revelado n' "A massa", canção oitava. Há sempre algo que se repete nas partes e no todo, no indivíduo e na sociedade: aqui, trata-se da falta. "Quem dera a massa fosse/ manjar do mais suculento" (linhas 15 e 16) e "estômago revira com a massa vazia" (linha 23) apontam essa falta, porque à massa falta sabor para se tornar manjar suculento, em que esse sabor faltoso revira o estômago também em estado de falta. "A massa" é a maior canção do todo do álbum. Está dividida em duas colunas. O "social" é maior que o "individual" – ao menos, aparentemente. Nessa massividade toda, aparece alguma identidade: há um refrão que se repete. Mas essa repetição não é ordenada: aparece logo depois da primeira estrofe, mas só reaparece – só se repete e marca uma identificação – na sétima estrofe.

Se em "Boca aberta" o sujeito devora o mundo, em "A massa" o sujeito é devorado. Em outras palavras, ao passo que o sujeito atravessa é atravessado. Na canção sétima, temos a "boca aberta" e na seguinte o "estômago": a parte que, referente ao todo, é responsável pelo processo de digestão – de si e do mundo.

Embora a metáfora massa venha esboçar a carga semântica de geral, e por isso de rompimento com o individual, e daí com a noção de identidade, o artigo definido ("A massa") vem, pois, definir, e então delimitar para destacar. Em "A massa" há algo de geral e de individual, há uma identidade "pisada" e ressaltada ao mesmo tempo. Há uma presença distante, porque se passa a se enunciar em terceira pessoa – aquela com efeito de distância não tão "manchada" nem impactada pelo objeto da percepção, e menos ainda pelo sujeito perceptivo. A intensidade é atenuada, portanto. Não atenuada pelo querer, mas pelo (não)poder: o corpo não pode mais com tanta intensidade e começa por ser anestesiado. A perda de intensidade, inclusive, marca-se com a metáfora de "massa", porque a massa é extensa – a extensão do corpo humano, por exemplo. Ganha-se em espaço e tempo. Tal canção é a mais extensa no encarte, estando dividida em duas colunas – o olhar do enunciatário, acompanhado da escuta, tem de se estender para contemplar o todo da canção. Mais uma vez, a forma da expressão e a forma do conteúdo vem assinalar o semi-simbolismo latente.

Embora atenuada, a intensidade não é de uma vez por todas abatida, porque a metáfora, de massa, carrega consigo a noção de corpo: um corpo aberto ao mundo, e por isso dilacerado, porque destinado a sentir. Como metodologia de análise, poder-se-ia, então, substituir "massa" por "corpo" – tanto individual quanto social -, e daí, comprovar-se-ia o que se diz. O elemento que reitera a metáfora é a metonímia "estômago" que remete ao todo corpo.

> O que se passa com o corpo?/Deglutido antes de assar/O corpo já mastigado/Sem ter tido tempo de descansar/Que iguaria sem par,/O corpo inerte no pote!/Quitute igual não há/O corpo entregue à própria sorte/Receita incompleta no corpo/Não faz o bolo crescer/Se o corpo for triturado,/Que consistência vai ter?/Que corpo mais desnutrida/Carece de adubo ou fermento/Quem dera o corpo fosse/Manjar do mais suculento/O corpo é feito pra saciar/A fome dos que o sabem modelar/Regurgitado pra lá e pra cá/Bota fermento nesse corpo, deixa/fermentar/Que a regra de ouro se faça/Massa sem adubo não há/Estômago revirado com o corpo vazio/Não passa de uma ração/Não querem corpo indigesto/Não querem perder a razão

Tal canção começa, assim, por sintetizar o tema do álbum, uma vez que se trata a próxima canção daquela que se faz como espinha dorsal do álbum, porque o coloca de

pé, ao dar-lhe o título, e por isso mesmo, o próprio tema. “A massa” prepara o corpo para *SeteVidas*. Prepara-se a massa “indigesta”, “triturada”, “desnutrida”, “já mastigada” para o corpo “pálido, doente/rendido, decadente”, como se verá a seguir.

“ SeteVidas”: a espinha dorsal. Do útero ao túmulo e do túmulo ao útero.

Chega-se à canção que se configura, em metáfora, como a espinha dorsal que coloca de pé o enunciado aqui descrito.

X.I . SeteVidas

1. só nos últimos cinco meses
2. eu já morri umas quatro vezes
3. ainda me restam três vidas pra gastar
4. só nos últimos cinco meses
5. eu já morri umas quatro vezes
6. ainda me restam três vidas pra gastar

7. era um mar vermelho
8. me arrastando do quarto pro banheiro
9. pupila congelada
10. já não sabia mais de nada
11. é besta assim esse quase morrer
12. desconsertante perceber
13. que as coisas são, e tudo floresce a despeito de nós

14. qálido, doente
15. rendido, decadente
16. viver parece mesmo coisa de insistente
17. a postura é combativa, ainda tô aqui viva
18. um pouco mais triste, mas muito mais forte
19. e agora que eu voltei, quero ver me agüentar

20. só nos últimos cinco meses
21. eu já morri umas quatro vezes
22. ainda me restam três vidas pra gastar

23. só nos últimos cinco meses
24. eu já morri umas quatro vezes
25. ainda me restam três vidas pra gastar

26. a caixa de sombra se abriu
27. foi um maremoto atrás do outro
28. ferro na jugular
29. tirando tudo do lugar
30. se coisa ruim faz a gente crescer
31. e todo esse clichê
32. já nem caibo mais na casa
33. não caibo mais aqui

Em “SeteVidas” ocorre a síntese do álbum: tudo do que se falava há pouco floresce na canção-tema e a partir dela, e para ela. O sujeito que enuncia já morreu umas quatro vezes, mas ainda lhe restam três vidas para gastar. Sabe-se que o homem morre apenas uma vez. É fácil, daí, afirmar que a canção está ancorada, e com muita firmeza, na metáfora das “sete vidas”, que histórica e culturalmente, está cravada na figura do gato. Aquele mesmo que inaugura a fotografia que é fachada deste álbum. O solo a que se radica a canção não é apenas da ordem da metáfora, mas também da metonímia. Vale lembrar com Jakobson que toda metáfora tem um “q” de metonímia e vice-versa. Isso fica afirmado porque o “gato” além de metaforizar é também uma parte do mundo animal. Nesse caso, a intensificação de sentido dá-se por contigüidade.

Em concordância com a metáfora, que adiciona mais um plano do conteúdo ao signo, pode-se dizer que o que se diz aí é que há uma “grande morte”, final, e que se dá de uma vez por todas, mas também há “pequenas mortes” que emergem na própria vida. Está dito aí que viver é também morrer. Isso coloca a morte como nascente da vida e a vida também com nascedouro na própria morte: afinal, para se ter sete vidas é preciso se ter sete mortes. Quando se diz da “pequena morte” se alavanca tudo o que fora comentado ao tomar a canção terceira por centro de reflexão: são as mortes diárias que acontecem todos os dias.

Essa relação entre mortes e vidas fica ratificada na imagem que se revela ao meio do encarte, em que Pitty está sem contornos: as linhas não se fixam, rompem-se consigo mesmas. Esse mecanismo gera o efeito de movimento: de nem aqui e nem lá, mas nos dois ao mesmo tempo. Pitty é um fantasma, em outras palavras. Entre a morte e a vida.

“Morte” pode ser homologada a “fim”: em tudo que há um “fim”, há uma “morte”, portanto. Terminado um fazer (um querer, um poder ou um saber) decretado está sua morte, que é seu fim. Sabe-se que depois da conjunção com determinado objeto de valor, nesse mesmo instante da conjunção que é plena e eufórica, já se estabelece novo objeto de valor. O que se está dizendo é que um objeto de valor nasce de outro objeto de valor. De igual modo, está dizendo que um querer nasce de outro. Mas para que haja esse nascimento, é preciso haver a morte do primeiro. Tal qual um sujeito sai de dentro de outro, um objeto sai de dentro de outro, um valor nasce do outro, um querer é gerado por outro. Da morte, a vida. É por isso que esse sujeito pode morrer sete vezes e renascer numa única “grande vida”.

A metáfora que vem consagrar a morte, e também a vida, está tocada na figura de “mar”: era um mar vermelho (exatamente na linha 7). Esse “mar” pode alavancar tudo o que fora dito no bojo da primeira canção que é a canção de abertura, a qual da entrada ao mergulho no álbum. Aquele mesmo “mar” postulado na passionalidade que se arrebenta com força contra a areia e que é também profundo, forte e altivo, presente na canção “porta de entrada”, é agora reafirmado. Reafirmado e intensificado, visto se tratar de um “mar vermelho”, em que o “vermelho” faz alusão a uma das tonalidades do sangue que é o elemento de vida e também de morte. A força desse “mar vermelho” é tão impetuosa que arrasta o sujeito do quarto pro banheiro (linha 8).

Esse movimento do mar que é vermelho porque é intenso e forte, desloca o sujeito do “quarto”, o *lócus* da intimidade, do conforto e do gozo, para o “banheiro”, o *lócus* das necessidades básicas, o *lócus* daquilo que é “baixo” e que tem de estar em secreto porque são excrementos. De igual modo, é o banheiro o *lócus* da limpeza, do banho que purifica, advindo também da relação com a água. A água do chuveiro do “banheiro” é branda e relaxante. Do “mar vermelho” é forte e mortal. Isso postula o “banheiro” como a busca pelo leve, pelo relaxante, pela purificação. Se esse é o objeto de valor – na mira de um olhar que se lança ao futuro – é porque no “aqui” e no “agora” o sujeito sofre em demasia: “foi um maremoto atrás do outro/ferro na jugular/tirando tudo do lugar” (linhas 27-29).

“Maremoto” intensifica ainda mais esse mar que já é vermelho porque em intensidade elevada. A intensidade é tão tônica como veloz, porque vem um maremoto atrás do outro: um nasce do outro. Essa sequência – tônica e acelerada – de mares de

dores e sangue vem de uma “caixa de sombra”. “Caixa” é o lugar daquilo que se cuida e guarda. É também o lugar do secreto: aquilo que se esconde e se tampa. Esse secreto é um secreto das sombras. Uma espécie de porão da existência humana. É daí que emana as sombras, de onde emergem os maremotos, que vêm um atrás do outro, de onde surge um “mar vermelho”. Isso corrobora o dito de Zilberberg quando diz que o acontecimento vem ao mundo depois de acionado pelo próprio sujeito. E esse sujeito sabe que é o centro da radiação do acontecimento de morte: “desconsertante perceber/que as coisas são, e tudo floresce a despeito de nós.

O arrebatamento desse mar faz o sujeito morrer. A cor quente, o vermelho, que pulsa nesse mar está em contrário com a cor do sujeito: “pálido, doente/rendido, decadente” (linhas 14 e 15). O “mar”, que é a “existência”, saqueia tudo do sujeito, até mesmo sua cor, sua saúde, sua altivez, sua permanência, suas raízes. Pálido é uma “coloração tênue”, e assim, a intensidade robustecida de “mar” gera um sujeito atenuado. Os sinônimos dispostos a “pálido”, no dicionário da língua portuguesa (HOUAISS, 2009), são: amarelado, anêmico, cadavérico, desbotado, desmaiado, descorado, morto.

Mas a mesma força pungente em “Um leão” e em “Pequena morte” do sujeito que não se deixa domar, nem tombar, é responsável pela resistência desse herói. Na narrativa do álbum aqui em questão, existir é resistir: “vivo tentando sair do fundo” diria a primeira canção. Afinal, “viver parece coisa de insistente” (linha 16). É nessa resistência insistente na existência que o sujeito permanece plantado em si: “a postura é combativa, ainda estou aqui viva”. E dessas pequenas mortes que sempre avassalam esse sujeito, vem a força que o faz superar a próxima morte, e também a próxima vida: “ se coisa ruim, faz a gente crescer” (linha 30). O actante está sempre a devorar os acontecimentos de vida e de morte e daí tirar sua força: “um pouco mais triste, mas muito mais forte/ e agora que eu voltei quero ver me agüentar” (linhas 18 e 19).

Se morte, no contexto do objeto que aqui se examina, pode ser descrita como aquilo que já teve seu fim, pode-se também homologar morte ao “já passado”. Morte se radicaria, nesse caso, num “olhar para trás”. Interessa essa hipótese quando se atenta que o acontecimento narrado na canção-tema se dá no passado. Até aqui, as únicas canções a se ancorar no passado é “Setevidas” e “Lado de lá”. Sabe-se bem que ambas estão a falar acerca do abrupto acontecimento de morte daquele que se arranca daqui e

parti para o lado de lá. Tanto numa quanto noutra, há o deslocamento. É o deslocamento da vida em morte e da morte em vida. Esse deslocamento arrasta também o sujeito. O "olhar para trás" está revelado em: nos últimos cinco meses (linha 1), eu já morri (linha 2), era um mar vermelho (linha 7), já não sabia mais de nada (linha 10), a caixa de sombra se abriu (linha 26).

