

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LINGUÍSTICA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM SEMIÓTICA E LINGUÍSTICA GERAL

Danyllo Ferreira Leite Basso

Transcendência Imanente: por uma Estilística Tensiva e Intersemiótica

Admirável mundo novo (1932) e *Admirável chip novo* (2003)

Versão Corrigida

São Paulo

2022

Danyllo Ferreira Leite Basso
danylloferreiraleitebasso@gmail.com

Transcendência Imanente: por uma Estilística Tensiva e Intersemiótica

Admirável mundo novo (1932) e *Admirável chip novo* (2003)

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Semiótica e Linguística Geral do Departamento de Linguística da Universidade de São Paulo, para obtenção do título de Doutor em Letras.

Área de concentração: Semiótica e Linguística Geral

Orientadora: Prof^a. Dr.^a Norma Discini

Versão Corrigida

São Paulo

2022

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

Bt Basso, Danyllo Ferreira Leite
Transcendência Imanente: por uma Estilística
Tensiva e Intersemiótica / Danyllo Ferreira Leite
Basso; orientador Norma Discini - São Paulo, 2022.
234 f.

Tese (Doutorado)- Faculdade de Filosofia, Letras e
Ciências Humanas da Universidade de São Paulo.
Departamento de Linguística. Área de concentração:
Semiótica e Linguística Geral.

1. Círculo de Bakhtin. 2. Semiótica (Tensiva). 3.
Estilística Discursiva. 4. Estilo, éthos. 5. Pitty
(Admirável chip novo) e Huxley (Admirável mundo
novo). I. Discini, Norma, orient. II. Título.

Nome: BASSO, Danyllo Ferreira Leite

Título: Transcendência Imanente: por uma Estilística Tensiva e Intersemiótica
Admirável mundo novo (1932) e Admirável chip novo (2003)

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Semiótica e Linguística Geral do Departamento de Linguística da Universidade de São Paulo, para obtenção do título de Doutor em Letras.

Aprovado em: / /

Banca examinadora

Prof. Dr. Ivã Carlos Lopes

Instituição: Universidade de São Paulo (DL)

Julgamento: _____

Assinatura: _____

Prof.^a Dr.^a Renata Ciampone Mancini

Instituição: Universidade Federal Fluminense

Julgamento: _____

Assinatura: _____

Prof.^a Dr.^a Mariana Luz Pessoa de Barros

Instituição: Universidade Federal de São Carlos

Julgamento: _____

Assinatura: _____

Prof.^a Dr.^a Norma Discini

Instituição: Universidade de São Paulo (DL)

Julgamento: _____

Assinatura: _____

À minha amada e forte mãe Marta e seu companheiro Roberto. A uma das minhas estruturas: meus ancestrais. A outro pilar: meus amigos. A todos que de alguma forma, rápida ou demorada, fizeram parte de mim e contribuíram à fundação do meu Ser. A mim mesmo, com amor.

Agradecimentos

Ao Todo.

RESUMO

BASSO, D. F. L. **Transcendência Imanente: por uma Estilística Tensiva e Intersemiótica.** 234p. Tese (Doutorado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2022.

No território de uma Estilística Discursiva, de viés semiótico, essa proposta de pesquisa se lançou ao conceito de Intersemiotividade no cotejo com a noção de Estilo. A tese se firmou no fato de que em cada semiotividade, expõe-se um determinado estilo, visto como encarnação semântica do homem em/pelo seus textos, o que implica que a intersemiotividade desvela uma gama de “vetores estilísticos” (DISCINI, 2013): a maneira pela qual o sujeito transmuta uma semiose em outra radica seu estilo como presença no mundo. O objeto de análise convocado pela tese é o álbum de canção *Admirável Chip Novo* (2003), de Pitty, no diálogo com o romance *Admirável Mundo Novo* (1932), de Aldous Huxley. É também tese nossa a ideia de que o conceito de intersemiotividade apareça vinculado ao conceito de Sinestesia, que acaba por recuperar, de igual modo, as noções de estesia, estética e ética. Porque em cada sentido (perceptivo) há uma estesia. No entrecruzamento de sentidos, a sinestesia. Por isso, a intersemiotividade só pode estar a prevê uma “interestesias” que nada mais é, na verdade, do que uma sinestesia. Convocam-se, daí, no cerne de nosso pensamento as questões que encerram as noções de “corpo” e “percepção” no escopo teórico da Semiótica greimasiana e seus desdobramentos tensivos. Os desdobramentos da intersecção entre tais conceitos se fizeram necessárias por conta do gênero álbum de canção, inaugurado como objeto sincrético ao tangenciar diferentes substâncias e formas de expressão, para as quais se convoca o enunciário enquanto percepção sinestésica, já que composta pelo cruzamento de sentidos – no sentido amplo que a carga semântica de “sentido” pode reverberar. A tese permaneceu no diálogo estabelecido entre a Semiótica de linha francesa e o arcabouço filosófico-linguístico do Círculo de Bakhtin. O trabalho se beneficiou, ainda, da noção de “estrutura aberta” de Discini (2015), cotejada com o conceito de “signo ideológico” (BAKHTIN, 1992). A presente pesquisa, então, examinou o álbum enquanto gênero discursivo, ao articular uma temática (aquilo de que se diz), uma composição (na maneira em que se diz), ambas fundadoras, e fundadas, do/pelo estilo (um modo próprio 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, diria Buffon. O estilo é duas pessoas, diria Bakhtin. 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. Tais noções firmaram o que se chama nesse trabalho de “transcendência imanente”, apoiado nos estudos de uma Estilística Discursiva, de caráter semiótico, para que se desse conta do intra e do interlinguístico, do fechamento da estrutura e simultaneamente de sua abertura ao “mundo percebido” (MERLEAU-PONTY, 2015) e ao “outro” (BAKHTIN, 1992), de seus limites e limiares (DISCINI, 2014), para que então se possa operar na análise do funcionamento discursivo tal qual de sua inscrição histórica (FIORIN, 2012). O trabalho examinou da imanência à

transcendência, pela aparência, no âmbito de uma estilística discursiva, um álbum de canção no que diz respeito à sua intersemioticidade estilística constitutiva, ainda mais robustecida no cotejo com um romance futurista.

Abstract

Basso, D. F. L. **Immanent Transcendence: towards a Tensive and Intersemiotic Stylistics.** 234p. Thesis. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2022.

In the territory of Discursive Stylistics, with a semiotic bias, this research proposal discussed the concept of Intersemioticity in comparison with the notion of Style. The thesis was based on the fact that in each semioticity a certain style is exposed, seen as the semantic incarnation of man in/through his texts, which implies that intersemioticity reveals a range of “stylistic vectors” (DISCINI, 2013): the way in which the subject transmutes one semiosis into another is rooted in his style as a presence in the world. The object of analysis brought by the thesis is the album “Admirável Chip Novo” (2003) by Pitty in dialogue with the novel *Brave New World* (1932) by Aldous Huxley. It is also our thesis that the concept of intersemioticity appears linked to that of Synesthesia, which ends up recovering, in the same way, the notions of aesthesia, aesthetics and ethics, because in each (perceptive) sense there is an esthesia. In the intersection of senses, synesthesia. Therefore, intersemioticity can only be predicting an “interesthesia” that is, in fact, nothing more than a synesthesia. Then, at the heart of our thinking, the questions that enclose the notions of “body” and “perception” in the theoretical scope of Greimasian Semiotics and its tensive unfoldings are summoned. The unfolding of the intersection in the midst of such concepts was necessary due to the music album genre, inaugurated as a syncretic object when touching different substances and forms of expression, for which the enunciatee is summoned as a synesthetic perception, since it is composed by the intersection of senses – in the broad sense that the semantic charge of “sense” can reverberate. The thesis remained in the dialogue established between French Semiotics and the philosophical-language framework of the Bakhtin Circle. The work also benefited from the notion of an “open structure” by Discini (2015), compared with the concept of “ideological sign” (BAKHTIN, 1992). Then, the present research examined the album as a discursive genre by articulating a theme (what is said), a composition (in the way in which it is said), both founding and founded of/by the style (a proper and recurrent way to say the way it is said). From the recurrence of saying, a recurrence in the way of being emerges: the way of being present. Style is the man, Buffon would say. Style is two people, Bakhtin would say. From there, style was conceived as immanent and differential. Immanent is anchored in language as a structure, and therefore, closed. Differential is inaugurated in “transcendence”: the opening of the structure. The immanent character established an analysis that was based on the formal, from which semiotics was referenced as immanent theory and method. The transcendent content was only integrated from the formal, when the research benefited from Bakhtin's thinking. Such notions established what is called in this work “immanent transcendence”, supported by studies of a Discursive Stylistics, with a semiotic character, in order to realize the intra and interlinguistic, the closure of the structure and simultaneously its opening to the “perceived world” (MERLEAU-PONTY, 2015) and to the “other” (BAKHTIN, 1992), from its limits and thresholds (DISCINI, 2014), so that one can operate in the analysis of the discursive functioning as in its historical inscription (FIORIN, 2012). The work examined from immanence to transcendence, through appearance, within the scope of a discursive stylistics, an album with regard to its constitutive stylistic intersemioticity, even more robust in the comparison with a futuristic novel.

Lista de figuras

FIGURA 1 - CAPA DO ÁLBUM "ADMIRÁVEL CHIP NOVO" – ESPERANDO O INESPERADO.	111
FIGURA 2 CAPA DE UMA DAS VERSÕES DO ADMIRÁVEL MUNDO NOVO - ESPERANDO O INESPERADO.	113
FIGURA 3 - "ESPERANDO SENTADA"	116
FIGURA 4 - CONTRACAPA DO ENCARTE	117
FIGURA 5 - ÚLTIMA IMAGEM DO ENCARTE - ESPERANDO O VELHO NOVO DE SEMPRE	117

Sumário

INTRODUÇÃO: PITYY, A CANÇÃO DE ROCK’N’ROLL, A ARTE, A VIDA	13
SEMIÓTICA: A TEORIA E O MÉTODO	21
BAKHTIN E SEMIÓTICA: AS TEORIAS E OS OBJETOS	26
TRANSCENDÊNCIA IMANENTE	26
POR UMA ESTILÍSTICA TENSIVA E INTERSEMIÓTICA	33
PITYY: A ESFERA DE ATIVIDADE, O GÊNERO DISCURSIVO E A OBRA	36
CAPÍTULO I: DA DISCUSSÃO TEÓRICA: O FUNDAMENTO E AS BASES	ERRO! INDICADOR NÃO DEFINIDO.
SUMÁRIO ACERCA DOS CONCEITOS ESSENCIAIS À TESE	ERRO! INDICADOR NÃO DEFINIDO.
O ATO ÉTICO, IDEOLÓGICO, ESTÉTICO E DIALÓGICO DE PITYY E HUXLEY: GÊNEROS DISCURSIVOS EM TRANSMUTAÇÃO	44
SAUSSURE E BAKHTIN: DICOTOMIAS EM DIÁLOGO E A “ESTRUTURA ABERTA”	62
<i>O projeto de Saussure: A Linguística é Ciência e a Semiótica sua herdeira</i>	64
<i>Bakhtin: o “signo ideológico”: a transcendência que pulsa na imanência manifestada</i>	67
<i>O projeto de Greimas: o fundamental, o narrativo e o discursivo</i>	71
GÊNEROS DISCURSIVOS: UM ROMANCE, UM ÁLBUM DE CANÇÃO	82
CONTEÚDO TEMÁTICO, FORMA COMPOSICIONAL E ESTILO	85
GÊNEROS PRIMÁRIOS (A VIDA) E SECUNDÁRIOS (A ARTE)	87
ESFERAS DE ATIVIDADES HUMANAS	88
CRONOTOPO E EXOTOPIA: ESPAÇO, TEMPO E DESDOBRAMENTO	89
DA ESTESIA À SINESTESIA: O OLHAR, O TATEAR E O ESCUTAR	92
O ACONTECER (DA ENUNCIÇÃO) DO ÁLBUM: O AQUI E AGORA DA PRESENÇA	96
LOUVANDO O ACONTECIMENTO: O ADMIRÁVEL	97
O ESTILO DE (NOSSA) ÉPOCA: A PRESENÇA E O ESTILO DO CORPO DA VOZ DE PITYY	100
CAPÍTULO II: DOS OBJETOS FALADOS E FALANTES	102
<i>Admirável Chip Novo (2003): um álbum de canção</i>	107
<i>Admirável Mundo Novo (1932): um romance</i>	117
DO ÁLBUM AO ROMANCE E DO ROMANCE AO ÁLBUM: TRADUÇÃO INTERSEMIÓTICA	125
CAPÍTULO III. A (TRANS)TEMPORALIDADE DOS ACTANTES PERSONAGEM-PROTAGONISTA EM CONTINUIDADES E DESCONTINUIDADES	136
III.I – PITYY: A SELVAGEM ROCK’N’ROLL	139
<i>Teto de vidro</i>	141
ADMIRÁVEL CHIP NOVO: AS CONVERGÊNCIAS ENTRE OBSERVADOR E EXOTOPIA	154
MÁSCARA	163
O LOBO	165
EMBOSCADA	167
TEMPORAL	169
DO MESMO LADO	173
TEMPORAL	175
SÓ DE PASSAGEM	178
I WANNA BE	180
SEMANA QUE VEM	183
III.II. SELVAGEM: PITYY DE ROMANCE	185
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	202

ANEXOS	212
1 – RESUMO PARAFRÁSTICO DO ADMIRÁVEL MUNDO NOVO (1932), DE HUXLEY	212
2 – RESUMO PARAFRÁSTICO DO <i>ADMIRÁVEL CHIP NOVO</i> (2003), DE PITY	216
3 - A SINTAGMÁTICA DO ENCARTE: AS CANÇÕES CANTADAS NA MODALIDADE ESCRITA PARA ACOMPANHAMENTO DO LEITOR-OUVINTE-PÚBLICO-FÃ-ENUNCIATÁRIO-(CO)ENUNCIADOR:	219
4 – PITY NA INTERNET: O GÊNERO DISCURSIVO E A CIRCULAÇÃO	228
5 - PITY NAS REDES SOCIAIS:	228

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: Pitty, a canção de rock'n'roll, a arte, a vida

“Desde as semi-eruditas modinhas imperiais até o surgimento de um “rock nacional”, passando pelo tropicalismo e bossa-nova, a canção foi eleita lugar privilegiado para manifestação das ideias e ideais da cultura brasileira” (DIETRICH, 2008, p. 10), e por isso este trabalho se debruça sobre um álbum de canção de rock nacional, inaugurado pela voz feminina de Pitty: *Admirável chip novo*, 2003. Do todo álbum de canção, convocado como compilação de uma temática que perpassa cada canção – como unidade e também totalidade – e o intervalo de uma canção à outra, vai emergir o estilo Pitty de transmutar vida em arte e arte em vida. É o estilo, como revela a origem da palavra grega que quer significar “marca”, uma assinatura do sujeito no mundo e também a inauguração do mundo do próprio sujeito. O estilo, assim, coloca-se como “estilete” que “marca” a vida da arte e a arte da vida. O estilo é o caminho de ponto de contato e de comunidade entre um mundo externo e um mundo interno, quando enfrentado como eixo que funda e fundamenta a significação: em torno do estilo orbita o edifício da significação. Há estilos de vida e há estilo de arte. Há estilos e estilos.

O estilo, aqui enfrentado como modo único, próprio, inalienável, intransferível de dizer o que se diz, coloca-se no limite entre os enunciados e a vida: a vida dos enunciados e os enunciados da vida. Estilo como voz, tom de voz e caráter de um sujeito é matéria de uma estilística. Aqui a estilística é estudada do ponto de vista discursivo, enfatizado por uma visão semiótica. A discursividade semiótica que inaugura o estilo fica revelado entre um enunciado e outro de um mesmo autor, em que a sintagmática do estilo também permeia os espaços vazios entre um enunciado e outro. Na diversidade dos enunciados, busca a estilística discursiva, de viés semiótico, uma unidade: uma linha a costurar a infinitude de enunciados como base de uma estrutura finita. Essa estrutura subjacente a regular todos os modos de dizer de um

enunciador que diz é o próprio estilo. Daí, a noção de estilo é reveladora de uma identidade: uma maneira única e inalienável de ser o que se é, de dizer o que se diz.

A identidade só pode emergir no contato com uma alteridade: o lado de dentro só é de dentro quando em interação com o fora: um inaugura o outro. Entre o fora e o dentro, o uno e o duplo, o mundo das impressões e o mundo das expressões, emerge a identidade, enfrentada, nos textos, como estilo. Tanto texto como estilo são estudados aqui pelos postulados da Semiótica da Escola de Paris, no contato interdisciplinar com a filosofia-lingueira do Círculo de Bakhtin. O texto é, então, o ponto fenomenal de contato entre a forma de um plano de conteúdo e a forma de um plano de expressão: lá o que se diz, aqui como se diz; lá do que se fala, aqui como se fala o que fala; lá uma imanência do dizer, aqui uma aparência desse dizer. Tal qual o texto é o estilo um ponto fenomenal de contato: contato entre o perceber e conceber, entre o eu e o outro, entre o dizer e a forma de dizer, entre uma imanência e uma aparência, entre uma identidade e uma alteridade, um mundo interno e um mundo externo.

Um álbum de canção fica assim um objeto privilegiado aos estudos de estilo, porque trata-se de uma obra-compilação de textos musicais de um mesmo enunciador. A totalidade do álbum, assim, obedece a uma unidade subjacente que a regula e funda uma estrutura organizada e recorrente da maneira de dizer pelo dizer que é o estilo. Se fosse Discini (2015, p.18) dizendo: “do interior de uma totalidade, vem à tona o princípio unificador que respalda um estilo”. Com cada canção-parte, a relação entre elas, a participação das partes funcionais no todo, compõe-se o estilo Pitty de enunciar a vida pela arte de rock’n’roll. O fazer estético dentro da esfera do rock está, geralmente, embasado nas temáticas da juventude, da primeira idade, do questionamento incessante, da inflamação psicológica, da recorrência a assuntos tabus como a sexualidade, as drogas e o próprio rock’n’roll. São muitas as figuras a concretizar essa abstração temática, as quais se fazem vetores estilísticos para se entender o estilo autoral na intersecção com o estilo de gênero, ambos respaldados pela cultura e seus sentidos fossilizados e também renovados. Ao se estudar, portanto, o álbum de canção de Pitty, tem-se em mãos, uma compilação de textos da esteta, que assentados em estruturas e mecanismos do dizer constroem Pitty como autora da enunciação projetada no enunciado a partir de sua discursivação que permite o efeito de identidade que firma o edifício da significação. Aparece daí Pitty como voz, tom de voz e caráter.