Mas não é só "olhar de morte" que o texto irradia, pois há, de igual modo, um "olhar para frente", aqui encarnado em "vida". O futuro, o "olhar para frente" é inaugurado a partir do passado, o "olhar para trás". Aparecem nesses trechos, porém, os verbos no presente: "ainda to aqui viva" (linha 17),"ainda me restam três vidas para gastar" (linha 6). No caso dessa hipótese, o presente se identificaria como o "olhar do meio": entre o "olhar para trás" (o passado) e o "olhar para frente" (o futuro). Isso se confirmaria quando atentando que, de acordo com o viés da Fenomenologia que aqui se aborda, o presente é, na ordem da percepção, um presente vivo ("olhar do meio") porque postulado entre retenções do já passado ("olhar para trás") e protensões do que está por vir ("olhar para frente"). Na canção, os verbos no presente, como "olhar do meio", que aparece logo depois de verbos no passado, e apontam para o futuro quando expressa o "ainda", confirma esse presente vivo. O "olhar para frente" só aparecerá com mais intensidade na canção-fim "Serpente": a canção do renascimento.

No meio desses "olhares", o sujeito se enrobustece. Entre os deslocamentos de vida e de morte. De passado e futuro, o sujeito que antes sem cor, arrastado e congelado, aparece agora combativo e desafia: "quero ver me agüentar" (linha 19). O corpo frágil e doente, por isso vertido e dado à horizontalidade, agora se levanta, põe-se em verticalidade e se sustenta em si mesmo. O corpo "desconsertado por perceber", agora se conserta. E em breve, devora-se e recomeça.

O corpo aberto para sentir até agora visto, está aqui em presença. O mesmo corpo triturado como uma massa é aqui triturado pelos mares de acontecimentos. A mesma resistência em continuar "tentando sair do fundo" da existência aparece aqui em permanência. A mesma dor do "arrancamento" tônico e veloz aqui se desvela. O mesmo olho calmo está presente em "pupila congelada". A pupila perde a vida, congela-se e por isso está em calmaria de quase-morte. A mesma razão saqueada em nome do sentir é aqui acionada: "já não sabia mais de nada" (linha 10).

Na forma da expressão, a canção já começa por testificar identidade: é o refrão que a inaugura. De maneira geral, as canções seguem duas ou três estrofes, o refrão, e mais duas ou três estrofes. A canção "Setevidas" rompe com esse teor genérico. E antes de mais nada é posto o refrão, que se insiste e reitera-se em se tratar do elemento que confere identidade à canção, porque lhe dá repetição, a partir da qual se tem o efeito de sentido de "já conhecer". Não é à toa que, por vezes, sabe-se apenas o refrão de determinada canção. É o refrão que faz a canção "colar" ou não. Pitty escolhe desvelar em primeiro plano essa identificação. E, na estrofe, o refrão, que são três versos, é duplicado. Insiste-se na identidade.

Essa identidade, porém, não se repete no emparelhamento das rimas: há uma ruptura pela alteridade, sendo assim. O refrão está disposto em AAB, a segunda estrofe em AABBCCD, e a terceira em AAABCD. Na segunda estrofe, como se vê, as rimas emergem em duplas (AA/BB/CC), e só no final que aparecerá um verso solto (D). Na terceira, repete-se por três vezes a mesma rima (AAA), para depois aniquilá-la e dispor três versos soltos (B/C/D). A rima é uma forma de reverberar: um som nasce no outro. E isso também está no plano do conteúdo, quando se vê que a vida nasce da morte. Há, ainda, as rimas internas: rendido reverbera em decadente; desconsertante revive em perceber; pupila ressoa em congelada. "Do quarto pro banheiro" tem as quatros palavras terminadas na vogal fechada /o/ que é, em sua espessura visual, também um círculo que se fecha em si mesmo. E tanto "quarto" quanto "banheiro" são da ordem do "fechamento".

Au passant pelo videoclipe da canção[40]: a câmera corre na horizontalidade. Começa no vazio de um quarto com uma janela ao longe. Continua a andar. E desvela, então, um pé do corpo humano. O plano é cortado. E agora se vê um corpo-todo de costas e deitado. Novo corte. E o foco agora está sobre a região da face desse corpo, que agora se sabe ser Pitty. Junto a essa câmera que vasculha e revela aos poucos, emerge um instrumental no mesmo sentido: o de suspense. Os pés se encontram um com meia e outro sem. Um tem e outro não tem, portanto. A categoria semântica a que se radica essa visualidade, então, é *envolto x não-envolto*. Um está para vida, envolta de existência, e o outro, está para morte. Os pés assim deslumbrados mostram certo desconserto. Desconserto que se mantém no corpo jogado ao chão. Desconserto que é o mesmo que

[40] Em seguida, as imagens que aparecem, foram por nós recortadas a partir do próprio videoclipe.

aparece no plano do conteúdo da canção quando considera que perceber é desconsertante. A janela de fundo é uma abertura em meio ao fechamento. A abertura está no horizonte. Homologa-se, então, “janela” à “vida”: a morte é um fechamento e a vida uma abertura; nesse cenário de morte, a vida está no horizonte. Diante da câmera, esse corpo esmorecido, levanta-se. O levantar se dá em lentidão. Há dificuldades. Em seguida, os braços cobrem os seios e cobrem, portanto, a nudez desse corpo. Adiante, as próprias mãos cruzam-se ao pescoço como num sinal de enforcamento. É aquele “ferro na jugular”. A mão é o próprio ferro. É o próprio sujeito o responsável pelo acontecimento de morte, sendo assim. O corpo, por fim, levanta-se e caminha. No caminho, pega uma blusa: o sujeito estava despedaçado, lançado ao chão, e agora se recompõe e renasce. Com o corte, agora aparece Pitty altiva com sua banda de rock, num corpete preto e sensual, em meio à maquiagem forte e com bastante cor. O corpo antes caído, é agora altivo, canta em intensidade, e convoca o enunciatário.

Figura 4 - Percurso do herói I

Figura 5 - Percurso do heóri II

Figura 6 - Percurso do herói III

Figura 7 - Percurso do herói IV

Na textualização, os léxicos “cinco” (meses), “quatro” (vidas), “três” (para gastar) acabam por construir o efeito de contagem regressiva: cinco, depois quatro, e então três. É a contagem regressiva para a vida se transformar em morte e a morte se fazer em vida. Contagem regressiva para tratar do renascimento em “Serpente’. Afinal, esse sujeito nem cabe mais aqui (linhas 32 e 33).

A metamorfose do renascimento

A canção não tarda a se lançar ao futuro: “logo mais a manhã já vem”, na primeira linha que a inaugura. Isso ratifica a canção enquanto “olhar para frente” que se projeta

ao “viver”. Depois de tantas mortes, “olhares para trás”, aparece a possibilidade de renascimento, que é o olhar alocado no que está por vir. Não se esquece que “olhar para frente” não exclui “olhar para trás”. Na verdade, bem ao contrário disso: um ocorre em relação ao outro; ambos só existem nessa relação; ela quebrada tanto morte quanto vida tem seus fins eternos e para sempre.

“Olhar para trás” está homologado a certa “anterioridade” que é um “passado”. Sabe-se, porém, tal qual como a metáfora do rio usada por Merleau-ponty (2015), já aqui discorrida, que essa “anterioridade” pode estar radicada no futuro, porque tudo o será a depender do sujeito que se aloja no centro desses dois movimentos, que são dois olhares, radicados na categoria *anterioridade x posterioridade*. Mas, na canção de que se fala, o “anterior” está enraizado no “já passado” enquanto a posterioridade no “ainda por vir”.

Essa “anterioridade” fica estabelecida na própria figura que (en)canta a canção: a serpente. “Serpente” nomeia a canção. “Serpente” é o guia deste enunciado. A “serpente” cá enunciada, “devora a cauda pra recomeçar” (linha 15). Ora, a cauda é o que está atrás. A cauda é, assim, uma anterioridade. Nessa anterioridade está alojado o “já passado”. O “já passado”, a “anterioridade”, a “cauda” são devorados em nome de um tal “recomeço” que é um começar de novo. “Começar” é viver. “Recomeçar” é reviver. É, então, renascer. É, no bojo das análises aqui depreendidas, um olhar para frente. Esse “olhar para frente” só advém depois do “olhar para trás”. Primeiro “devora a cauda” e depois recomeça: aquele causa esse. A morte causa a vida. Morte e vida estão uma afetada pela outra. Ambas numa relação de afeto.

A “serpente” passa da morte para a vida, sem deixar de ser serpente: “por baixo ainda é serpente”. A figura – em metáfora e metonímia – aponta para o sujeito. Esse sujeito se devora para recomeçar: olha para trás; olha para o “meio” no ato de devorar; olha para frente em recomeço. Se se pensar a disposição das canções, todas as outras nove canções são a “anterioridade” da canção “Serpente”. E depois dela, na sua posterioridade, nada mais há, dado que o álbum termina. Afinal, “Serpente” encerra o álbum aqui em questão. Mas não encerra de uma vez por todas, visto que na textualização do enunciado, aparecem as “reticências”: que, como se sabe, não são pontos finais, antes são pontos reverberados e duplicados. No fim de um ponto nasce

outro. As reticências dão abertura: abertura ao fim do álbum e abertura ao começo da vida fora dele.

O “futuro” é o lugar da sustentação. Mas não um “futuro” distante, antes um futuro já a germinar no próprio presente (“chega dessa pele, é hora de trocar”; “e devora”) que já foi passado (“um presságio eu vi também”): um tempo nasce e germina do outro; um tempo morre pro outro nascer, em outras palavras. A afirmação fica fortalecida quando se nota que essa “a sustentação é que a manhã já vem, logo mais amanhã já vem” aparece ao fim – o término, a morte – das estrofes que começam – nascem – com o passado. Vai-se do pretérito ao futuro, pelo presente. Na textualização, há um espaço em branco após o “logo mais amanhã já vem”: no presente se abre uma brecha ao devir.

Na canção, o “olhar de futuro” não fica só renegado à categoria *anterioridade x posterioridade*, como também se projeta à categoria *horizontalidade x verticalidade*, porque esse sujeito olha para cima, onde está o céu. Lá, vê-se um “presságio”. O caos antes instaurado na figura do mar horizontal aparece agora revelado no céu vertical. Sabe-se também da marcada e interessante relação postulada entre céu e mar, em que um reflete o outro: é céu ou é mar? Ambos parecem dados ao tato, mas ambos, de igual modo, distantes. Impossíveis. No céu se revela o elemento “ar”. No mar, o elemento “água”. Tanto um quanto o outro podem ser singelos ou violentos. De “SeteVidas” à “Serpente” passa-se do mar ao céu; da água ao ar, do baixo ao alto, e então, do passado ao devir, da dor à possibilidade de alívio, da horizontalidade à verticalidade.

O “presságio” que arrasta o céu é semelhante ao “mar vermelho” que arrasta o sujeito do “quarto pro banheiro”. Tanto um quanto outro são impetuosos e fortes. Desconsertam o sujeito: “corpos ébrios” (linha 5). O “presságio” está, ainda, em intimidade com a “caixa de sombras”, isso porque aquele gera uma “conjuração” e este uma sequência de “maremotos”. Aqui está radicado o “passado”, porque a caixa é um lugar do que passou e se guardou. Lá se ancora o “porvir”. Afinal, “presságio” é um pressentimento que é um ato de sentir e, ao mesmo tempo, uma intuição, que é um ato de perceber, isso segundo o dicionário da língua portuguesa. (HOUAIS, 2009). De novo, uma canção nasce da outra; um signo é gerado no outro; uma figura germina na outra; um tempo tem seu nascedouro em outro.

“Conjuração” é um firmamento, uma aliança que se envolve por um objetivo, um fim, um propósito. É isso que o sujeito avista. Só que essa conjuração não advém simplesmente da vontade e do poder-ser e poder-fazer dos sujeitos. Antes, essa conjuração é um acontecimento, porque um assalto veloz e tônico: a conjuração assalta a racionalidade dos sujeitos aí afetados, e coloca os corpos em embriaguez; a embriaguez é uma alucinação que rompe com as raízes-em-si dos sujeitos e os coloca à deriva porque estonteados, e “em confusão” (linha 6); perde-se o sentido em sua acepção de “direção” em nome do sentido enquanto “sentir”. O “sentir” fica alavancado em: “corpos ébrios”, “em confusão”, “pelo fogo: transmutação”, “o que sobra é cicatriz”.

O “presságio” é um acontecimento: começa no alhures, mas acaba por se desenvolver no “aqui” e no “agora”. Um “aqui” e um “agora” filhos desse “alhures” e também “grávidos” do “depois”. “Eu vi também” esboça o que passou. “Arrastou”, no verso seguinte, continua alojado naquilo que já foi. “Corpos ébrios (1) em confusão (2)”, por sua vez, não possuem nem marca de sujeito nem tempo, porque em (1) se tem o substantivo seguido do adjetivo, e em (2) uma locução adverbial de modo, do tipo “preposição + substantivo”, em que juntos perfilam como “advérbio”, porque “de maneira confusa”, os corpos estavam ébrios. Daí, pode-se dizer que se trata de um “presente” alojado no “pretérito”. Como a voz que canta no álbum canta aqui e agora, o trecho emerge com ainda mais força no tempo do presente, mas um presente do pretérito. E desse mesmo presente se enuncia que o “amanhã já vem”. A “gravidez dos tempos” permanece esboçada em “por baixo, ainda é serpente”. Ainda é, enquanto já não o é mais.

O “acontecimento” fica, novamente, exposto em “o acaso empurra quem” (linha 9-10), porque “acaso” está homologado a “acontecimento”, uma vez que o acontecimento é da ordem da concessão, que é o inesperado. É uma quebra da lógica implicativa. É uma quebra do que se espera, portanto. É o acaso. E um “acaso” forte, tal qual o “acontecimento de mar” e o “acontecimento de céu”, porque “empurra quem se agarra à borda” (linhas 9-11). É um jogo de forças, porque se agarrar, sem abrir mão da redundância, é prender-se com as garras. As garras são típicas do mundo animal. A narrativa, assim, faz emergir, mais uma vez, a força latente no “animal”. Essa metáfora-metonímica, inclusive, é largamente utilizada em nosso idioma: *sujeito de garra*, por exemplo. A garra está, em reiteração, por firmar a intensidade da força com a qual o

sujeito luta para não ser empurrado pelo acaso e nem arrastado pelo mar vermelho e também pela conjuração. “Agarrar”, por sua vez, traz o traço semântico de “prender-se a”: o sujeito se prende a si mesmo, prende-se a racionalidade, a fim de não se colocar a deriva do acontecimento da existência, “preso em negação” (linha 11), nega a força e o assalto do acontecimento.

Contra o acontecimento da própria existência o sujeito luta só: “solitário na multidão”. No plano da expressão, “solitário” aparece sozinho no verso: a solidão está em relevo tanto na forma do conteúdo quanto na forma da expressão. O sujeito se vê, então, sozinho em meio a corpos ébrios. A força que desatina sobre seu corpo só pode ser sentida pelo seu corpo-próprio. Porque os outros que o cerca também são corpos-próprios e só podem sentir o que lhes cabem. Fica tematizado aí a típica solidão da cidade grande: uma solidão que ocorre no meio de uma multidão: em que se é visto por tanta gente e não se é visto por ninguém, na mesma medida em que se vê tanta gente e não se vê ninguém.[41]

Entre multidões e solidões, presenças e ausências, vidas e mortes, empurrões e arrastamentos, maremotos e conjurações, “realidades” e presságios, tempo presente e tempo passado, tempo passado e tempo futuro, tempo futuro e tempo presente, entre altos e baixos, entre mares e céus, entre horizontalidades e verticalidades ...., o sujeito se faz, tece-se quando caminha de uma ponta a outra: é a metamorfose. A metamorfose é uma morfose – o ato de adquirir forma – que é meta, isto é, que se dá de si para si. Dito de outra forma, ao fazer, o sujeito faz-ser, e ao transformar os estados em fazeres, o sujeito se locomove, atravessa o mundo, da mesma forma que é atravessado, e aí metamorfoseia, faz-se em nova forma. Em cada novo atravessamento, uma nova metamorfose. Da mesma forma, em cada novo tempo, novo lugar, nova presença, e por

[41] Essa mesma solidão aparece no álbum de estreia da cantora e compositora Pitty: o *Admirável Chip Novo (*2003). No videoclipe de “Teto de vidro”, a primeira canção do álbum, Pitty anda para trás, em meio a uma multidão que anda para frente. Na multidão, todos os rostos estão esfumaçados: não se vê ninguém; a opinião visual de ninguém ali importa. Assim, o videoclipe está assentado na categoria topológica *para frente x para trás* e *linear x pictórico*, em que o linear está para as linhas que definem bem seu corpo e seu andar e o pictórico para a multidão que não é vista nitidamente, antes fantasmagoricamente. Isso se volta ao plano do conteúdo, em que se terá *retrógrado x revolucionário* e *identidade x alteridade.* No mesmo álbum, no videoclipe de “Semana que vem”, a última canção do álbum, Pitty envelhece dentro de um carro: envelhece sozinha dentro de um carro. O carro é o cronotopo típico da modernidade: individual e não social, privado e não público, a casa (imóvel) em movimento, o signo da velocidade, do deslocamento, da travessia.

ai vai. Assim como a “serpente” que se devora para se refazer, age o sujeito: tira dele mesmo os elementos para uma nova forma de vida; mata algo em si para fazê-lo renascer em outro lugar. Ainda é serpente e também já não é mais. Nesse caminho, o sujeito resiste para não se dissolver, como se faz reverberar a primeira canção do álbum supracitado.

Trata-se o sujeito, portanto, de uma “metamorfose ambulante”, para se apoiar em outro esteta da canção de rock’n’roll que é também baiano: Raul Seixas.

Outra metáfora-metonímica vem corroborar o sujeito enquanto constante metamorfose: o fogo, porque “pelo fogo: transmutação” (linhas 21 e 22). Transmutação é o mesmo que metamorfose, uma vez que “transmutação” é uma transformação (“mutação”) pela mudança, pelo deslocamento e pelo atravessamento (trans) – de si e do mundo. Encontra-se aí, portanto, um isotopia de leitura. O tema da canção é, então, o tema da metamorfose, da transmutação e do renascimento. O tema está cerrado, sobretudo, nas figuras da serpente, do fogo e do aprendiz.

No que toca à figura de “fogo”, é o pensamento de Bachelard que aqui se acolhe. Em seu *A psicanálise do Fogo (*2012), o autor se propõe a pensar o elemento de um ponto de vista objetivo, que é da ordem do científico. Tal científico não é excludente ao que concerne ao mito. O filósofo, que é também matemático, físico e químico, lança luz sobre a figura fogo embebida no mito, que é fruto do tecido social: o fogo como chama criadora e também destruidora (a); o fogo idealizado (b), porque o *lócus* da pureza (c); fogo como o tempo do devaneio (d); e como a força do respeito (e); o fogo sexualizado (f).

“O ser fascinado ouve o apelo da fogueira. Para ele, a destruição é mais do que uma mudança, é uma renovação” (BACHELARD, 2012, p. 25) corrobora o exposto em “a”, porque o fogo queima e devora. Desse “devorar” ficam as cinzas, o que estabelece o fogo como o único elemento a deixar resquícios, a deixar marcas de transformação. O “devorar” aí assinalado faz reaparecer a figura da serpente que também se devora, e das “cinzas”, recomeça. É aí também que está calcada a Fênix, por exemplo. O fogo destrói para criar: “a morte total e sem vestígios é a garantia de que partimos plenamente para o além. Tudo perder para tudo ganhar. (Idem, p. 27). “Além”, ao que tudo indica, não precisa ser entendido em seu teor metafísico, antes, apenas aquilo que está para além de nós e que por isso nos transcende: cada situação tem, então, seu “além”.

O fogo é também luz: ele clareia. O “claro”, de acordo com as pequenas mitologias das convenções sociais do ocidente, está homologado ao que é “puro”. “O fogo purifica tudo, porque suprime os odores nauseabundos” (Idem, p. 151). O fedor da carne é abatido pelo fogo. Cozinha-se e se paralisa a vida, sem deixá-la feder em morte: o cozimento das carnes de que dispõe nossa cultura é um bom exemplo. “A carne cozida representa, antes de tudo, a putrefação vencida” (Idem). Esse “lócus da pureza” (c), responsável pela idealização do fogo (b) é escancarado na canção de que se diz, porque é ele que molda, forja, transmuta e metamorfoseia o “aprendiz” que é o sujeito. E esse “fogo” é também dor, porque forja “sem afago” (linha 23). A impetuosidade deixa marcas que é uma cicatriz, uma memória. A cicatriz, do presente, olha para trás e faz reviver o que passou.

O “devaneio” (d) e o “respeito” (e) emergem, em exemplo, do olhar da criança - que é um “aprendiz” (linha 23) – diante de um braseiro: com as mãos sobre os joelhos e o queixo sobre as mãos, devaneia-se no tempo (Bachelard: p. 12-15). O abrasar da fogueira cria uma esfera de medo e desconfiança. Daí, resulta um respeito.

> Dentre todos os fenômenos, é realmente o único capaz de receber tão nitidamente as duas valorizações contrárias: o bem e o mal. Ele brilha no Paraíso, abrasa no Inferno. É doçura e tortura. Cozinha e apocalipse. É prazer para a criança sentada ajuizadamente junto à lareira; castiga, no entanto, toda desobediência quando se quer brincar demasiado de perto com suas chamas. O fogo é bem-estar e respeito. É um deus tutelar e terrível, bom e mau. (BACHELARD, 2012, p.12)

Do alto ao baixo, com um “fogo sexualizado” (f) é preciso considerar, *a priori*, que o fogo primitivo advém da fricção. Esfrega-se e há fogo: e isso acaba por reverberar em um modo sexual de produção do fogo. De igual modo, o elemento parece nos constituir no mais profundo, como fica esclarecido nos ditos cotidianos de nossa cultura. Aliás, diz-se que o estômago “queima”. O centro da digestão é um braseiro, portanto. Na terceira canção, “Pequena morte”, enuncia o sujeito acerca de uma “quentura demarcando o lugar” (linha 8): trata-se daquele fogo que atravessa dos sujeitos aos sujeitos[42].

[42] O fogo rasteiro e pouco divinizado, já que vivente no mais íntimo do humano, não só aparece em seu teor “sexualizado”, como também se encontra na ordem do que é ainda mais cotidiano. Do “lado de lá”, isto é, do “distante”, o fogo é trazido para perto, para o aconchego da

O “fogo” que quer pensar a canção é aquele fogo que nos habita: “o fogo é a vida; a vida é um fogo” (BACHELARD, 2012, p. 69). É do próprio sujeito que provém a força de renovo e renascer, aqui, radicados na figura de “fogo”. Dele e para ele, a vida se transforma em morte, em constantes transmutações. É só mais uma figura para perpetuar a força do corpo-que-sente.

“E devora a cauda para continuar**...**” (linha 27) é seguido de um vazio: depois do dizer, um silêncio; um silêncio convocativo, tal qual quando o “eu” lança palavra ao “outro”, ao se colocar em silêncio e esperar por resposta. E é um “silêncio final”: acaba-se a canção, e com ela o álbum, e com ele a fruição estética, e então, a arte. Começa a vida. O álbum morre aqui e (re)nasce adiante. Fica em silêncio e indaga: convoca seu enunciatário.

X. Serpente

1. Logo mais a manhã já vem

2. um presságio
3. eu vi também
4. arrastou o céu numa conjuração
5. corpos ébrios
6. em confusão
7. a sustentação é que a manhã já vem
8. logo mais a manhã já vem

9. o acaso
10. empurra quem
11. se agarra à borda, preso em negação
12. solitário
13. na multidão
14. a sustentação é que a manhã já vem
15. logo mais a manhã já vem

16. chega dessa pele, é hora de trocar
17. por baixo ainda é serpente
18. e devora a cauda pra recomeçar

vela que ilumina ou decora, para a praticidade do fósforo que coze e faz vencer a putrefação das carnes. No cigarro que é tragado. O sujeito outrora tragado pela vida, agora traga. Lembra-se de “Boca aberta”: “um trago, carros velozes” (linha 5); “e é sempre essa boca aberta, tragando tudo pela caminho” (linha 9).

19. pelo fogo
20. transmutação
21. sem afago, lapidando o aprendiz
22. o que sobra é cicatriz
23. a sustentação é que a manhã já vem
24. logo mais a manhã já vem

25. chega dessa pele, é hora de trocar
26. por baixo ainda é serpente
27. e devora a cauda pra continuar...

Capítulo 4 – Corpo, acontecimento e estilo

> [A consciência] não poderia se desenvolver se não dispusesse de um material flexível, veiculável pelo corpo. E a palavra constitui exatamente esse tipo de material. A palavra é, por assim dizer, utilizável como signo interior; pode funcionar como signo sem expressão externa . Não significa, obviamente, que a palavra possa suplantar qualquer outro signo ideológico. Nenhum dos signos ideológicos específicos, fundamentais, é inteiramente substituível por palavras. É impossível, em ultima análise, exprimir em palavras, de modo adequado, uma composição musical ou uma representação pictórica. Um ritual religioso não pode ser inteiramente substituído por palavras. Nem sequer existe um substituto verbal realmente adequado para o mais simples gesto humano. Negar isso conduz ao racionalismo e ao simplismo mais grosseiros. Todavia, embora nenhum desses signos ideológicos seja substituível por palavras, cada um deles, ao mesmo tempo, se apóia nas palavras e é acompanhado por elas, exatamente como no caso do canto e de seu acompanhamento musical (BAKHTIN/VOLOCHINOV, 2010, p. 37)

4.1 Da estesia à sinestesia: o olhar, o tatear e o escutar

Em *Da Imperfeição* (2002), Greimas atenta à imperfeição flagrante na vida vivida, com perfeição apenas possível, e por isso almejada, no objeto estético. Aí o sentido se postula não apenas como direção – acepção dada pelos dicionários – mas também como particípio passado do verbo "sentir", que é a estesia. Estesia é o sentir perante o objeto estético. É o sentido. Nesse "sentir", o tempo pára e o espaço se fixa (2002, p. 15), daí, o sujeito também é parado e fixado: arrebatado pelo objeto estético. Arrebatado porque é enfraquecido, no mesmo momento em que o objeto (estético) é acionado e potencializado, ao se colocar frente ao sujeito com força e impacto, indagando por percepção e atenção. Inaugura-se uma conjunção total: o objeto é o sujeito e o sujeito é o objeto.

A perfeição se postula como essa plena e completa fusão entre sujeito e objeto; nesse tempo que para de correr; nesse espaço que não mais é instável. Ela só é possível no contemplar estético. Em seu primeiro capítulo nomeado "La fracture", Greimas pensa a perfeição consagrada no objeto estético como uma fratura, isto é, uma quebra e um descontínuo, dentro da contínua imperfeição ordinária em que o tempo jamais pára e o espaço jamais se estabiliza. A obra de arte é o extraordinário que rompe o ordinário dos acontecimentos do dia-a-dia. Experiência estética é um fenômeno porque é um encontro marcado entre sujeito e objeto, em que dois se fazem um.