Voz, tom de voz e caráter é examinado a partir das reflexões de uma retórica, aquela batizada pelos gregos, sobretudo em Aristóteles, com a qual Discini (2015, p. 16, 18, 19, 87, 113) faz dialogar com a tensividade de Zilberberg (2011) na apreensão de um modo próprio,

recorrente e organizado de dizer convocada à inauguração de uma estilística discursiva, segundo fundamentos semióticos, bem como seus desdobramentos tensivos que é formulado, como se disse, pelo pensamento de Zilberberg (2011). Isso porque:

o estilo, como modo de presença de um sujeito dado no ato de enunciar pressuposto a uma totalidade de enunciados [como um romance, como um álbum de canção, por exemplo], remete a um sujeito discursivo, que deixa rastros de sua identidade naquilo que diz, por meio de um modo próprio de dizer, o que supõe peculiaridades éticas e afetivas na relação com o mundo. Entre o modo como o mundo se apresenta para o sujeito e a construção que o sujeito faz de si como presença no mundo, fica balizado o sujeito do estilo, que se reporta à noção aristotélica de *éthos*. [...] Pensado como *éthos*, esse sujeito traz à luz a categoria discursiva de pessoa sintaticamente pressuposta a uma totalidade, bem como semântica e tensivamente “encarnada”. Para o lado semântico, que remete à axiologização dos valores, ampara-nos a tradição narrativa e discursiva da semiótica; para o lado tensivo, que se volta para o sensível, amparam-nos os desdobramentos contemporâneos da teoria da significação, principalmente àqueles relativos a uma gramática tensiva. O *éthos* confirma-se segundo a multiplicidade de seus perfis trazidos à luz na aspectualização do ator, por meio do viés judicativo e do viés relativo à percepção. O *éthos* está radicado na articulação com um *páthos*, por meio de um *lógos*, como propõe a retórica clássica (DISCINI, 2015, p. 87).

Páthos, além da imagem do enunciatário a ser persuadido, conforme previsto na Retórica e herdado pelos estudos discursivos, pode ser pensado como o “conceito aristotélico que se apresenta vinculado ao modo de apresentação da percepção sensível” (DISCINI, 2015, p.16). Se aceitarmos esse princípio, o da percepção sensível, alinha-se a postulados da “tensividade” (ZILBERBERG, 2011). Pensamos na tensividade que encerra uma “ritmização” do mundo semiotizado. Pensamos na percepção desenvolvida como semiose entre sujeitos que percebe e mundo percebido. Por apresentar um teor de “modo de apresentação” do corpo sensível, segundo considerações de Discini, o *páthos* está atrelado a disposições afetivas de um auditório. Em outras palavras, em que medida, em que grau de sentido, em que acento de sentido, em que intensidade de sentido se apresenta o auditório como objeto e também sujeito co-autor do ato da enunciação – sempre pressuposta em qualquer enunciado. Por isso “remete o *páthos* a um lugar de compatibilidade com a noção de percepção, que diz respeito, nos estudos discursivos, ao sujeito da enunciação, enunciador e enunciatário, no encontro com o mundo percebido” (*idem*). Ao *lógos* fica homologado a próxima definição de discurso”: do *éthos* – imagem de quem diz pelo que diz – ao *phátos* – disposição afetiva de quem é objeto do dizer e também sujeito, porque co-autor desse dizer enquanto enunciatário – pelo *lógos*, que funda tanto um

quanto outro no instante em que é fundado pela relação de um ao outro. A tríade **éthos/páthos/lógos** homologadas aos desdobramentos tensivos da teoria da significação, segundo estudos de Discini para a fundamentação de uma estilística discursiva, à tríade **estados das coisas (inteligível)/estados da alma (sensível)/discurso conotado**, será devidamente estudado no capítulo de discussão teórica. Por ora, fica estabelecido que da totalidade de dizeres de Pitty emerge um princípio unificador, sendo que

esse princípio apresenta-se em cada texto por meio de vetores estilísticos e orienta o todo que, de virtual, passa à atualização e, a partir daí, realiza-se. [...] Esse princípio desempenha um papel de sistematização do sentido no interior de cada um dos enunciados assim reunidos. Desempenha ainda o papel de orientação do que ocorre no intervalo entre um enunciado e outro (DISCINI, 2015, p. 23).

O álbum é um conjunto sincrético que une melodia e letra. Tatit (1986, p. 24) nos lembra que o binômio “letra + melodia” é o “núcleo de identidade da canção”, e então, a relação letra e melodia desvela um estilo: um modo próprio recorrente, organizado, inalienável e intransferível de compor letra em melodia e melodia em letra. Na canção, portanto, o estilema de um autor é dado no cotejo entre duas diferentes linguagens. Essa é a complexidade do gênero canção: inaugurar uma heterogeneidade de linguagens que precisam serem examinadas a partir de um instrumental homogêneo, capaz de flagrar a canção como totalidade, isto é, um todo de sentido, construído pelo sentido das partes funcionais. Muitas teses e dissertações, durante esses mais de 30 anos das pesquisas inauguradoras da relação semiótica e canção de Luiz Tatit, elegeram objetos musicais. Porém, a maioria delas se debruçaram sobre a canção popular. Disso resulta uma especificidade de nosso trabalho: a canção de rock’n’roll, estruturada a partir de outros temas e figuras, revestida por outras “vozes instrumentais”, capaz de outras frequências, outros arrebatamentos, possíveis por outros andamentos e tonicidades. No sentido das “vozes instrumentais”, a voz da guitarra elétrica é um componente bastante interessante para se refletir sobre a constituição da canção de rock’n’roll. Como os desdobramentos tensivos da teoria semiótica que enfrentam os textos como portadores de unidades rítmicas, pressupõem o emprego de uma mesma metalinguagem tanto para o plano de expressão quanto ao plano de conteúdo, poderíamos entender uma “tensividade” subjacente capaz de concatenar – horizontal, vertical e transversalmente – a letra à melodia, a melodia às imagens do encarte, as imagens ao videoclipe, o videoclipe à performance ao vivo, a voz dos instrumentos à voz de Pitty, a voz falada à voz cantada....? Certamente. Aqui, por questões de limite de escopo analítico, pensaremos apenas como essa tensividade subjacente rege o estilo, como presença no texto.

É bom lembrar que Pitty é tanto compositora quanto intérprete de sua obra. Isso equivale dizer que a esteta participa (isto é, funciona) de diferentes etapas do programa de construção do objeto de valor canção de rock'n'roll. No palco, no coro das vozes de Pitty às vozes dos instrumentos, a cantora e compositora também toca instrumentos: o estilo Pitty faz-cantar instrumentos e instrumentos. Dessa diversidade de enunciados reverbera uma unidade de enunciação. Trata-se de um único projeto de enunciação projetado à voz de Pitty nos textos verbais das letras das canções, no texto visual, no texto melódico, no texto áudio-visual, no texto “performance ao vivo”. Deve haver uma tensividade a edificar e regular toda essa multiplicidade de dizeres, através de formas de dizer. Carmo Jr. (2007, p.151) menciona que se trata dos instrumentos musicais “casos exemplares de próteses”, já que são capazes de levar as “teses” (musicais, comunicacionais, persuasivas) adiante, ocasionando, assim, uma expansão do poder-fazer. O vocábulo “instrumento”, aliás, deixa isto bastante claro: o instrumento é um instrumental, uma tecnologia dada como extensão do sujeito, capaz de expandir seu poder de fazer.

Nossa definição de álbum de canção está embasada numa formulação imanente e numa formulação transcendente. Como descrição imanente, um álbum é uma totalidade que compõe partes em unidade a partir de um tema. Isso qualquer álbum: de canção, de fotografia, “de um romance”. Quer se dizer com “álbum romance” que assim como o álbum de canção é formado a partir de uma sintagmática que dispõem cada canção como “capítulo”, como “fotografia”, como “desenho”, também o romance pode ser enfrentado como uma compilação de capítulos interdependentes, totais (compõem parte de um todo) mas também únicos. Há, assim, uma semelhança estrutural junto de uma dessemelhança que coteja um álbum de canção e um álbum de narratividades de um romance. Tanto um quanto outro são narrativas culturais que, sob a resistência de materiais diferentes, lançam o percebido ao concebido, o plano da expressão ao plano do conteúdo, o mundo externo ao mundo interno, as ideologias da super-estrutura às ideologias da infra-estrutura.