Segundo Fiorin (1998), no seio do objeto estético ocorre uma "mudança de plano enunciativo" (p.103): o sujeito sai do plano da enunciação enunciada e adentra o plano do enunciado enunciado. O sujeito é acolhido pelo texto e passa a vivenciá-lo. O homem pode, na arte, viver uma segunda vida – plena e perfeita. É nesse sentido que Greimas afirma haver uma "nostalgia da perfeição": o sujeito que sai dessa segunda vida – plena e perfeita – e retorna à sua imperfeita, nada fixa e instável, é um sujeito da nostalgia. Um sujeito fraturado.

Nessa vida outra, a *catarse* se faz possível. Aristóteles empresta tal termo da medicina, em que denotava a eliminação dos humores corporais maléficos. Eliminava o

desequilíbrio em nome do equilíbrio. Expurgava-se a imperfeição em favor da perfeição. O conceito de catarse precisa ser alargado e contemplar também os estados passionais eufóricos, quando se verifica que no seio do pensamento de Aristóteles, ela só se aflorava diante de estados passionais disfóricos, isso porque "ao identificar-se com o objeto artístico, ao passar a viver outra realidade, ao transitar para um novo plano enunciativo, o sujeito descarrega o peso da realidade cotidiana" (FIORIN, 1998, p. 106).

No caso da canção, esse mecanismo de transferência e, portanto, de liberação de angústias do dia-a-dia por meio da plena e perfeita fusão com o objeto estético, é acentuada, uma vez que no mesmo instante em que o sujeito ouve tais canções ele pode estar a executar inúmeras outras atividades. Envolta pelos afazeres cotidianos e ordinários, desponta a canção, que em caso de conjunção com o sujeito, faz-se perfeita.

A canção é um alívio. Alívio sempre à mão quando se atenta ao suporte responsável por fazê-la circular: o formato mp3, mp4, as plataformas da internet como youtube, spotify, entre outros tantos. O cotidiano está impregnado da surrealidade que é a canção. Se pensarmos com Bakhtin (2003), a canção enquanto gênero, e daí intimamente interligada a seu espaço-tempo, que identifica o sujeito que aí se acolhe, ela é extremamente profícua porque é rápida e percebida pelos ouvidos, de onde se despontam mãos livres que é o principal instrumento de afazeres.

A rapidez, sua dinâmica e possibilidade de co-ocorrência, a postula, portanto, como um dos gêneros discursivos de nosso tempo. Pode-se trazer como exemplo a relação do álbum de canção, também de Pitty, *Admirável Chip Novo* (2003) com o romance quase homônimo de Huxley (1932), *Admirável Mundo novo*: porque se o sujeito daquele tempo e espaço, da Inglaterra de 1932, dispunha do tempo e também do espaço para ler 210 páginas, o sujeito desse tempo, do Brasil de 2003, não possui todo o tempo e nem todo espaço do mundo para se dar a tal leitura, e daí, uma canção que descortina a realidade similar do romance de 1932 em três minutos e quarenta segundos se faz muito mais passível de apreensão, porque veloz e profícua ao mesmo tempo.

Quando se atenta à canção e quando se diz que ela está posta facilmente no cotidiano, é preciso se questionar em que grau se dá essa fusão do sujeito com o objeto estético, porque dizer que tal fusão é potencializada simplesmente por ela já estar tão disseminada no dia-a-dia não é o mesmo que dizer acerca da qualidade desse mergulho no objeto estético. Em outras palavras, é possível acontecer, estando no metrô, o mesmo

mergulho no objeto estético (canção) quando o sujeito se retira do mundo e se coloca em prontidão para o arrebatamento estético no aconchego de seu quarto, por exemplo? A essa pergunta, de ordem tão subjetiva, não cabe, aqui, resposta. Mas, pode-se dizer que há diferentes graus de mergulho no objeto estético, em que a identificação pode estar projetada à substância do conteúdo e/ou à forma – tanto da expressão como do conteúdo.

Ainda pensando com Fiorin (1998, p.109), "pode-se, portanto, dizer que o objeto estético se constitui entre os pólos da mimese e da poiése". Numa abordagem tensiva, da qual se beneficia o presente trabalho, é preciso reiterar que esses pólos não se fazem dicotômicos no sentido de se excluírem, antes, são postos num *continuum*: vai-se do mais mimético ao mais poético. A mimese estaria homologada à identificação pela substância do conteúdo. A poiése, por sua vez, estaria conjugada no pólo da identificação pela forma tanto do conteúdo quanto da expressão – com grande relevãncia para este último. Isso porque no primeiro caso, o sujeito busca por um mundo como que "colado" na vida sem sofrer nenhuma refração ou deformação. No segundo, é sabido por parte do sujeito que a arte acaba por conceber a vida em novos caminhos – a partir dos procedimentos de construção discursiva – "reformatando-a". Vale dizer que, no âmbito da tensividade, há na mimese algo de poético, tal qual há no poético algo de mimese. A depender dos vetores que ora priorizam um pólo ou outro, radica-se o *estilo*. O álbum *SeteVidas* como se prevê, inclina-se muito mais para o pólo poético, porque o ator da enunciação, Pitty, está decidida a desvelar, sem temor, o mundo pela e na arte.

A partir de Barros (1998, 119-124), entende-se que estesia pode ser definida, melhor, ressaltada em cinco pontos:

i) ruptura, e então, mudança de isotopia, que se dá tanto na ordem semântica quanto na ordem veridictória – lá se passa do ordinário ao extraordinário; cá, da aparência à essência;

ii) manifestação da noção de fratura flagrante, sobretudo, nas coordenadas de espaço e tempo, que trazem consigo o sujeito, aspectualizadas pela descontinuidade; em que o extraordinário advém na forma de acontecimento, ao propagar o efeito de sentido de suspensão de tempo;

iii) transformação de estado de disjunção em estado de conjunção; rompe-se o espaço (de falta; de ausência) antes existente entre sujeito e objeto, porque agora ambos são um; e, se o objeto é almejado e querido por conta do valor ali inscrito, essa conjunção plena, ocasionada por uma fusão, só pode ser da ordem da perfeição; o sujeito está perfeitamente encaixado a seu objeto de valor;

iv) manifestação passional, em que o encontro entre sujeito e objeto, que é um fenômeno, deixa marcas severas ao sujeito, e quem sabe, também ao objeto; sendo que a quebra dessa estesia acaba por inaugurar um sujeito nostálgico, que é o sujeito saudoso que sente falta, e é, portanto, a própria falta; quando se diz "manifestação passional" se está dizendo que a estesia se aloja no sensível, no ser que sente o mundo, e produz, daí, efeitos, que são efeitos desestabilizados porque apaixonados, porque, como se sabe, a paixão ancora o estado alterado de alma;

Isso tudo resulta, por fim, em mudança de dimensão de análise, uma vez que a imperfeição cotidiana é pragmática ou cognitiva, enquanto a perfeição se aloja no sensível, naquilo que é sensorial. Quando se fala em sensorial logo desvela um corpo que abriga tal sensualidade: um corpo que sente, portanto. É aqui que se encontra os fundamentos para se pensar o álbum de canção da estesia à sinestesia, do sensorial a uma gama de sensualidades em cooperação, porque se é a estesia da ordem do arrebatamento perfeito, quem dirá a sinestesia que é o encontro de muitas delas. Trata-se de um corpo sensual que se vê inundado pelo objeto estético em seus vários "buracos" de entrada e saída ao mundo.

Ainda segundo Barros (1998), nas análises de Greimas para se comprovar a estesia perfeita remetida contra a imperfeição do cotidiano ordinário, o teórico vê a sensualidade indo de um nível mais superficial a um nível mais profundo, ao adentrar as camadas sensitivas em que o percurso vai do visual, mais superficial, ao tato, mais profundo. É aqui que se postula a força do álbum de canção, quando se atenta ao encarte que o faz circular: no momento em que se põe o disco pra tocar, o que coloca a escuta em delírio, atenta-se, com os olhos, às letras dispostas no encarte; bem como à fachada que inaugura tal disco, vista antes mesmo da execução de sua sonoridade. Para ver no instante em que se ouve, é o tato que coloca em cena a sucessividade das páginas do

encarte que se esforçam por dar organização ao todo do álbum, sem se perder de vista seu enunciatário que ali se acolhe. O gênero álbum de canção confirma-se como fortemente arrebatador.

Nesse encontro, o enunciatário pode manifestar paixões como deslumbramento, felicidade, medo, revelação... O encontro do objeto estético de Pitty, tão prenhe de seu *estilo* de estar-no-mundo, com o sujeito que, em meio a tantos outros discos, escolhe exatamente a voz e o tom de voz dessa artista se enunciar no mundo, radica-se no sensível, de onde se recupera a paixão como estado alterado de alma.

Mas não há no próprio ordinário algo de extraordinário? Não pode na ética despontar a estética? Não há alguma perfeição nessa imperfeição do cotidiano? Ao responder tais questões, Greimas (2002) se aproxima do que nos diz Bakhtin, quando o teórico russo se propõe a pensar as diferenças estilísticas estabelecidas entre o discurso na vida e o discurso na arte, uma vez que o semioticista francês distingue os objetos estéticos "criados" dos objetos estéticos do cotidiano, porque estes são objetos mais gastos, visto que sua poeticidade fora "corroída" pelo tempo e uso em demasia. Aproxima-se do pensamento de Bakhtin porque, como se disse na introdução deste trabalho, a vida está prenhe da arte, já que a arte responde pela vida e a vida também responde pela arte. Por trás da voz perfeita que canta há a imperfeita voz da fala cotidiana e ordinária. Mas o canto retira sua força da fala. O que abre pressupostos para se afirmar que a perfeição é forte porque "filha" da imperfeição.

Dessa forma, trata-se da estesia de um acontecimento extraordinário, responsável por enfraquecer o sujeito, ao estabelecer o objeto como o "mais forte", dotado de força atrativa, que cedo ou mais tarde, fundir-se-á com o sujeito.

De l'Imperfection é obra-travessia da semiótica francesa, porque traz de lá (de *Du sens II*) os estudos da paixão, desenvolvidos no início da década de 80, e aponta para a outra margem: os desdobramentos tensivos que vão se "equalizar" com as "quebras" da narratividade. Não é à toa que, segundo Tatit (1998, p.195-197), a obra supracitada despertou inúmeras indagações, "quando não conclusões apressadas" que a identificavam como uma ruptura com o edifício teórico até então construído pela semiótica, ou como uma adesão tardia à linguagem subjetiva de Barthes na ordem de um texto científico – marcado pelo efeito da subjetividade.

> Esta obra de Greimas detém-se, realmente, na espessura da fratura, no intervalo de tempo em que o sujeito depara com um acontecimento extraordinário, que o retira de seu universo de previsibilidades e o encanta a partir de possibilidades (ou promessas) juntivas. (TATIT, 1998, p. 197)

A partir daí, interessa não só o contínuo da linearidade da gramática narrativa – articulada da manipulação à sanção, pela ação – mas também o descontínuo, relativo à irrupção do sensível. Porque o descontínuo marca a fratura e a quebra no contínuo. Passam a interessar os acidentes da estrutura narrativa. Porque no acidente está alojado um sujeito que não mais tem o controle de si, quando arrebatado pelo acontecimento extraordinário que é seu encontro com o objeto, inaugurado na fusão de ambos.

4.2 O acontecer (da enunciação) do álbum: o aqui e agora da presença

Ao se executar o álbum de canção, a voz de Pitty acontece no "aqui" e no "agora", o que a ancora no tempo presente. O álbum de canção é sempre o tempo da enunciação, do "aqui" e do "agora", porque a voz que canta só pode estar aí radicada. A cada ação – a de pôr o disco para tocar – acontece um ato, que é velho, mas sempre novo. Repetido, mas da ordem do irrepetível. Responsável e responsivo, porque assinado pelo sujeito. Assinatura é a marca de identidade que dá firma reconhecida de existência. Essa assinatura está postulada na relação entre enunciador e enunciatário. O enunciado de Pitty, que se faz enunciação, possui, em potência, um lugar de alojamento ao seu enunciatário. O objeto estético está pronto para enfraquecer o sujeito, ao absorvê-lo em nova vida.

O álbum em execução é, assim, um acontecimento, na acepção zilberberguiana (ZILBERBERG, 2007). Acontecimento em que se está radicado o sujeito em fusão, isto é, conjunção plena, com o objeto. Essa fusão, como se sabe, inaugura a estesia, possível no corpo sensível. Esse acontecimento estésico que é o álbum de canção pode ser alavancado de acordo com o desejo do sujeito enunciatário, quando esse decide o momento de colocar o disco para tocar. Nesse tipo de suporte, a nostalgia – aquela nostalgia eufórica que se lembra da conjunção perfeita e passageira, porque só possível

no tempo fugaz do acontecimento – pode, a qualquer tempo, ser posta em xeque, já que a perfeição pode ser retomada. Os objetos estéticos "criados", dessa forma, firmam as possibilidades em se ter, em concordância com o próprio desejo, a fusão plena, que é perfeita, sempre à mão. Pode-se levantar a hipótese de que diante de tantas execuções, o objeto estético passa a se "desgastar". A depender da percepção, essa repetição pode ou não "corroer" o objeto estético. De qualquer forma, pensa-se, neste trabalho, a primeira execução de um disco, quando esse é todo novidade; quando o sujeito não sabe o que lhe aguarda no corpo do objeto estético; trata-se do inesperado, da surpresa arrebatadora.

A presença é acentuada quando se lança o olhar ao fato de que as primeiras nove canções do álbum trazem enunciados cravados no tempo presente. Os verbos identificados nesses enunciados, então, apontam à enunciação sempre pressuposta, e nesse caso presentificada. Isso é o mesmo que afirmar que esses enunciados recriam enunciações enunciadas, iluminadas no "agora" de cada ato enunciativo. Nos rastros dessa enunciação enunciada é possível, por catálise, apreender o ator da enunciação que é Pitty. A cada execução do álbum, Pitty está presente, porque encarnada conforme suas enunciações enunciadas. O diálogo fica aí aflorado.

4.3 Louvando o acontecimento: "um presságio, eu vi também"

"Louvando o acontecimento" é texto de Zilberberg, de 2007, junto à Revista Galáxia. É um complemento do ensaio "Élement de grammaire tensive", do mesmo autor, em 2006, tal qual do quinto capítulo de "Précis de gramaire tensive", traduzido por Ivã Carlos Lopes e Luiz Tatit, sob o título "Síntese da Gramática tensiva". Louvar o acontecimento significa dar plenitude ao sobrevir, à apreensão retrospectiva e à concessão. Louvar o acontecimento é, da mesma maneira, dar vazão à abertura postulada na estrutura fechada, mas também aberta ao mundo, que é o discurso.

O acontecimento, segundo o mesmo autor, se dá no sincretismo de três distintos modos semióticos: 1- o modo da eficiência; 2 – o modo da existência; 3- o modo da junção. O conceito de modo aí estipulado está conectado ao de modalidade, num estado alargado. "Introduzimos o conceito de modo com o objetivo e a esperança de deslindar

o quanto for possível, de resolver esse sincretismo existencial, esse precipitado de sentido que constitui, tanto coletiva quando individualmente, o acontecimento" (ZILBERBERG, 2007, p. 16).

O autor ressalta que é o acontecimento um correlato intenso em relação ao fato. Isso é o mesmo que dizer que o acontecimento é tônico, na medida e que o fato é átono. O acontecimento é concentrado e o fato difuso. "O fato é o resultado do enfraquecimento das valências paroxísticas de andamento e de tonicidade que são as marcas do acontecimento" (Idem).

O modo de eficiência, em que eficiência diz respeito a "uma afeição a" que é uma certa "inclinação a", designa a maneira como uma grandeza aparece, instala-se e convoca num campo de percepção. Esse modo articula o sobrevir e o conseguir: se o sujeito tônico tem tudo sob controle, ele consegue: faz-ser; "se a grandeza se instala sem nenhuma espera, denegando *ex abrupto* as antecipações da razão, os cálculos minuciosos do sujeito, teremos a modalidade do sobrevir" (ZILBERBERG, 2007, p.18).

O sobrevir é o espanto, o assalto do "sujeito racional". Zilberberg (Idem) lembra, apoiado em Cassirer, que em muitas sociedades, o divino está aí alojado: como um aparecimento veloz, tônico e em surpresa. Se veloz é o que designa a noção de sobrevir, o paradigma está assentado, do ponto de vista figural, no andamento. O andamento está no eixo das intensidades – o eixo dos afetos – e governa a temporalidade, que está alojada no eixo das extensidades. O andamento postula o sobrevir como subtaneidade no eixo das intensidades e brevidade no eixo das extensidades, enquanto articula o conseguir na progressividade, no eixo das intensidades, e na longevidade, no eixo das extensidades: para exemplificar, convoca-se o "presságio" que vem do nada (subtaneidade), como um "temporal" (referência a canção de Pitty de 2003), e do nada, volta ao mesmo nada (brevidade), ou seja, não dura; primeiro o presságio ("um presságio"), depois a visada do sujeito ("eu vi também"); o presságio passa a ser o próprio sujeito, quando aí fica inaugurado o acontecimento.

Ao falar em visada, é nos modos de existência ("2) que a vemos desvelar. O modo de existência, segundo Zilberberg (2007, p. 21), remete à dualidade virtual vs realizado.

> Bem oportunamente, o Dicionário de Semiótica I introduz um termo complexo que é ao mesmo tempo in praesentia e in absentia, o termo "atualizado" (GREIMAS & COURTÉS, 1983, pp. 9 10), o qual

> caracteriza, no plano figural, a disjunção entre o sujeito e o objeto de valor; no plano figurativo, a privação de um bem. Certamente, estamos diante de uma tríade, mas heterogênea, pois a virtualidade diz respeito ao sistema; a atualização e realização ao processo, sendo a primeira ao processo narrativo e a segunda ao processo lingüístico. Em seguida, esse número foi levado a cinco, em Semiótica das paixões (GREIMAS & FONTANILLE, 1993), pois a obra acrescentava, aos três já estabelecidos, a virtualização e a potencialização. (ZILBERBERG, 2007, p. 21)

Isso dito, emergem a focalização e a apreensão como modos de visada. A focalização faz a mediação entre a atualização e a realização. Pode-se dizer que a focalização, então, é "mais motivada" porque o sujeito atualiza para realizar. Do processo narrativo ao processo lingüístico. Do outro lado, surge a apreensão, "menos motivada", porque revela um sujeito assaltado pelo acontecimento. Esse assalto deixa marcas ao sujeito. Salta dessa fratura entre sujeito e acontecimento, a potencialização, visto que o acontecido ficará em potência a marcar o sujeito.

A focalização fica homologada ao modo de eficiência do conseguir: o sujeito "focado" é aquele que "consegue". A apreensão fica dada ao sobrevir, em que o "sujeito apreende e é ele mesmo apreendido por aquilo que o apreende, pois apreender um acontecimento, um sobrevir, é, antes de tudo, e talvez principalmente, ser apreendido pelo sobrevir" (ZILBERBERG, 2007, p.22).

Segundo o mesmo autor (2007, p.22), na focalização, o sujeito age. Na apreensão, ele suporta. Convoca-se novamente o "presságio" instalado na canção-fim do álbum *SeteVidas*, porque ele acontece e só depois o sujeito o apreende. O presságio é ativo e o sujeito paciente. O sujeito suporta a força do sobrevir do acontecimento e se "agarra à borda, preso em negação". Nega-se o acontecimento como realização. A negação está inscrita na potencialização: revive-se o acontecimento em potência. O presságio ("acontecimento") deixa ("marca") os corpos ébrios (estonteados pelo sobrevir), em confusão ("o que é que aconteceu?"). A sustentação desses corpos ébrios e confusos é a percepção de que o amanhã já vem: o amanhã é a potencialização do acontecimento. Essa potencialização é a memória: só aí, numa "memória de futuro" que o sujeito vai se (re)sustentar.

A negação do realizado ocorre porque o acontecimento é da ordem concessiva (embora x, y). Ser de ordem concessiva marca a força do acontecimento, porque é

preciso, com força, transformar “x” em “y”. É preciso quebrar a lógica implicativa das coisas. Essa força concessiva recai sobre o sujeito e o marca: deixa-lhe uma cicatriz, como quer pensar a referida canção. Ao lado da relação implicação/ concessão se estabelece o terceiro modo que inaugura o acontecimento: o modo de junção (“3”).

O modo de junção, no estudo de Zilberberg, está para além da noção semiótica de relação entre um sujeito e um objeto, ao se recuperar o pensamento de Hjelmslev quando este teórico pensa a questão da dependência, que seria o núcleo da definição de estrutura. As estruturas compõe-se de unidades que dependem umas das outras. As unidades são autônomas e dependentes. Daí, Zilberberg reflete acerca da coesão estabelecida quando um dado é afirmado: quando ele é autônomo e dependente. O modo de junção reflete essa coesão. Coesão entre sujeito e fato. Entre sujeito e acontecimento. É nesse território que despontam a implicação e a concessão.

> No caso da implicação, o direito e o fato se respaldam mutuamente. Sua esfera é a da implicação: “se a, então b” e geralmente da causalidade legal. Ela tem como emblema o porque. No caso da concessão, o direito e o fato estão em discordância um com o outro. A esfera da concessão, segundo os gramáticos, é a da “causalidade inoperante” (ZILBERBERG, 2007, p. 25).

Louvar o acontecimento é, então, dar vazão à implicação no modo de junção (“3”), à apreensão retrospectiva, no modo de existência (“2”), e ao sobrevir, no modo de eficiência (“1”). Na canção-fim (“Serpente”), portanto, o acontecimento é louvado. O acontecimento esteve, de igual modo, revelado em todas as canções, em maior ou menor grau. Entretanto, asseverou-se e se fez mais tônico e veloz na última, que é a canção que encerra o álbum e lhe dá morte-fim. Do álbum à vida, fica o acontecimento. Esse acontecimento provoca o actante do enunciado, já que o faz renascer e se renovar. Aponta para o ator da enunciação no actante encarnado. Provoca, então e também, o enunciatário. Na medida em que o álbum acontece, também se dá a ver o presságio, o renascimento, e, com ele, o corpo sensível do enunciatário. Revelar o acontecimento como desfecho vai ao encontro dos pressupostos que pensam o estilo de Pitty como uma presença marcada pela intensidade, pelo acontecimento, pela concessão, pela apreensão, aliados todos ao sobrevir.

4.4 O estilo de (nossa) época: a presença e o estilo do corpo da voz de Pitty

O que se fez até aqui foi pensar o estilo como modo de presença do sujeito que (se) enuncia. Esteve este trabalho ancorado nos estudos de Discini (2005, 2006, 2007, 2009, 2015), quando a teórica lança luz nos pressupostos teóricos responsáveis por firmar uma estilística discursiva. Segundo a mesma autora, ao se postularem as noções desta estilística, refuta-se "o estilo como: a) desvio em relação a uma norma ordinária de expressão; b) espécie de adorno textual; c) conjunto de características individuais articuladas ao autor real; d) momento epifânico da criação da obra de arte" (DISCINI, 2009, p.601). Isso porque, tudo tem estilo. O que é, então, esse estilo?

O estilo é formal e diferencial: entre a imanência e a transcendência

É o estilo um modo de presença advindo do recorrente modo de dizer de um sujeito. O modo de dizer faz menção à presença do sujeito no mundo. O sujeito mira o mundo de um determinado ponto de vista, e concatena, a partir daí, a seu modo, temas e figuras. Este modo próprio de dizer e de se fazer presente radica o estilo como diferencial: "Temos um corpo e um caráter reunidos para definir um sujeito diferencialmente, ou seja, por meio daquilo que ele não é" (DISCINI, 2009, p 601), porque se recupera aí a noção de negação que repousa no pensamento de Saussure quando o linguista diz haver apenas diferenças na língua. Se há diferença, há algo que é o que outra coisa não é.

Se advindo de uma totalidade de enunciados que identificam o modo recorrente de dizer e de se fazer presente do sujeito aí alojado, o estilo, na perspectiva de uma estilística discursiva, é também formal. "Tal pensamento permite que se entenda o estilo como um fato formal e diferencial: formal como imanência e diferencial como transcendência" (DISCINI, 2007, p. 202). Isso postula o estilo como imanência transcendente e/ou transcendência imanente, já que se recupera a noção, até aqui elaborada, da língua como "estrutura aberta", quando este trabalho se beneficia dos trabalhos de Discini (2015).

Quando nos propomos a pensar o álbum de canção, examinamos uma totalidade de canções que são assinadas pelo mesmo enunciador que é Pitty. Dessa totalidade se depreende um modo de dizer que é recorrente. Da recorrência do dizer se identifica uma

recorrência no modo de ser: o modo de se fazer presente. Essa totalidade de canções difere de outras totalidades. Tem-se, em *SeteVidas*, a possibilidade em se analisar o estilo – formal e diferencial – de Pitty, portanto.

Se diferencial é o álbum um sujeito responsivo: do lugar que habita responde pelo que é e de igual modo pelo que não é. Esse efeito de individualidade, que pulsa na totalidade de enunciados que é o álbum, é recortado por outras individualidades, que é a alteridade. Isso postula o álbum como "estrutura aberta", se novamente convocado o pensamento de Discini (2015). A alteridade constitui a identidade "Pitty".

Estilo e gênero discursivo

Interessante é notar que a própria concepção de gênero só pode vir à tona a partir de uma totalidade. Tenho de ter uma totalidade de álbuns para averiguar como a composição, a temática e o estilo aí emergem. Embora responsável por concretizar o discurso, o gênero é também uma abstração possível mediante uma totalidade, é o que se quer dizer. Lembra-se que "a temática e a composição direcionam o estilo do gênero" (DISCINI, 2009, p.604). São, dito de outro modo, "vetores estilísticos" (DISCINI, 2015). Viu-se até aqui a recorrência em que Pitty concatenou, sob determinada composição (recorrência de metáforas, metonímias, oximoros...), a temática do paradoxo postulado entre morte e vida: tem-se aí seu estilo.

A escolha de determinado gênero discursivo já se ancora em determinado estilo:

> O enunciador, sujeito discursivo, ao escolher o gênero e, portanto, a esfera de comunicação pressuponente, recria de modo próprio as coerções sociais com as quais interage e que convencionam a orientação do ser no mundo. O contexto social e histórico pulsa na imanência de todo texto (DISCINI, 2007, p.2005).