O tema musical, o tema do gênero, o tema da esfera de atividade humana específica baliza a criação e construção de personagens, de personalidades de papel, de uma gama de vetores de personalidades, capazes de criar efeitos de sentido de identidade, e por isso de estilo, enquanto voz, tom de voz e caráter que o *éthos* do cancionista na bricolagem com o *éthos* da canção, mais o *éthos* de um determinado tempo-espaco da cultura de fenômenos humanos. Tudo isso intrínseco a sujeitos e objetos de valores, a valores e moralização do viver, de moralizações e afetos, de modalidades e “acidentes passionais” do arranjo de modalidades, de planos

narrativos, de isotopias temáticas e figurativas, de espacialização, temporalização e actorização, de tensividades, tonias e andamentos... próprios a um percurso gerativo de sentido, eleito como teoria e método para concepção da formação e transformação do sentido de um ponto mais abstrato a um ponto mais concreto, de generalizações à especificidades, de relativas estabilidades. É bom, assim, ter em mente que “estamos procurando um mecanismo geral de produção de sentido, autônomo e homogêneo” (PIETRICH, 2008, p. 39) para além da renovação do dizer em cada novo dizer. É por isso, inclusive, que uma estilística procura pelo exame de uma estrutura do modo do dizer, que está sempre lá, apesar dos novos dizeres.

O estilo enfrentado na emergência da relação *individual x coletivo, estilo do autor x estilo do gênero*, convoca Pitty como ponte, como ponto de contato e comunidade entre os já ditos e seus novos dizeres, ambos expressados pela maneira de dizer. Essa abstração estilística é concretizada nos temas, sendo exatamente o tema da *individualidade x coletivo (governamental e estatal)* o principal tema da narrativa cultural sincrética de Pitty, herdada, inclusive, da obra de Huxley. Essa temática é ainda mais concretizada pela seleção de figuras que são revestimentos semânticos-sensorial, capazes de deixar-ver a maneira de sentir, perceber e conceber o mundo percebido em arte do percebido, estruturadas pela percepção que *continua* sujeito da percepção ao mundo da percepção. Algumas das figuras que compõem essa temática, por exemplo, são figuras advindas da metáfora topológica entre *alto x baixo* – como se verá.

A obra de Pitty ao se fundar na relação intertextual com *Admirável mundo novo* (1932), de Huxley, convoca a obra do autor inglês para com ela polemizar – concordar e discordar, aproximar-se e se afastar, condensar-se e se expandir. Essa intertextualidade alavanca uma interdiscursividade. Ambas estão respaldadas por uma intersemiotividade. Da obra de Huxley à obra de Pitty, uma intersemiotividade entre obras distintas, pertencentes à gêneros diferentes assentadas em determinadas esferas de atividades humanas, e por isso uma intersemiotividade externa. No arcabouço de enunciados musicais de Pitty enquanto totalidade fundada por uma unidade em sua relação consigo mesmo, uma intersemiotividade interna, ou uma intrasemiotividade. Essa intrasemiotividade se dá porque se trata do álbum de canção de um agregado de linguagens equalizadas para um mesmo enunciar: do verbal ao musical, do musical ao verbal, pelo visual.

Ao se problematizar uma sintagmática que coteja uma obra à outra, permeando também o intervalo entre elas, tem-se uma obra-enunciadora e uma obra-enunciatária, isto é, um ponto de partida e um ponto de chegada, em que, sob determinado ponto de vista, um ponto se coincida com o outro, ou seja, de uma visada que enfrenta a obra enunciatária já internalizada

na obra enunciadora, um fazer interpretativo já imanente a um fazer persuasivo, para se então conceber a transmutação de um projeto enunciativo em outro.

Além disso, é preciso se lembrar que ao cotejar o gênero discursivo romance, de Huxley, ao gênero discursivo álbum de canção, de Pitty, coteja-se, conjuntamente, *esferas de atividades humanas, estilos*, e também, diferentes maneiras de *circulação*, que determinam variadas formas de *recepção*. Um álbum de canção, circulante na esfera midiática acaba por se fundar no limiar entre o estético e o midiático-comercial, entre as demandas do universo das artes e as demandas do universo das vendas. Em dizeres à *Folha de São Paulo*¹, no caderno “Ilustrada”, mediante lançamento de seu último álbum *Matriz* (2019), Pitty declara ter se “domesticado” para poder, então, compor uma obra de arte canção de qualidade, sem perder de vista suas vendagens e seu sustento. Pitty, assim, colocou-se no intermeio fundado entre a “submissão” e a “inovação”, um limiar bastante comum às artes, às ciências, à vida de maneira geral, em que toda “evolução” (caminho para frente) pressupõe uma “revolução” (caminho para trás). “É transitar na linha tênue de querer ser comercial o suficiente para viver de música, mas sem me perder. Foi o equilíbrio da minha vida inteira”, relata a cantora e compositora. Se é esse o equilíbrio de uma vida inteira, isso também se desvela na *parte Admirável chip novo no todo* de sua trajetória canção. Nesse mesmo artigo de um jornal, em sua sessão de divulgação artística, aparecem outros vetores estilísticos como portas e chaves de entrada à poética Pitty de compor vida e a arte: “meu som é cosmopolita”, porque, embora radicado no território rock’n’roll, transita, lança-se, intermeia-se, coloca-se em limiar com outros elementos, como fica revelado na canção “Bicho solto”, construída em torno de um sample de Dorival Caymmi, ou em “Roda” com riffs de cavaquinho com guitarra baiana, por exemplo. Ambas as canções estão internalizadas no *Matriz*. Isso tem muito a dizer sobre o *estilema* que compõe o estilo de Pitty – ator da enunciação de um estilo.

O artigo da *Folha de São Paulo*, que se trata do mais recente disco da cantora e compositora baiana de rock’n’roll Pitty, começa com questionamentos da esteta: “Por que lançar um disco? Quem ouve um disco inteiro hoje?”. Lucas Brêda que assina o texto continua: “esse questionamento sobre a validade do formato tradicional de álbum na atual indústria da música paralisou Pitty por quase um ano”. Tais dizeres, somados a outros que aparecerão nessa tese, dão fortes indícios da consciência estética da artista no que diz respeito à composição de

¹ Matéria “Pitty ensaia um retorno à Bahia em seu disco mais livre até o momento”, no Caderno 6, da sessão “Ilustrada”, presente no jornal *Folha de São Paulo*, ancorado no aqui e agora do dia 28 de Abril de 2019, um Domingo.

álbuns de canções, e álbuns de canções de rock'n'roll no limiar entre o estético e o midiático-comercial. Dão vetores, ainda, da ancoragem estrutural que sustenta seu estilo, fruto da acirrada relação com o estilo do gênero discursivo eleito, respaldado, ainda, pela relação com seu enunciatário: seu público consumidor. Do *Matriz* (2019) – álbum mais recente – ao *Admirável chip novo* (2003) – álbum mais antigo – fica revelado uma estrutura estabelecida entre eles e também dentro deles. Falamos de um *estilema*, isto é, uma unidade virtual da significação totalizante do estilo.

Tais indícios são acentuados pelo fato de *Matriz* se tratar da “matriz”, daquilo que é fonte de toda criação, daquele primeiro lugar e tempo que cria todo o resto, daquela forma que formata tudo, daquela fonte que aparece em tudo. Acrescentamos que para composição do disco, a esteta criadora voltou à sua terra natal, a Bahia, para compreender como a garota de 28 anos foi parar num quartinho em Salvador junto de um violão de náilon, relação que acabaria com a criação do *Admirável*. Sabemos que para a Semiótica, os dados biográficos são informações paralelas à semiose do álbum. Aqui, nós inserimos tais depoimentos a título de ilustração.

“Mas a Bahia não é só mais um elemento de ‘Matriz’ – ela é o fio condutor. Em ‘Bahia Blues’, Pitty – hoje vivendo em São Paulo -, faz uma crônica da própria trajetória e se põe na posição do imigrante nordestino que busca o sucesso nas grandes capitais”, diz Lucas Brêda. Se é o estilo um modo próprio e recorrente de mirar o mundo, segundo uma percepção sensível, e (co)criá-lo pela inteligibilidade dos discursos e se esse estilo é intransferível, inalienável e *sine qua non* para a estrutura da significação, um álbum estilístico composto a partir de uma trajetória de vida projetada em outros álbuns, só pode ser um objeto privilegiado aos estudos discursivos, sobretudo, aos estudos estilísticos – ainda que tal álbum não seja o foco principal de nosso estudo, ele pode dar suporte, portas e chaves de leitura para o todo das composições artística de Pitty, enquanto *éthos* discursivo.

O trabalho desta tese pretende, assim, lançar-se a uma estilística discursiva, de viés semiótico. Trata-se de uma estilística que se faz, por isso, tensiva. Quando posta a favor do cotejo entre obras, a estilística inaugura-se como intersemiótica. Há uma relação bem mais intrínseca entre tais conceitos, porque parece que todo *estilema* é fundado por uma intersemiotividade, que é sempre tensiva, afinal, “refletir sobre a estesia leva a pensar em estilo, aceita, a estesia, como princípio relativo a uma sensibilidade estética, que permeia todas as manifestações culturais” inaugura Discini (2019, p. 88) seu artigo de homenagem à Zilbeberg. Se nos for permitido um desabafo, diremos que tais reflexões da autora nos deixam em carne e

osso para ascender à eternidade da memória daquele que criou a Gramática Tensiva, Claude Zilberberg.

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 impossível², 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 várias teorias do discurso, que a linguagem é uma hierarquia e que, portanto, o texto 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. Tal abertura relativa inaugura certa maleabilidade e flexibilidade, capazes de acolher tanto o acontecimento, o sujeito, a percepção, a História. A essa estrutura correlacionam-se durações de várias ordens que são invariantes e variabilidades. (Fiorin: 2012, p.18).