A escolha de Pitty pelo gênero "canção" e "álbum de canção", no âmbito das canções de rock, identifica, antes de qualquer coisa, seu estilo. O estilo, é então, uma escolha: daquilo que se é e do que não se é. Não foi à toa que se percorreu uma pequena história do rock em solo brasileiro. Afinal, dela emergiu um estilo de gênero. A esse estilo (cor)responde o álbum de Pitty.

Tudo é escolha: tudo é estilo

Um álbum de canção: uma estética, uma ética

Da totalidade de enunciados que sustenta o álbum de canção, que é primordialmente da ordem da estética, aparece igualmente uma ética. A ética pode ser tocada nessa totalidade exatamente porque ela é formal e diferencial, ou seja, imanente (estrutura) e transcendente (aberta), possível a partir de uma avaliação segundo o bem ou o mal do mundo percebido pelo sujeito e também julgado por ele mesmo. Pitty, a compositora de canções, concebe sua arte (composição) a partir da valoração da vida e da morte (a temática). Se dito com palavras de Discini: "em conjunto com esse corpo regido por paixões, emerge o sujeito segundo certa orientação axiológica, assim configurado como ocupante de determinado lugar social" (2004, p.140).

Uma vez no âmbito de uma ética, atenta-se ao estilo como um *éthos*. O *éthos* diz respeito à herança retórica presente no *éthos* discursivo. Aparece aí o *éthos* discursivo como imagem: o discurso como imagem do "homem". Parte-se dos discursos para se achegar ao ator da enunciação, segundo seu fazer-ser nas possibilidades da palavra. Busca-se, no enunciado, a enunciação, sempre pressuposta. A enunciação é fugaz, mas deixa no enunciado suas marcas. Das marcas, que são partes, busca o analista configurar uma totalidade. "Saltamos da observação do pensamento nascente em cada unidade textual, da enunciação que se enuncia a cada vez única e atual, para obter o que se mantém estável na totalidade subjacente" (DISCINI, 2004, p.141).

Recuperado o *éthos* da Retórica, convoca-se igualmente as noções de *páthos* e *lógos*: aquele diz respeito à imagem do "auditório" e sua disposição afetiva, bem como as paixões – os desequilíbrios de alma – a serem deslumbrados; enquanto este diz respeito ao próprio discurso. O analista fica ancorado no "auditório". O *lógos* fica fundado na totalidade discursiva em que se lança o analista: é o objeto da descrição. Descreve-se, daí, o corpo como caráter: não dado apriorísticamente, antes passível de ser apreendido na análise da totalidade, de onde se depreenderá um modo recorrente de dizer que ancora e identifica um modo próprio de ser, que, por sua vez, faz menção a um mundo percebido por um sujeito no seu viés senível de observação. "Acrescentamos que o é*thos* assim pensado pode ser entendido como aspectualização actorial: temos o aspecto do sujeito segundo um certo esquema de percepção". (DISCINI, 2004, p. 141).

A ética permanece, de igual modo, estabelecida na figura de um narrador, que diz respeito à delegação de vozes no interior do enunciado, a partir da enunciação pressuposta. Essa delegação primeira, estabelecida junto ao actante narrador, faz surgir o olhar que mira o mundo e o narra segundo sua presença sensível e de acordo com o mundo que o atravessa. "Temos, então, um sujeito narrador, correspondente a cada enunciado e, conseqüentemente, a cada enunciação, sempre única e irrepetível". (DISCINI, 2007, p.203). Esse narrador é uma entidade actancial sempre pressuposta, que pode explicitar-se. O viés moralizante funda um observador social. Da totalidade de canções *Setevidas* se depreende um observador social que inaugura um modo próprio de ver o mundo (senti-lo) e o narrar segundo certa avaliação. Essa avaliação constrói uma imagem de si, que é o *éthos*. Essa avaliação desperta uma disposição afetiva no enunciatário, que é o *páthos*.

Quando Discini (Idem) nos revela que "o observador social respalda a função ideológica da voz que narra em cada enunciado da totalidade que ele representa", podemos afirmar que cada enunciado do álbum é ao mesmo tempo imanente e transcendente, porque ideológico. Esse julgamento ideológico está radicado também na percepção sensível.

Podemos lembrar que no álbum em questão, o observador social está exposto pela voz de Pitty. É nesta voz, portanto, que está respaldada uma ideologia, uma avaliação de mundo, uma ética. Lembramos também que este narrador sempre implícito em qualquer texto aparece, como se viu na obra supracitada, em primeira pessoa, o que estabelece a cumplicidade enunciativa entre enunciador e enunciatário: tanto um quanto outro estão convocados por meio do narrador explicitado. Essa cumplicidade estabelece um campo de presença intenso e concentrado, reiterados num observador afetivo, que não está à mostra apenas no efeito de subjetividade da primeira pessoa, antes, de igual maneira, no uso insistente de metáforas e metonímias, de figuras de sinestesias, de prosopopéia ao avesso, de oximoros e paradoxos. Para além das paixões aí desveladas,

> todo enunciador se enuncia como um sujeito apaixonado, não somente por expressar raiva, suplício, regozijo amoroso, entre outros sentimentos, mas por apresentar-se como o que sofre a relação perceptiva desencadeada por ele mesmo sobre o mundo e estabelecida por ele mesmo com esse mundo. (DISCINI, 2007, p.206)

A esses procedimentos se junta o corpo afeito à lógica concessiva, como vimos.

Todo estilo se crava num sistema patêmico. Em Pitty, firma-se uma ética e uma estética do impacto. Convoca-se um corpo tenso ao máximo. Um corpo embriagado de si que em si se concentra e não se distende. Um corpo entorpecido de afetos, como se viu.

Ainda sobre a dimensão do ético, vale lembrar que esta dimensão fica articulada desde o nível fundamental, quando há a valoração do mundo naquilo que é eufórico e disfórico. Do nível fundamental, esta valoração "escorre" por todos os níveis e se complexifica. No nível narrativo se tem um objeto almejado ou repelido também de acordo com a valoração. No nível discursivo, tem-se, de igual modo, a valoração não só postulada na escolha dos temas e das figuras, como também robustecida na valoração desses temas e dessas figuras. A valoração repousa na noção de valor de Saussure, a qual diz respeito ao sistema de crenças de valores.

A integralidade do todo e da parte

Mencionar uma totalidade é, ao mesmo tempo, dizer acerca das partes que estabelecem essa totalidade, na medida em que o todo está em cada uma delas. Foi por tal motivo que se atentou neste trabalho à descrição de cada canção. Cada canção é um texto. No caso do álbum, então, o analista tem à mão dez textos. Dez textos são dez possibilidades de se depreender o modo de dizer de Pitty. O álbum de canção é vantajoso por trazer esse conjunto numérico e integral para o analista. O respaldo para essa descrição vem de Discini:

> Examinar a pessoa como enunciação discursivizada e esta como estilo, enquanto se procura trazer à luz o processo de construção de um novo conjunto de enunciados de onde ele emerge, supõe uma prática analítica que busca apreender cada enunciado a partir de um conjunto, que é número (relativo a um, a dois, três ou mais textos) e integral (regido por um princípio concernente a um todo subjacente). Cada enunciado é visto como parte de um todo, este constituinte de cada parte, como princípio organizador. (2015, p. 17)

O todo organiza as partes. O todo, desta maneira, faz-se subjacente à parte. Afinal, "do interior de uma totalidade, vem à tona o princípio unificador que respalda um estilo". (DISCINI, 2015, p.18). Por isso é correto dizer que a parte (re)vela o todo. Esta afirmação ancora a hipótese desse trabalho quando se propõe pensar o álbum como

“organização” e “compilação” em que, por isso, as canções despontam na recorrência do dizer para significar. Isso pode ser exemplificado com álbuns de outras esferas, que é o caso do exemplar de fotografia: em meu álbum de formatura, muito provavelmente, não aparecerão fotos de meu nascimento, isso porque está articulado numa temática própria para a qual se selecionam fotografias condizentes com essa temática. O mesmo ocorre com o álbum de canção.

Aspectualização actorial

O aspecto tradicionalmente dado, na gramática, como elemento ligado ao tempo e formalizado como ponto de vista sobre a ação, pode, no âmbito dos estudos discursivos, perfilar ao lado do observador social, cravado no narrador, a partir da delegação de vozes da enunciação ao enunciado. Como se viu, o modo de “ver” diz respeito a um modo próprio de habitar o mundo, de onde desponta um modo próprio de dizer e de ser: um estilo, um *éthos*.

Tanto narrador quanto observador são actantes da enunciação: lá se tem aquele que mira e narra, aqui se tem mais do que um narrador, porque fica aí radicado um actante de caráter cognitivo, responsável por demonstrar a compreensão dos fatos. Discini (2006) propõe estudar o observador enquanto aspectualização do ator da enunciação, “já que concebido como determinado itinerário da percepção” (p. 1545). Pitty mais que narra, observa: revela uma visão de mundo que é valorada segunda uma percepção própria.

Importância tem o aspecto porque é dele, junto a outras categorias, a função de atualizar o processo considerado virtualmente, é o que assegura Discini (2005, p.15) quando coteja o corpo e o estilo.

Corpo e estilo

Tudo o que fez este trabalho foi estabelecer um

> Corpo [que], considerado uma organização depreendida das marcas da enunciação enunciada ao longo de uma totalidade, ampara-se nos componentes sintáxicos e semânticos relativos ao percurso gerativo de sentido, instrumento metodológico eleito

> pela semiótica para descrever o conteúdo dos textos (DISCINI, 2015, p. 16).

Esse corpo conjuga tanto um viés sensível, instaurado na relação sujeito que percebe e mundo percebido, quanto um viés judicativo, que é naquele em que o sujeito julga o mundo segundo o bem e o mal.

> Por meio de ambos os perfis, interdependentes, já que correlacionados, dá-se a ver o éthos que, como imagem de "quem diz" dada por um modo sistematizado de dizer e depreensível de uma totalidade de enunciados, vincula-se à concretização discursiva de um estilo (DISCINI, 2015, p.21).

Do corpo discursivo, o estilo. Do estilo, o homem encarnado nos textos. Assim, pudemos descrever mecanismos de construção do corpo de um ator da enunciação, a roqueira Pitty, como um éthos, como uma imagem de quem (se) canta e (se) compõe, dada por um modo recorrente de dizer, ancorado num modo próprio de ser.

> (...) todo esse enorme trabalho técnico realizado pelo artista e estudado pelo esteta, sem o qual não existiria a obra de arte, não entra no objeto estético criado pela contemplação artística, ou melhor, na existência única enquanto tal, no objeto último da obra: tudo isso desaparece no momento da percepção artística, como desaparecem os andaimes quando o prédio é concluído (BAKHTIN, 1988, p. 48-9).

Considerações Finais

O presente trabalho foi ao encontro daquilo que é removido pelo artista quando a arte está pronta. A partir do texto, o escrito que aqui se instaura, depreendeu, em certa medida, a produção do próprio texto. Da produção à recepção, transitamos pela circulação. A pesquisa buscou escancarar os "andaimes" que sustentam este "prédio" estético. Dos rastros deixados nos enunciados, foi-se em busca da enunciação, sempre pressuposta e encarnada no corpo de um ator. Encontrou-se Pitty e sua forma de valorar o mundo, tal qual experimentá-lo.

Conclui-se que é o álbum um todo de sentido. Esse todo é composto por partes funcionais, às quais subjaz esse todo: o todo está nas partes. A soma das partes, porém, é maior que o todo. As partes que o compõe são as canções, as fotografias, e ainda, os videoclipes e as performances – num horizonte "mais distante". Se tomadas para análise, cada parte se instaura como todo. Do todo às partes e das partes ao todo, num gesto analítico.

Do todo, enquanto “estrutura aberta”, descreveu-se o estilo como formal, dado no “fechamento” imanente da estrutura, ao mesmo tempo em que foi concebido como diferencial, viés inaugurado na “abertura” (transcendente) da mesma estrutura. No “fechamento” se demonstrou o percurso gerativo de sentido com seus níveis e sua eficiência quando lançado ao texto *SeteVidas*: examinou-se a cólera, a relação vida e morte, os temas e as figuras da morte e da vida, as metáforas de mar e céu, os oximoros, as metonímias, as metonímias-metáforicas e as metáforas-metonímicas, a prosopopéia ao avesso, o par “natural x social”, “animal x humano”, as contribuições de Prrop para pensar o gênero discursivo álbum de canção enquanto narrativa de um povo.... Na “abertura”, a pesquisa se fez beneficiária do pensamento de Bakhtin e também da Semiótica Tensiva, ao cotejar as grandezas sempre aos graus de impacto e, com o pensador russo, na questão dos gêneros discursivos. Na questão da axiolização do mundo. No viés judicativo do discurso. Sobre “estrutura e acontecimento”.

Encarnada nos textos, a partir de um modo recorrente de concatenar temas e figuras que remete a seu modo de dizer, encontrou-se Pitty. “Fechada” porque postulada em identidade e, ao mesmo tempo, “aberta” porque lançada à alteridade, ao “mundo percebido”, ao outro. Porque do modo recorrente de dizer, examinou-se um modo próprio de ser: compositora, cantora, roqueira.

No álbum, foi possível refletir sobre a estética e a ética de igual modo. Para o que se confirmou o discurso ancorado em dois pilares: aquele relativo ao sensível e aquele relativo ao inteligível. Foi possível “ver com os olhos” de Pitty. A percepção do enunciatário foi estimulada pelo enunciador. No âmbito da estética, depreendeu-se um objeto pronto a arrebatar e fundir-se ao sujeito. Provou-se a poeticidade latente no álbum, ao se verificar o uso, em larga escala, de figuras de retórica: metáforas, metonímias, prosopopéias ao avesso, oximoros, reticências. Comprovou-se também o sensível ao revelar o semissimbolismo estabelecido entre categorias homologadas entre o plano do conteúdo e o plano da expressão. Daí emerge não só o dito como a maneira de dizer.

A narrativa esteve ancorada na relação entre morte e vida. Da “grande” morte e também das “pequenas mortes”. Entre um e outro pólo: o renascimento; a transição; a travessia. Viu-se, de igual modo, exalar o “perfume” dos “acidentes” da narrativa, em

que despontam os percursos patêmicos do sujeito. Dos actantes ao ator da enunciação. Do enunciador ao enunciatário.

Evidenciou-se que, no âmbito de uma compilação de canções que é o álbum, a disposição das canções tem a dizer. Percebeu-se uma sintagmática com algum grau de sentido, pronta a acolher a "carne" semântica. Da disposição, ficou evidenciado um percurso gerativo de sentido comum às dez canções. Viram-se despontar as invariantes em meio às variáveis do álbum.

Estabeleceu-se a relação entre a imagem e as canções. Entre o visual e o verbal. Para o visual, o trabalho recuperou a Semiótica Visual e mostrou o rendimento de seus postulados. Viu-se despontar, de igual maneira, a relação do encarte com o tato, para o que se comprovou o álbum enquanto sinestesia que inunda o sujeito pelos vários sentidos em articulação.

O estilo de Pitty é dela, de seu gênero e de sua sociedade. No signo fica refletido e refratado o corpo-no-mundo convocado para sentir e julgar. Emergiu um estilo do "corpo aberto", porque em interação e pronto para acolher o devir. Alavancou-se um estilo da intensidade, da concessão, do sobrevir e do acontecimento. Sem perder de vista a articulação desse com a implicação dos fatos e o exercício da rotina do ser-no-mundo.

Esperamos ter contribuído para os estudos de uma estilística discursiva. Acreditamos ter firmado a profícua relação posta no território de vizinhança entre a Semiótica e Bakhtin. Provou-se o alcance de ambas as teorias, na medida em que uma ilumina a outra. Ficou estabelecido que o estilo é o homem. O estilo é duas pessoas. O estilo é duas pessoas e suas sociedades.

Referências bibliográficas[43]:

AMORIM, Marilia. Para uma filosofia do ato - valido e inserido no contexto. In: Beth Brait. (Org.). Bakhtin Dialogismo e Polifonia. 1ed.São Paulo: Contexto, 2009, v. , p. 17-43

[43] Os textos aqui elencados dizem respeito tanto aos utilizados no bojo do trabalho quanto àqueles que nortearam tal trabalho como "leitura livre". Diz-se, em outras palavras, que se contempla aqui não apenas as obras supracitadas como também aquelas (apenas) lidas (e não citadas) durante o percurso de tessitura deste trabalho.

BACHELARD, G. A psicanálise do Fogo. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Martins fontes, 2008.

BAKHTIN, M. M. (VOLOCHINOV). *Marxismo e filosofia da linguagem.* São Paulo: Hucitec, 1992.

_____. Questões de Literatura e de Estética. São Paulo: UNESP, 1993.

BAKHTIN, M. M. (MEDVEDEV). *El método formal en los estudios literarios*. Madrid: Alianza, 1994.

BAKHTIN. M. M. (1929). *Problemas da Poética de Dostoievski*. São Paulo: Forense, 1997.

_____. Freudismo. São Paulo: Perspectiva, 2001.

_____. *Estética da Criação Verbal*. Trad. Paulo Bezerra. 6ª Ed. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2003.

BAKHTIN, Mikhail. A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais. Tradução de Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Hucitec; Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2008.

_____. *Para uma filosofia do ato responsável*. São Carlos: Pedro e João Editores, 2010.

BARROS, D.L. P. *Teoria do discurso. Fundamentos semióticos*. São Paulo: Atual, 1988

BARROS, D. L. P. de. De la perfection: duas reflexões. In: Eric Landowski; Raul Dorra; Ana Claudia de Oliveira. (Org.). Semiótica, estesis, estética. 1ed.São Paulo/Puebla: EDUC/UAP, 1998, v.1 , p. 119-133

BARROS, D.L.P.; FIORIN, J.L. *Dialogismo, Polifonia, Intertextualidade*: Em torno de Bakhtin. São Paulo: EDUSP, 1999.

_____. *Teoria Semiótica do Texto*. 4ºed. 7ª impressão. São Paulo: Ática, 2007

BENVENISTE, Emile. *Problèmes de linguistique générale*, vol II. Paris, Gallimard, 1974.

_____. *Problèmes de linguistique générale*, vol I. Paris, Gallimard, 1966.

BERGSON, Henri. *Matéria e memória. Ensaio sobre a relação do corpo com o espírito*. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

BERTRAND, D. *Caminhos da semiótica literária*. Bauru, Edusc, 2003.

BOSI, A. *O ser e o tempo da poesia*. São Paulo: companhia das Letras, 2015.

BRAIT, B. “Introdução. Alguns pilares da arquitetura bakhtiniana”. *In* BRAIT, B. (Org.). *Bakhtin*: Conceitos-Chave. São Paulo: Contexto, 2005.

BRAIT, B. (Org.). *Bakhtin, dialogismo e construção do sentido*. 3. ed. Campinas: UNICAMP, 2001.

_____. (Org.). *Bakhtin*: Conceitos-Chave. São Paulo: Contexto, 2005.

_____. (Org.). *Bakhtin*: Outros Conceitos-Chave. São Paulo: Contexto, 2006.

_____. (Org.). *Bakhtin e o Círculo*. São Paulo: Contexto, 2009.

_____. (Org.). *Bakhtin* – Dialogismo e Polifonia. São Paulo: Contexto, 2009.

CALEFATO, P.; PONZIO, A.; PETRILLI, S. *Fundamentos de Filosofia da Linguagem*. São Paulo: Vozes, 2007.

CORRÊA, T.G. Rock – nos passos da moda. São Paulo: Papirus, 1989.

BRØNDAL, V. Omnis et totus. **Actes sémiotiques**: Documents GRSL, n. 72, 1986.

CARVALHO, M. V. de. *A música e a luta ideológica*. Portugal: Estampa, 1976.

CERTEAU, M. de. *A invenção do cotidiano*: Artes de fazer. Petrópolis: Vozes, 1994.

_____. *Cultura no plural*. São Paulo: Papirus, 1995.

CHARAUDEAU, P. & MAINGUENEAU, D. (2004). *Dicionário de análise do discurso*. São Paulo, Contexto.

CLARK, K.; HOLQUIST, M. *Mikhail Bakhtin*. São Paulo: Perspectiva, 1998.

DISCINI, Norma. Das vicissitudes do sujeito. Todas as Letras. São Paulo, v. 7, p. 12-20, 2005.

DISCINI, Norma. Ator, Aspecto, Estilo. Estudos Linguísticos. São Carlos, v. 1, p. 1-1, 2006

DISCINI, Norma. Estilística discursiva: modos de presença do sujeito. Desenredo (PPGL/UPF), v. 3, p. 202-212, 2007

DISCINI, Norma. *Semiótica: da imanência à transcendência (questões sobre estilo).*

Revista Alfa. São Paulo: UNESP, v. 53, n. 2 (2009), p. 595-617.

DISCINI, N. "Bakhtin: contribuições para uma estilística discursiva". In PAULA, L. de; STAFUZZA, G. (Orgs.). “Círculo de Bakhtin: teoria inclassificável”. Volume 1. Série Bakhtin – Inclassificável. Campinas-SP: Mercado de Letras, 2010, p. 115-128.

DISCINI, Norma. Para o estilo de um gênero. Bakhtiniana: Revista de Estudos do Discurso, v. 7, p. 75-94, 2012

DISCINI, N. Corpo e estilo. São Paulo: Contexto/FAPESP, 2015.

DUBOIS, J. *Dicionário de lingüística*. São Paulo: Cultrix, 1978.

ECO, U. *Tratado geral de Semiótica*. São Paulo: Perspectiva, 2014.

FARACO, C. A. *Linguagem e diálogo*: as idéias lingüísticas do Círculo de Bakhtin. Curitiba: Criar, 2003.

FARACO, C. A.. Aspectos do pensamento estético de Bakhtin e seus pares. Letras de Hoje, v. 46, p. 21-26, 2011

FIORIN, J. L.. O regime de 1964: discurso e ideologia. 1. ed. São Paulo: Atual, 1988. v. 1. 158p.

FIORIN, J. L. As astúcias da enunciação. São Paulo, Ática, 1996.

_____. (org.) Introdução à Linguistica. I. Objetos teóricos. São Paulo: contexto, 2003.

FIORIN, J. L. *Elementos de Análise do Discurso*. São Paulo: Contexto, 2005.

_____. Linguagem e Ideologia. 8 ed. São Paulo: Ática, 2006.

_____. *Em busca do sentido* – Estudos Discursivos. São Paulo: Contexto, 2012.

FIORIN; FLORES; BARBISAN. (org.). *Saussure – a invenção da lingüística*. São Paulo: contexto, 2013.

_____. Figuras de Retórica. São Paulo: contexto, 2014.

FIORIN, J.L. Argumentação. São Paulo: contexto, 2015

FIORIN, J. L. “Interdiscursividade e intertextualidade”. *In* BRAIT, B. (org.). *Bakhtin* – outros conceitos-chave. São Paulo: Contexto, 2006.

FLOCH, J. M.. *Petites Mithologies de l’oeil e de l’esprit*. Paris, Hadés-Benjamins, 1985.

_____. *Sémiotique, marketing et communication*. 2. ed., Paris, Puf, 1990.
_____. *Identités visualles*. Paris, Puf, 1995.

FONTANILLE, J. *Semiótica do discurso*. São Paulo, Contexto, 2012.
_____ & ZILBERBERG, C. (2001). *Tensão e significação*. São Paulo, Humanitas.

FREITAS, M. T. A; Jobim e Souza, S. e Kramer, S. (Orgs.) *Ciências Humanas e Pesquisa* – Leituras de Mikhail Bakhtin. São Paulo: Cortez, 2003.
_____. *Leituras de Mikhail Bakhtin.* São Paulo: Cortez, 2003.

FRIEDLANDER, P. *Rock and Roll*: Uma história social. Rio de Janeiro: Record, 2002.

GEERTZ, C. *A Interpretação das Culturas*. Rio de Janeiro: Guanabara, 1989.

GRANDE, S. V. de L. *O impacto do rock no comportamento do jovem*. Tese de doutoramento. Araraquara: UNESP, 2006 (Mimeo).
GREIMAS, A. J. (s.d.) *Semântica estrutural*. São Paulo, Cultrix, 1973.
_____. *Du sens* I. Paris, Seuil, 1970.
_____. *Du sens II*. Paris, Seuil, 1983.
_____ & outros . *Ensaios de semiótica poética*. São Paulo, Cultrix, 1975.
_____. FONTANILLE, J. Semiótica das paixões. Dos estados de coisas aos estados de alma. Trad. Maria José Rodrigues Coracini. São Paulo: Ática, 1993.
_____. *Da imperfeição*. Trad. Ana Cláudia de Oliveira. São Paulo: hacker, 2002.
_____. Dicionário de Semiótica. Trad. Alceu Dias Lima et. Al. São Paulo: Contexto, 2008.

HJELMSLEV, Louis. *Ensaios linguísticos*. Trad. Antônio de Pádua Danesi. São Paulo: Perspectiva,
1991.
HAMAD, M. Expressão espacial da Enunciação. Trad. Lauer Nunes dos Santos e Solange Lisboa. Documentos de Estudo do Centro de Pesquisa Sociossemióticas. São Paulo: edições CPS, 2005.

_____. *Prolegômenos a uma teoria da linguagem*. 2. ed. Trad. J. Teixeira Coelho Neto.

São Paulo: Perspectiva, 2003.

HOUAISS, Antônio; VILLAR, Mauro de Salles. *Dicionário Houaiss da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009.

HEGEL, G.W.F. *Cursos de Estética*. Vol. I. 1ª reimpressão. São Paulo: Edusp, 2015.

JAKOBSON, R. *Linguística e comunicação*. Trad. Isidoro Blikstein e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 2013.

LANDOWSKI, Eric. A sociedade refletida. São Paulo/Campinas, EDUC/Pontes, 1992.

LANDOWSKI, Eric e OLIVEIRA, Ana Cláudia (orgs.). Do inteligível ao sensível. São Paulo, EDUC, 1995.

LANDOWSKI, Eric e FIORIN, José Luiz (orgs.,). O gosto da gente, o gosto das coisas. São Paulo, EDUC., 1997.

LANDOWSKI, Eric, DORRA, Raúl e OLIVEIRA, Ana Cláudia (orgs.,). Semiótica, estesis, estética. São Paulo, EDUC/ Puebla, UAP, 1999.