Ser uma teoria gerativa significa atentar ao “como” o sentido é gerado. Para tal, radicados na costumeira abstração para o fazer científico, a semiótica concebe um modelo desdobrado em níveis pelos quais o sentido se concretiza e complexifica cada vez mais. Das abstrações às concretudes. Há, então, três grandes níveis (áreas ou zonas de formação) 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, bifurcada em intensidades e extensidades. 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)

² Como aqui ficará exposto, ao atentar para um álbum de canção cravado, pois, no sincrestimo.

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-linguísticos, 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. Esta imanência na tradição dos estudos de Hjelmslev opõe-se à manifestação. A imanência seria esse percurso imanente e hierárquico dentro do texto 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 expressão. 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 álbum 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 (1966), como a

³ Dizer de Bakhtin quando trata da “intertextualidade” e “interdiscursividade”.

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 participípio

Cada um desses níveis possui uma sintaxe e uma semântica. 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 diz respeito 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).

“La production sociale du sens” (a produção social do sentido – GREIMAS, 1979, p.5) acaba por identificar certo diálogo com o pensamento de Bakhtin (1992) quando o teórico russo atenta às concepções de signo ideológico, em que o semiótico coincide com o ideológico: ali onde há uma semioticidade, há também um ideograma – uma prática ideológica. Atentar para a formação ideológica do sentido é notar como o referente extralinguístico é internalizado, isto é, como o mundo percebido é concebido internamente no signo, e por isso, no texto. A dimensão do texto, vale dizer, não exclui a dimensão do signo, antes a supera, e isso só porque dela parte. O signo é ainda um patamar de complexificação do texto. Cada texto, de tal forma, constrói um “micro-universo ideológico” (GREIMAS, 1976, p.5).

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, inserido, numa sociedade mergulhada, por sua vez, 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.

Essa inscrição histórica do texto, aliás, o texto enquanto lugar da inscrição histórica, e por isso, essa noção que toma o texto tanto como objeto autônomo quanto objeto ideológico, isto é, dependente das moralizações do viver, é bastante interessante para uma tese que tem por objetivo analítico tratar de uma obra futurista acolhida em outra obra, ambas conectadas por temáticas e figurativizações em comum, dentre elas a relação sujeito/sistema governamental. Em outras palavras, o objeto aqui analisado convoca e confirma os pressupostos teóricos da Semiótica, quando tais objetos tensionam a relação colocada entre micro-percepções e macro-percepções, infra-estruturas e super-estruturas, micro-universo-ideológico e macro-universo-ideológico, entre o dentro e fora, o eu e o outro.

A pesquisa, então, será de caráter descritivo, interpretativo e qualitativo – isso em direção ao objeto de descrição, bem como em direção a própria descrição. Da imanência à transcendência, a partir da noção de “estrutura aberta”, o trabalho achega-se à metodologia do Círculo de Bakhtin, que embora acusado de não possuir método, apresenta um método “formal” que se preocupa tanto com a imanência quanto com a transcendência. Segundo Brait (2005, p.13), o trabalho metodológico analítico e interpretativo, no âmbito dos estudos bakhtinianos a partir da obra do Círculo, ocorre pela herança advinda da lingüística 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. 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.

Insiste-se, neste trabalho, na questão da imanência calcada na teoria semiótica, porque

[...] sem o princípio da imanência, não haveria teoria narrativa, mas uma mera lógica da ação aplicada a motivos narrativos; sem o princípio da imanência, não haveria a teoria das paixões, mas uma mera importação de modelos psicanalíticos; sem o princípio da imanência, não haveria a semiótica do sensível, mas somente uma reprodução ou arranjo de análises fenomenológicas. (FONTANILLE, 2008, p. 18)

Fica exposto aí um elo entre o método e a teoria que balizam a empreitada desta tese: uma transcendência imanente, isto é, aquilo que está “além” e “fora” já está “dentro” e “aqui”, o “mundo externo” é respondido, confirmado ou refutado, construído ou desconstruído pelo “mundo interno” (do sujeito, do signo, do texto, da percepção). A percepção faz o mundo de fora ser experimentado a partir do mundo de dentro. A percepção inaugura uma transcendência imanente⁴.

⁴ Questões aprofundadas no capítulo teórico.

Bakhtin e Semiótica: as teorias e os objetos

As redes de interdependências (HJELMSLEV, 2003) estruturantes das relações (SAUSSURE, 2012) entre termos complexos (GREIMAS, 1966) dos objetos em questão, sejam elas dadas na relação do objeto consigo mesmo (intra) ou na relação do objeto com outro (inter), acabam por convocar uma rede de interdependência entre teorias discursivas distintas: de um lado o arcabouço imanente da teoria semiótica da Escola de Paris (herdeira do estruturalismo Hjelmslev/Saussure), de outro os postulados filosóficos-linguageiros (mais transcendententes) dos estudiosos russos que inauguraram o que se chama de “Círculo de Bakhtin”. A complexidade dos objetos aqui delimitados e definidos para análise convocam uma complexidade teórica que faz co-existir, tal qual o termo complexo, uma teoria mais imanente e outra mais transcendente, com o intuito primeiro de lançar olhar tanto à imanência dos objetos em questão quanto à relação transcendente com outros objetos imanentes.

Transcendência Imanente

A teoria semiótica de linha francesa, nascente no início dos “revolucionários” anos 60, com a pretensão de firmar seu território de investigação científica e também de alcance teórico-metodológico, radicou-se no território da imanência do texto, isto é, do texto ao texto, pelo texto, segundo o fazer-ser do texto, e também do “ser” do fazer-texto. Isso significava se distanciar das teorias ontológicas e psicoligizantes, sendo essa uma rejeição advinda da necessidade de um ponto de vista semiótico, de acordo com a tradição estruturalista que herda a semiótica da Escola de Paris. Essa tradição estruturalista diz respeito aos estudos de Saussure (2012), quando atenta à arbitrariedade do signo linguístico que, segundo postulações do teórico, deixa de unir uma palavra a uma coisa, para então fazer ponto de contato entre um significado e um significante, ou seja, deixa de interessar o mundo “real” das “coisas” em nome do mundo interno de significação das coisas. A herança estruturalista também diz respeito ao arcabouço teórico de Hjelmslev (2003), quando o teórico dinamarquês expõe que é a língua uma interação, uma álgebra de termos complexos, os quais fundam uma rede interdependente de relações. Assim, a semiótica da Escola de Paris quer compreender o processo de significação, o processo

de emergência do sentido, construído internamente pelos mecanismos de discursivação da língua. Questões aprofundadas no capítulo teórico.

Foi o teor imanente o responsável pela configuração e o alcance da atual teoria semiótica de linha francesa. Muitas críticas foram lançadas a essa imanência, porque se entendia a concepção de estrutura como ensimesmada, completamente fechada, rígida e sem portas de entrada ao sujeito enunciador, à História, à percepção, ao corpo e seu campo de presença. Na verdade, a Semiótica procura encontrar essa “transcendência” (esse mundo de fora: a História, os campos de percepção) lá dentro do texto (isto é, em sua “imanência”). Essa é a justificativa que respalda o primeiro título desta tese: “transcendência imanente”. Isso para fazer-entender que a semiótica investiga o “mundo de fora” da estrutura linguística dentro dela própria. Tal concepção é endossada pela visão de Bakhtin quando o teórico russo afirma: “a vida, portanto, não afeta um enunciado de fora, ela penetra e exerce influência num enunciado de dentro, enquanto unidade e comunhão de existência que ascunda os falantes” (BAKHTIN, 2003, p. 10). Transcendência Imanente, portanto, quer entrever acerca de uma unidade, uma comunhão posta entre a vida e o texto, o “mundo de fora” e o “mundo de dentro” do texto, e com isso, o “mundo de fora” e também o “mundo de dentro” do “sujeito discursivo” engendrado nas teias discursivas do texto. O texto é, assim, o ponto de contato entre o fora e o dentro.

A inspiração para o título “transcendência imanente” jaz em *Corpo e estilo* (2015), de Discini, que é outro arcabouço teórico que se faz fonte deste trabalho. Isso já é tradição de nossos estudos (BASSO, 2017), porque os estudos de Discini (2005, 2006, 2007, 2009, 2015) acabam por (co)fundar uma estilística discursiva, de viés semiótico, em que o estilo é depreendido enquanto unidade a partir da diversidade, ao se configurar como modo próprio e recorrente de dizer como se diz aquilo que diz. Isso fica respaldado pelo conceito de “estrutura aberta” da estudiosa, quando a imanência, vista como “mais estática”, ganha “mais movimento” e “mais abertura”, responsáveis pelos mecanismos de movimento e flexibilidade, condensações e expansões. As considerações da teórica, alinhada com dizeres de outros cientistas da semiótica, refuta a infundada crítica à teoria semiótica de fechada demais, imanente demais, estrutural demais, como se, ainda para piorar, as noções de “imanente” e “estrutural” não esboçasse preocupações teóricas com o exterior, o extrarreferencial, o extralinguístico, o contexto, a história. No capítulo teórico tais questões serão aclaradas, além de dialogadas com o conceito de signo ideológico de Bakhtin (1992).