LANDOWSKI, Eric. Presenças do outro. São Paulo, Perspectiva, 2002.

LANDOWSKI, Éric. Les interactions risquées. Nouveaux Actes Sémiotiques. Limoges, Pulim, n. 101-102-103 (2005).

LIMA, E. S. Entre compaixão e piedade: o estudo das paixões em semiótica. 224 f. Tese de Douorado - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2014

LOPES, I. C. *Between expression and content:expation and condensation moviments.* Itinerários, Araraquara, n especial, p. 65-75, 2003.

LOPES, E. “Paixões no espelho: sujeito e objeto como investimentos passinais primordiais. Cruzeiro Semiótico. Porto: Associação Portuguesa de Semiótica, 1989-1990.

MACHADO, I. A. *O romance e a voz* – A prosaica dialógica de Mikhail Bakhtin. São Paulo: Imago/FAPESP, 1995.

MACHADO, I. “Gêneros Discursivos”. In. BRAIT, B. (Org.). *Bakhtin*: Conceitos-Chave. São Paulo: Contexto, 2005.

MAINGUENEAU, D. *Éthos, cenografia e incorporação*. Trad. Sírio Possenti. In:

AMOSSY, R. (Org.). Imagens de si no discurso: a construção do éthos. São Paulo: Contexto, 2005, p. 69-92.

_____. “A propósito do éthos”. Trad. Luciana Salazar Salgado. In: MOTTA, Ana Raquel; SALGADO, Luciana Salazar (Org.). Éthos discursivo. São Paulo: Contexto, 2008, p. 10-29.

MARCHEZAN, R. C. “Diálogo”. *In* BRAIT, B. (org.). *Bakhtin – outros conceitos-chave*. São Paulo: Contexto, 2006.

MARCHEZAN, Renata Coelho; CORTINA, Arnaldo; BAQUIÃO, Rubens César (org.). *A abordagem dos afetos na semiótica*. São Carlos, SP: Pedro & João Editores, 2011.

MARX, K; ENGELS, F. O Manifesto Comunista. Rio de Janeiro: Boitempo, 1998.

_____. A ideologia alemã. Rio de Janeiro: Boitempo, 2007.

MARX, K. O Capital. Todos os livros e volumes. São Paulo: Civilização Brasileira, 2008.

_____. Cultura, Arte e Literatura – textos escolhidos. São Paulo: Expressão Popular, 2010.

MERLEAU-PONTY, M. *Signos*. Trad. Maria Ermantina Galvão Gomes Pereira. São Paulo: Martins Fontes, 1991.

_____. *Fenomenologia da percepção*. Trad. Carlos Alberto Ribeiro de Moura. São Paulo: Martins Fontes, 2015.

MIOTELLO, V. Ideologia. In: Beth Brait. (Org.). Bakhtin - Conceitos-chave. São Paulo: Editora Contexto, 2005, p. 167-177.

MORSON, G. S.; EMERSON, C. *Mikhail Bakhtin*: *criação de uma prosaística*. São Paulo: Edusp, 2008.

NORMAND, C. *Saussure*. São Paulo: Estação Liberdade, 2009.

OLIVEIRA, A. C. TEIXEIRA, L. *Linguagens na comunicação – desenvolvimento da semiótica sincrética.* São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2009.

PAULA, L. de. *A intergenericidade da canção*. Projeto de Pesquisa trienal da orientadora na UNESP. Assis-SP: UNESP, 2010 (sem publicação, mimeo).

_____. *Ao Encontro do (En) Canto dos Paralamas do Sucesso*. Dissertação de Mestrado financiada pela CAPES, desenvolvida na UNESP – CAr. Orientação da Profa. Dra.Renata Maria Facuri Coelho Marchezan. Araraquara: Mimeo, 2002.

_____. *O SLA Funk de Fernanda Abreu*. Tese de Doutorado desenvolvida na UNESP – CAr. Orientação da Profa. Dra.Renata Maria Facuri Coelho Marchezan. Araraquara:

Mimeo, 2007.

PAULA, L. de; STAFUZZA, G. (Orgs.). “Círculo de Bakhtin: teoria inclassificável”. Volume 1. *Série Bakhtin – Inclassificável*. Campinas-SP: Mercado de Letras, 2010.

_____. “Círculo de Bakhtin – diálogos in possíveis”. Volume 2. *Série Bakhtin – Inclassificável*. Campinas-SP: Mercado de Letras, 2011.

PAULA, L.; FIGUEIREDO, M. H. de; PAULA, S. L. “O marxismo no/do Círculo de Bakhtin”. *Slovo* - O Círculo de Bakhtin no contexto dos estudos discursivos. Curitiba: Appris, 2011, v.1, p. 79-98.

PEREIRA, A. R. *Música, sociedade e política*. Rio de Janeiro: UFRJ, 2007.

PICCOLI, E. *Que rock é esse?* – A história do rock brasileiro. Rio de Janeiro: Globo, 2008.

PIETROFORTE, A.V. *Semiótica Visual – os percursos do olhar*. 3ªed. São Paulo: contexto, 2014.

_____. *Tópicos de Semiótica. Modelos teóricos e aplicações*. São Paulo: Annablume, 2008.

PIOVEZANI, C. Presenças do Curso de Linguística Geral na Análise do Discurso. In: FIORIN, José Luiz; FLORES, Valdir; BARBISAN, Leci. (Org.). Saussure: a invenção da Linguística. 1ed.São Paulo: Contexto, 2013, v. , p. 149-161.

PITTY. “Admirável Chip Novo”. *Admirável Chip Novo*. São Paulo: DECKdisc, 2003.

_____. *SeteVidas*. São Paulo: DECKdisc, 2014.

PONZIO, A. *A revolução bakhtiniana*: o pensamento de Bakhtin e a ideologia contemporânea. São Paulo: Contexto, 2008.

PORTELA, Jean Cristtus. Semiótica midiática e níveis de pertinência. In: Maria Lúcia Vissotto Paiva DINIZ; Jean Cristtus PORTELA. (Org.). Semiótica e mídia: textos, práticas, estratégias. 1ed.Bauru: Unesp/FAAC, 2008, v. , p. 93-113.

PORTELA, Jean Cristtus et alii. *Semiótica: identidade e diálogos*. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2012.

PROPP, V. As raízes Históricas do Conto Maravilhoso.Trad. Rosemary Costhek Abílio, Paulo Bezerra. São Paulo: Martins fontes, 1997.

RIBEIRO, D. *O povo brasileiro*. São Paulo: Cia das Letras, 1995.

RICOEUR, Paul. *La mémoire, l'histoire, l'oubli*. Paris: Seuil, 2000.

_____. *Temps et récit*, vols. I, II, III. Paris: Seuil, 1983-85.

RODRIGUES, N. *Histórias perdidas do rock brasileiro*. V. 1. São Paulo: NITPRESS, 2009.

SAPIR, E. *A linguagem*. São Paulo: Perspectiva, 2013.

SAUSSURE, F. *Curso de Linguística Geral*. Trad. Atônio Chelini, José Paulo Paes, Izidoro Blikstein. 28ª Ed. São Paulo: Cutrix, 2012.

SCHWARTZMANN, Matheus Nogueira. A CARTA-OBJETO: UMA ANÁLISE SEMIÓTICA DA PLÁSTICA DAS CARTAS DE SÁ-CARNEIRO. Estudos Semióticos (USP), v. 8, p. 1-15, 2012a.

SCHWARTZMANN, Matheus Nogueira; PORTELA, Jean Cristtus . A noção de gênero em Semiótica. In: Jean Cristtus Portela; Waldir Beividas; Ivã Carlos Lopes; Matheus Nogueira Schwartzmann. (Org.). Semiótica: identidade e diálogos. 1ed.São Paulo: Cultura Acadêmica Editora, 2012b, v. , p. 69-98.

SILVEIRA, E.. O lugar do conceito de fala na produção de Saussure. In: FIORIN, J.L.; FLORES, V.N.; BARBISAN, L.B.. (Org.). Saussure: a invenção da linguística. 1ed.São Paulo: Editora Contexto, 2013, v. , p. 45-57

SOBRAL, A. U. Ato/atividade e evento. In: BETH BRAIT. (Org.). BAKHTIN: CONCEITOS-CHAVE. 1ed.SÃO PAULO: EDITORA CONTEXTO, 2005, v. 1, p. 11-36

SOBRAL, A. U. *Elementos sobre a formação de gêneros discursivos*: a fase "parasitária" de uma vertente do gênero de auto-ajuda. Tese de Doutorado. São Paulo: LAEL/PUC-SP, 2006. (Mimeo).

SOBRAL, A. U.. O ato "responsível" ou ato ético, em Bakhtin, e a centralidade do agente. Signum. Estudos de Linguagem, v. 11, p. 219-235, 2008

SOBRAL, A. U.. Estética da Criação Verbal. In: BRAIT, B.. (Org.). Bakhtin, dialogismo e polifonia.. 1ed.São Paulo: Contexto, 2009, v. 1, p. 167-187

SOBRAL, A. U.. A CONCEPÇÃO DE AUTORIA DO 'CÍRCULO BAKHTIN, MEDVEDEV, VOLOSHINOV': CONFRONTOS E DEFINIÇÕES. Macabéa - Revista Eletrônica do Netlli, v. 1, p. 123-142, 2012.

STAM, R. *Bakhtin*: da teoria literária à cultura de massa. Tradução de Heloísa Jahn. São Paulo: Ática, 1992 (Série Temas, Vol. 20).

SUNDBERG, J. *Ciência da voz. Fatos sobre a voz na fala e no canto*. Trad e revisão, Gláucia Laís Salomão. São Paulo: Edusp, 2015.

TATIT, L.. O Cancionista: Composicao de Cancoes No Brasil. SAO PAULO: EDUSP, 1996. 322p

TATIT, L.. "A duração estética". In: Eric Landowski; Raul Dorra; Ana Claudia de Oliveira. (Org.). Semiótica, estesis, estética. 1ed.São Paulo e Puebla: EDUC, 1998, v. , p. 195-209.

_____. Análise semiótica através das letras. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002.

TATIT, L. *O século da canção*. São Paulo: Ateliê, 2004.

_____. *Todos entoam* – ensaios, conversas e canções. São Paulo: Publifolha, 2007a.

_____. *Semiótica da canção*. São Paulo: Escuta, 2007b.

_____. *Elos de melodia e letra*. São Paulo: Ateliê, 2008.

VALÉRY, P. **Euvres**. Paris: Gallimard, 1973a. 2v.

_____. **Cahiers**. Paris: Gallimard, 1973b. 2v.

WISNIK, J.M. *O som e o sentido: uma outra história das músicas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

_____. Razão e Poética do Sentido. São Paulo: EDUSP, 2006.

_____. Louvando o acontecimento. Trad. Maria Lúcia Vissoto. In: Revista Galáxia, p. 13-28. São Paulo: 2007.

ZILBERBERG, Claude. *La structure tensive*. Liège: Presses Universitaires de Liège, 2012.

_____. *Des formes de vie aux valeurs*. Paris: PUF, 2011a.

_____. *Elementos de Semiótica Tensiva*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2011b

V – Anexos

II - O site oficial de Pitty

O disco *SeteVidas* fora primeiramente lançado no site oficial da cantora, via suspense e "charada", como dito na primeira parte de nosso trabalho. Lá consta os itens: "Home", "Agenda", "Música", "Vídeos", "Loja", "Contato", "O Boteco": http://www.pitty.com.br/*SeteVidas*/

III - O "Boteco" de Pitty

Com sítio em seu próprio site, Pitty faz de seu "Boteco" um Blog, como que num "dedinho de prosa" com seu enunciatário em um boteco da informalidade e da proximidade: http://www.pitty.com.br/boteco/

IV - Pitty no Youtube

https://www.youtube.com/user/bandapitty

V - Cada canção do *SeteVidas* no Youtube

V.I – Pouco: https://www.youtube.com/watch?v=0f7N45jxjJc
V.II – Deixa ela entrar: https://www.youtube.com/watch?v=P60pGOZ9dTY
V.III – Pequena morte: https://www.youtube.com/watch?v=U69mASkEkws
V.IV – Um leão: https://www.youtube.com/watch?v=d2_23OUALj8
V.V – Lado de lá: https://www.youtube.com/watch?v=BJ7nUE5YcfU
V.VI – Olho Calmo: https://www.youtube.com/watch?v=OnXzEWmzTcM
V.VII– Boca aberta: https://www.youtube.com/watch?v=lddhA3HitVs
V.VIII – A massa: https://www.youtube.com/watch?v=ei0jljgMgQU
V.IX – *SeteVidas*: https://www.youtube.com/watch?v=QgHnzDBV4Ps
V.X – Serpente: https://www.youtube.com/watch?v=u3S1r785sIg

VI - Ordem de lançamento na Mídia

SeteVidas, em 7 de Maio de 2014
Serpente, em 29 de Setembro de 2014
Um leão, em 24 de Março de 2015
Os clipes de *SeteVidas* no Youtube

VII - Os videoclipes

SeteVidas: https://www.youtube.com/watch?v=6qpV_KiB3Gg com mais de 7 milhões de visualizações.

Serpente: https://www.youtube.com/watch?v=GQMBzNfj7mc com mais de 3 milhões de visualizações.

Um leão: https://www.youtube.com/watch?v=fCuEZTmCMMg com mais de 500 mil visualizações.