Uma transcendência que pulsa na imanência aparece de igual modo estabelecida na própria concepção (imanente) do percurso gerativo de sentido, quando se atenta que, no nível

fundamental, a axiologia é definida segundo um corpo que percebe o mundo percebido, e daí, inaugura uma cisão entre valores que o atrai e valores que o repele: trata-se de uma “estrutura de atrações e repulsões” (GREIMAS; FONTANILLE, 1993, p. 22) . A partir da noção de um percurso gerativo tomado como simulacro em que, com o passar dos níveis, o sentido se complexifica, pode-se dizer que em todo o percurso há lugar para o sujeito ocupante do mundo percebido.

A presença de Bakhtin é inevitável por conta de seu grande objeto de investigação científica: o dialogismo. Conceito com mais alcance do que se está acostumado⁵, ainda mais quando se reflete que a noção de intersemiotividade acaba por convocar os conceitos de intertextualidade e interdiscursividade.

No final das contas, tanto no âmbito das representações quanto das percepções, há sempre uma relação entre o fora e o dentro. Conceberemos o “dentro” como “mundo interno” (do sujeito discursivo, do texto) e o “fora” como “mundo externo”. Os dois mundos são tão “reais” quanto ficcionais⁶. Há um mecanismo que faz dialogar o mundo interno com o mundo externo em vias de mão dupla. Esse mecanismo parece o da percepção – tema a ser investigado nesta tese como fundador do estilo e da intersemiotividade. E, antes de qualquer objetivo, queremos encontrar o ponto de coincidência entre o semiótico e o ideológico. Esse ponto é capaz de criar uma transcendência que imana e uma imanência que transcende.

⁵ O diálogo, no sentido estrito do termo, não constitui, é claro, senão uma das formas, é verdade que das mais importantes, da interação verbal. Mas pode-se compreender a palavra “diálogo” num sentido mais amplo, isto é, não apenas como a comunicação em voz alta, de pessoas colocadas face a face, mas toda comunicação verbal, de qualquer tipo que seja. (BAKHTIN/VOLOSHINOV, 1992, p. 109).

Acreditamos, ainda, que o “diálogo” transcenda as comunicações verbais, ao constituírem as comunicações visuais e as intersemióticas.

⁶ No capítulo teórico, daremos maiores explicações sobre uma afirmação desse teor, principalmente no que concerne à problemática do “real” para as teorias discursivas, dentre elas, a semiótica de linhagem francesa. Por “real”, quer-se entender “realizado”. Daí, por “ficcional” como “pré-realizado”, ou ainda, como “potencial” configurado à nível de “memória”. Nesse sentido, o mundo “ficcional” – pré-realizado – *continuar*ia no mundo “real” – realizado. Isso é semelhante ao fato de na Física o mundo concreto, condensado ser fruto das abstrações, da quase-presença, do invisível dos átomos. Quer-se dizer, ainda, que no “realizado” se contempla os objetos estéticos romance e álbum de canção como objetos do mundo, concretizados na materialidade do mundo, em meio a outros objetos do mundo externo. Enquanto em “ficcional” fica os objetos do mundo interno, os objetos que compõe o imaginário. Em “ficcional” despontaria o “invisível”, aquilo que se presentifica pela ausência. Em “real” apareceria o “visível” deslumbrado a partir da presença. Assim, quer-se dizer que as obras são tanto objetos dos mundos físico material e concreto quanto objetos dos mundos imaginário discursivo e semiótico.

De maneira geral, os trabalhos que fazem dialogar Bakhtin com semiótica de linha francesa se restringem à questão do dialogismo. Nesta tese, queremos mais de Bakhtin⁷: como os corpus aqui selecionados são objetos estéticos, interessa-nos suas reflexões sobre ética (discurso da vida) e estética (discurso da arte), sobre estilo, sobre espaço e tempo com seu conceito (emprestado de Einstein) de cronotopo⁸, e junto dele, o de exotopia.

O dialogar com o pensamento de Bakhtin quer comprovar que a semiótica jamais deixou de relevar para seus estudos a questão do sujeito, da História, o contexto, as exterioridades. Ao contrário, foi por querer localizar e acessar essa “transcendência” que a semiótica trilhou seu caminho de imanência. Uma teoria que se propõe ser gerativa é uma teoria que se propõe a pensar sobre a “expansão” do sentido: o nível narrativo expande o nível fundamental e o discurso expande o narrativo. Em outras palavras, conceber um modelo gerativo como ato de ciência radicado na “abstração” para dar conta do “concreto”, em que o sentido se direciona do mais simples ao mais complexo, do mais profundo ao mais superficial, é também conceber um modelo em que a transcendência pulsa na imanência, porque um nível transcende o outro: está além do outro. A semiótica, assim, procura pelo sujeito e sua historicidade entrelaçados intimamente e estruturalmente com o signo – e os encontra.

Claro que é repetitivo ter de combater (de novo e de novo, tal qual faz BARROS, 2009) essa falácia de que a semiótica “abandonou” o sujeito, que é uma teoria solipsista, estruturalista, e por isso rígida, fria, dura, e até mesmo, alienada, porque afirmações como essas só fazem ressoar o desconhecimento da teoria semiótica. Mas, é inevitável. Afinal, o estruturalismo, ao menos o semiótico, não busca por enquadrar seus objetos num modelo e método de maneira mecânica, repetitiva e até inconsciente, como se os semioticistas fossem máquinas frenéticas e anestesiadas só encaixotando coisas. Não. A noção de estrutura quer procurar por aquilo que se repete e permanece naquilo que muda. Da generalidade à especialidade. Das variantes às

⁷ Quando falamos em “Bakhtin” sabemos das divergências entre seus estudiosos da questão das autorias das obras do chamado Círculo de Bakhtin: não se sabe o que é de Bakhtin e o que é de Volochinov ou Medvedev. Porém, o “Bakhtin” que aqui dizemos é aquele “traço de sentido” que perpassa o pensamento dos autores do círculo. Não importa, nesse caso, quem escreveu. Importa em quais bases estão radicadas aquilo que está escrito. Ainda mais por se tratar de um “círculo” de estudos: no círculo um ponto ressoa e continua no outro. Esse argumento fica ainda mais robustecido pelo próprio conceito de diálogo que o Círculo de Bakhtin expõe: um outro habita um eu; num corpo, tem-se uma percepção internada e uma percepção externada; numa estética ressoa a uma ética; uma única voz nada inaugura, nada termina; tudo que tem sentido é dialogável; o diálogo pressupõe os intercâmbios existenciais.

⁸ Tal conceito é muito interessante para nossas reflexões quando “a tensividade só pode ser a interface do tempo e espaço”, e isso segundo o prefácio de Herman Parret à *Razão e poética do sentido* (206, p. 13).

invariantes. E isso é cada objeto que revela na sua maneira de vir-a-ser, de aparecer, de se manifestar: é o objeto que diz sobre si. O objeto semiótico não é só falado, como é também falante. E essa maneira de falar do objeto obedece a certos princípios internos. Tais princípios inauguram uma rede. Uma rede de interdependências, de coexistência. Isto é, uma estrutura. É essa estrutura falante que busca a semiótica.

São essas questões a serem levantadas no capítulo teórico, porém já queremos anunciar que esta tese está fundamentada numa noção estrutural e imanente. E isso tem seu motivo de ser: as coisas se estruturam e tornam-se imanentes para aparecer. Queremos a vida interna do objeto aqui analisado: sua maneira de ser, de aparecer, de se manifestar. Com o teor dialogal – presente tanto em Bakhtin como na semiótica herdeira de Saussure e suas dicotomias dialogáveis – também vamos examinar a exterioridade. Afinal, todo objeto/sujeito tem um mundo interno e um mundo externo: uma imanência e uma aparência. Da relação desses mundos é que emerge tanto sujeito quanto objeto. Essas questões ficarão mais claras em outro momento, como de dizia. Mas o que já anunciamos é que nesta tese o homem⁹ é visto como texto e o texto é visto como homem. O texto é ora objeto ora sujeito: ora falado, ora falante. O homem é tanto objeto quanto sujeito. Adiante se terá mais explicações sobre esses dizeres.

Barros (2009, p. 351) nos informa que a noção de “exterioridade” pertence à outra teoria discursiva, a da Análise do Discurso francesa, em que o texto tem relações com sua exterioridade discursiva, revelada no intertexto que é a memória do dizer (memória do dizer → {inter}texto → memória do dizer). Porém, ainda em concordância com a semiótica, a teoria semiótica, sob outro prisma, também investiga a questão da “exterioridade”, afinal

para a semiótica, as relações histórico-sociais, que participam da construção dos sentidos dos textos, podem ser examinadas, metodologicamente, de três formas:

– pela análise da organização linguístico-discursiva dos textos, em especial da semântica do discurso, isto é, de seus percursos temáticos e figurativos, que revelam, de alguma forma, as determinações histórico-sociais inconscientes;

⁹ Gostaríamos de ter outra palavra para evocar a noção de “humano”, mas por falta de alcance de sentido, ficamos com “homem”. Isso porque, pelo corpus que esta tese seleciona e também pela atualidade histórica que rodeia este nosso fazer científico, consideramos limitado o fato da especificidade “homem” coincidir com o genérico “homem”. E, assim, sempre que se quer falar sobre “humanidade”, usa-se o termo “homem”. Tal escolha lexical não é fortuita. É histórica. Isso tudo para dizer que o termo “homem” nos soa incompleto porque parece excluir a “feminilidade” que compõe o “humano”. Assim, pelo vocábulo “homem” queremos enunciar sobre as masculinidades e feminilidades que compõem os sujeitos/objetos do mundo natural.

- pelo exame das relações intertextuais e interdiscursivas que os textos e os discursos mantêm com aqueles com que dialogam;
- pela relação entre duas semióticas, a do mundo natural e a das línguas naturais (ou mesmo outros sistemas semióticos), que, no dizer de Greimas (1970,p.52-56), deve ser observada não no nível das palavras e das coisas, mas no das unidades elementares de constituição dos dois sistemas de significação. (BARROS, 2009, p.353)

Como ressalta a autora, os percursos temáticos e figurativos acabam por revelar aspectos das determinações histórico-sociais inauguradas pelo inconsciente (coletivo), isso porque são as figuras um investimento semântico-sensorial dos temas, ou seja, os temas são figurativizados por processos semânticos e sensoriais. Tanto tema quanto figura estão radicados na semântica do nível discursivo. A maneira pela qual certo enunciador escolhe, seleciona e concatena temas figurativizados, pelos mecanismos semânticos-sensoriais, deixa entrever a maneira pela qual tal enunciador sente, percebe e responde ao mundo percebido, ou ainda, como sujeito percebido se funde com mundo percebido, ao inaugurar uma continuidade entre sujeito (da percepção) e objeto (da percepção). Os temas e as figuras respeitam os limites e limiares definidos pelo inconsciente coletivo. Assim, o inconsciente coletivo é o “lugar” em que estão depositados os principais temas de relevância e também as figuras de uma cultura. Há, na verdade, uma relação dialógica entre um e outro: os temas e figuras constroem, firmam e confirmam o inconsciente coletivo, na medida em que este é construído, firmado e confirmado por aqueles. Há temas mais aceitos e temas menos aceitos, como é o caso do *tabu*, por exemplo. Há figuras já cristalizadas para determinados temas e há também graus de inovação, de renovação para construção de novas figuras. De tal modo, as isotopias temáticas e figurativas de Pitty e também de Huxley acabam por revelar em que inconsciente coletivo eles se abrigam, e mais, a quais formações socio-históricas eles se radicam, e mais ainda, que universo de temas e figuras eles inauguram. O cotejo das isotopias temáticas-figurativas de Pitty com as isotopias temáticas-figurativas de Huxley acabarão por definir diferenças genéricas, discursivas, narrativas, culturais, ideológicas e de estilo. As figuras, e por baixo delas, os temas, podem ser encaradas como vetores estilísticos, isto é, as figuras, e com elas os temas, revelam caminhos capazes de desvendar o sujeito que (se) enuncia, ou seja, o estilo.

O segundo modo que tem a semiótica de cotejar contexto com texto, dados numa relação intrínseca e imanente, é o do intertexto e interdiscurso, isto é, um texto/discurso na transversalidade com outro texto/discurso. Essa transversalidade pode ser virtual ou realizada. Quando virtual, um texto/discurso aparece implicitamente internalizado em outro. Quando

“real” (no sentido de “realizado”), um texto aparece explicitamente internalizado em outro. Uma relação de intertexto é mais frouxa, a outra mais condensada. A semiótica concebe duas relações distintas de diálogo – intertexto e interdiscurso – porque os textos podem dialogar entre si apenas no plano discursivo, ao cotejarem semelhante percurso gerativo de sentido, e também podem dialogar no nível da textualização, a qual alavanca também a interdiscursividade. Assim, sempre que diante de uma intertextualidade, fica implicado, também uma interdiscursividade, sendo que o contrário não ocorre: uma interdiscursividade pode ocorrer independentemente de uma intertextualidade. Na intertextualidade, “as relações incluem também as aproximações entre planos da expressão” (BARROS, 2009, p.355), isso porque é a textualização um ponto de contato entre um plano do conteúdo e um plano da expressão.

Em concordância com Fiorin:

Há claramente uma distinção entre as relações dialógicas entre enunciados e aquelas que se dão entre textos. Por isso, chamaremos qualquer relação dialógica, na medida em que é uma relação de sentido, interdiscursiva. O termo intertextualidade fica reservado apenas para os casos em que a relação discursiva é materializada em textos. Isso significa que intertextualidade pressupõe sempre uma interdiscursividade, mas que o contrário não é verdadeiro. Por exemplo, quando a relação dialógica não se manifesta no texto, temos interdiscursividade, mas não intertextualidade. (2006, p. 181)

Ainda de acordo com Fiorin, dois sentidos do conceito diálogo bakhtiniano nos são fundamentais: o diálogo como modo de funcionamento da linguagem, portanto seu princípio constitutivo; e o diálogo como forma particular de composição do discurso.

Bakhtin (1993, p. 32) afirma que “não se pode realmente ter a experiência do dado puro”, o que significa que o “real” se apresenta para nós, exclusivamente, via semiose, porque a mediadora entre nós e a “realidade” é a linguagem. Aliás, sem linguagem não há “realidade”, o que implica que nosso discurso não se relaciona diretamente com as coisas, mas com outros discursos, que semiotizam o mundo. Essa relação dialógica e se apresenta como funcionamento da linguagem. Afirma Bakhtin que

(...) todo discurso concreto (enunciação) encontra aquele objeto para o qual está voltado, sempre, por assim dizer, desacreditado, contestado, avaliado, envolvido por sua névoa escura ou, pelo contrário, iluminado pelos discursos de outrem que já falaram sobre ele. O objeto está amarrado e penetrado por ideias gerais, por pontos de vista, por apreciações de outros e por entonações. Orientado para o seu objeto o discurso penetra neste meio dialogicamente perturbado e tenso de discursos de outrem, de julgamentos e de entonações. Ele se entrelaça com eles em interações complexas fundindo-se com uns, isolando-se de outros, cruzando com terceiros; e tudo isso pode formar substancialmente o discurso, penetrar em todos seus estratos semânticos, tornar complexa a sua expressão, **influenciar todo seu aspecto estilístico**. (1993, p. 86 – grifo nosso).

Por uma Estilística Tensiva e Intersemiótica

Na (trans)lateralidade com os já cunhados conceitos de interdiscurso e intertexto desvela agora a noção de intersemiotividade. O morfema prefixional “inter”, que os fazem pertencer à “mesma maneira de ser” linguística, indica que são intertextualidade, interdiscursividade e intersemiotividade diferentes formas de diálogos estabelecidos entre obras. Dito de outra forma, intertextualidade, interdiscursividade e intersemiotividade são maneiras pelas quais obras imanes se cotejam com outras obras imanes, através da sintagmática transcendente que as fazem dialogar. A transcendência é, assim, um feixe de imanências, porque é o elo estabelecido entre uma “coisa imane” e outra. Essa transcendência não só aparece no vazio entre as obras como também a penetra. A imanência, portanto, está sempre atravessada por transcendências, as quais são incorporadas e passam do “lado de fora” para o “lado de dentro”. O que se diz com outras palavras é que as imanências fundam as transcendências enquanto essas fundam aquelas. As imanências estão para o lado dentro de uma semiótica no instante em que as transcendências estão para o lado de fora, onde se encontram outras imanências. A semiótica é, portanto, a linha – o limite – entre um lado de dentro e um lado de fora: uma imanência e uma aparência transcendente. A imanência se direciona para uma transcendência ao fundar uma “imanência transcendente”. A transcendência se direciona para imanência ao inaugurar uma “transcendência imane”. Tais formulações são bastantes importantes quando diante de um trabalho que procura investigar como a transcendência do diálogo entre obras fundam as próprias obras em suas imanências, e mais, como o ideológico coincide com o semiótico ao respaldar a noção de “signo ideológico”, e mais ainda, como o “mundo da percepção” está internamente referenciado nos textos. No capítulo teórico tais reflexões serão apuradas.

Os desdobramentos tensivos da teoria estrutural e imane comprova, reiteradamente, a busca que faz a semiótica do sujeito e sua historicidade (postos numa sintagmática transcendente de imanências). Afinal, “a lógica tensiva não pode ser senão uma lógica do desejo, do ser vivo” (PARRET *in* ZILBERBERG, 2006, p.13). A produção de texto é um fenômeno humano. Estudar texto, assim, e isso com quer método que seja, é estudar um fenômeno humano. Todo e qualquer fenômeno humano está firmado entre um lado de dentro – uma interioridade imane – e um lado de fora – uma exterioridade transcendente.

A noção de texto aqui exposta é também segundo a semiótica, como se disse, em que o texto é o ponto de encontro, o fenômeno de contato, entre um plano do conteúdo e um plano da

expressão. O texto, assim, comunga tanto uma imanência como uma manifestação transcendente. Essa noção de texto é como uma expansão natural da noção de signo de Saussure, depois que reinaugurada por Hjelmslev, e ainda revisitada por Greimas. Radicados em Zilberberg a partir de seu diálogo com Bakhtin e Merleau-Ponty – diálogo esse mediado pelo pensamento de Discini – refletiremos sobre o dizer de que o homem é um texto e de que o texto é um homem.

Ao concordar com Zilbeberg (2011, p. 12) que “os termos complexos possuem o monopólio dos enigmas”, isto é, o indecifrável que busca ser decifrado pulsa na complexidade, porque é esse o lugar da coexistência (...e...), em nome da refuta da alternância (...ou...), e ainda, diante do fato de que se trata da intersemiotividade de um “agregado” de linguagens que não se alternam, antes coexistem, fica evidente que é a intersemiotividade um fenômeno de complexidade e por isso um fenômeno de coexistência mais ou menos polêmica, mais ou menos concentrada e difusa, inaugurada nas resistências e persistências dos sujeitos de um objeto e dos objetos de um sujeito e também do material responsável por suportar a significação radicada no entrecruzamento entre o vivenciado e o concebido, isto é, entre o sensível e o inteligível.

A estilística discursiva, de viés semiótico, inaugurada pelos trabalhos de Discini a partir das noções de estilo enquanto função estabelecida entre os conjuntos “imanência” e “transcendência”, bem como do estilo como força de significação capaz de firmar e estruturar a própria significação nos dá pressupostos para tratar de uma “estilística tensiva e intersemiótica”, dentro de uma “transcendência imanente”, porque o “estilo como modo de presença de um sujeito dado no ato de enunciar pressuposto a uma totalidade de enunciados, remete a um sujeito discursivo, que deixa rastros de sua identidade naquilo que diz, por meio de um modo próprio de dizer, o que supõe peculiaridades éticas e afetivas na relação com o mundo” (DISICNI, 2015, p. 87), ou seja, o mundo transcendente está transmutado na imanência do dizer pelo modo do dizer. Assim, a estilística é um campo das ciências humanas radicada, sobretudo, na maneira pela qual se diz, porque nesta maneira de dizer o mundo está implícito uma projeção da maneira de sentir, perceber e conceber o mundo. O perceber está no âmbito do “sensível” enquanto o conceber se encontra no território do “inteligível”: do perceber ao conceber, do sensível ao inteligível. A tensividade é o eixo que coordena e também subordina o inteligível ao sensível e é por isso que uma estilística pode ser concebida como “estilística tensiva”, exatamente porque tanto uma quanto outra são fundadas por uma maneira própria de dizer o mundo a partir do mundo enquanto percepção, percepção essa estabelecida como ponto de contato entre o fora e o dentro, uma imanência e uma aparência transcendente. Como as

peculiaridades afetivas que menciona Discini (idem) estão radicadas em estesias enquanto princípio de sensibilidade, como princípio de sentir e internalizar o mundo, tais estesias fundam éticas e estéticas, e também semioticidades. A estesia, assim, como princípio de sensibilidade inaugura as percepções semiotizadas, as próprias sensibilidades, as sensibilidades interdependentes, isto é, intercruzadas (interestesias), e daí, sinestesias, de onde emergem maneiras próprias de perceber e conceber o mundo, o que significa maneiras próprias de unir plano do conteúdo ao plano da expressão, que é, por sua vez, uma semioticidade. Do cotejo das semioticidades, as intersemioticidades. Desses conceitos em órbita ao conceito de “estilo”, segundo fundamentos discursivos e semióticos, surge uma “estilística tensiva e intersemiótica”.

A estilística discursiva [tensiva e intersemiótica] procura avançar a partir daí, ao trazer para exame o sujeito na imbricação entre as dimensões do inteligível, em que se aloja o exercício necessário de convencimento do outro, e do sensível, no qual se alojam experiências de um colhimento afetivo que o sujeito faz dos dados do mundo, o que remete a determinado campo de presença. No que diz respeito a esse campo, longe de um agregado fortuito de objetos que o comporiam, entendemos que, mundo e objetos do mundo, postos na correlação com a visada sensível, são orientados por meio de horizontes ou perspectivas que constituem organizadamente o sujeito-no-mundo. (DISCINI, 2015, p. 88).

Essas questões serão todas retomadas em tempo oportuno, isto é, na tessitura do capítulo teórico. Por ora, como a novidade da nossa tese, do ponto de vista teórico, é o cotejo entre as intersemioticidades e os estilos, estaremos radicados na obra de Discini (2015) para, a partir de sua estilística discursiva de viés semiótico, “garimparmos” fundamentos tensivos e intersemiótico dessa mesma estilística, com o fim de examinar a poética de Pitty que internaliza como referente interno outra poética fundada na obra de Huxley – que é externa à sua. Desse diálogo imanente transcendental aparecerão fundamentos da estilística Pitty de perceber e conceber o mundo da vida e da arte. Por isso, embasados nos “fundamentos relativos ao estilo como corpo, voz, tom de voz e caráter de um sujeito discursivo” (DISCINI, 2015, pg. 92-93), faremos algumas considerações.

Pitty: a esfera de atividade, o gênero discursivo e a obra

2003, no recém-inaugurado novo milênio, é o ano em que o rock ganha outra figura feminina. 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. A distinção autor-criador e autor-pessoa aparece no *Estética da criação verbal* (2003), de Bakhtin, quando o teórico, dentro de um território mais transcendental porque da ordem de uma filosofia da linguagem, reflete acerca da transmutação e projeção dos sujeitos de carne e osso do mundo dito “real” aos sujeitos de papel, sujeitos de representação, sujeitos de reflexos e refração: de sujeitos da vida dita “real” a sujeitos da arte – no caso das reflexões de Bakhtin quando diante da “arte verbal” estética, e por isso estética, que é, inclusive, nosso objeto de exame. Por “real”, é evidente, não se entende um bloco monolítico, fechado, dado de uma vez por todas, dado soberanamente sobre todos os sujeitos, antes como aquilo que aparece enquanto realizado, concretizado: aquilo que olho e é “real” para mim, segundo aquele meu olhar, naquele determinado tempo-espço desse olhar que olha o mundo, em que objeto visado e sujeito que olha se fundem no campo de uma percepção enquanto uma realização, uma concretização. Pensa-se, assim, mais o “real” como palavra do dicionário, afinal os sujeitos falantes, a partir das convenções sociais da linguagem, empregam o vocábulo. No caso de olhar esse “real” como “conceito para estudo”, e estudo semiótico, teremos de observar o “real” como categoria para a análise dos discursos enquanto “realizado” numa determinada estrutura imanente, organizada e hierarquizada, ou seja, como referente interno a partir daquilo que é convencionalizado como “real”. Porque, como se sabe, interessa à semiótica os sujeitos de “papel”, aqueles construídos no e pelo discurso, responsável por construí-los na medida em que é construído, a partir de mecanismos de realização da significação.

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 Pitty¹⁰. A cantora estava inserida numa cena

¹⁰ Em seu site oficial : http://www.pitty.com.br/trupe_delirante/, acessado em 20 de Fevereiro de 2019, às 16:04.

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 pelo reverberar 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 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* (2003) 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)

O dizer de que “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 [...], ela é uma grande representante da nossa geração” (FREJAT *In*: PICOLLI, 2008, p. 200) dá âncora ao estudo aqui depreendido, porque, de um lado, tem-se o estilo Pitty como representante geracional, de outro, tem-se a questão do tempo reafirmada no “à frente” em que se encontra o artista. O estilo Pitty como representação de uma geração, isto é, o estilo de Pitty como representação de um tempo, de um tempo da cultura, sendo essas relações (a de artista e seu tempo; a de artista e seu público) só possíveis de serem concatenadas pelo crivo do gênero discursivo e de sua íntima relação com as esferas de atividades humanas, porque são os gêneros discursivos lugares de guardar as memórias discursivas, são os gêneros discursivos grandes tecnologias de armazenamento. Como se verá, em Bakhtin (2003), a noção de “gênero” tem também uma ideia de “gênese”, de nascedouro, de criação. É a criação de uma tecnologia criativa, posta em movimento de revoluções e evoluções, de estabilidades e instabilidades, centros e não-centros, “velhidades” e novidades.

A musa em seu primeiro álbum aparece como ídolo teen, mas sua linguagem – tatuagens, piercings, canções -, são de uma mulher (isso segundo uma concepção postulada enquanto convenção social que dá limites à “figura mulher” e com as temáticas que tal figura pode alavancar, segundo a permissão e convenções culturais). Mulher forte (força repetida nos solos vocais, num tom gritante bem aos moldes “rock’n’roll; mesma intensidade garantida na interação bateria e guitarra elétrica, outra marca constituinte da estética rock’n’roll), coerente (isso por conta de seu poder-fazer composição que concatena suas visões de mundo à expressão artística) 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).¹¹

Acho bem bacana ela cantar rock de vestido. Os cliques 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).

¹¹ 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 2019, às 16:06.

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 frescos, 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 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 profícuca 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. Pitty 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, pressuposto ao enunciado que cá desbravamos do disco da juventude, *Admirável chip novo* (2003), ao disco da maturidade *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. E 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 transcendente¹², 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. A voz social acoplada 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 apoia tanto no passado quanto no futuro, a partir da presença do presente: 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.

Evidencia-se com tal exposição que Pitty participa (isto é, é parte funcional de um todo) de uma indústria fonográfica, a qual possui como característica a busca por um considerado “grande público”, aquilo que os intelectuais, e também outros pensadores – e daí fala-se dos grandes pensadores como daqueles sujeitos que só pensam, mesmo que pensam sem pensar,

¹² Sobre isso se verá adiante com a discussão do conceito de “estrutura aberta” cravada nos estudos de Discini (2015)

afinal, pensar, consciente ou inconscientemente sobre tal ato, não é só direito de todos, como constitutivo de todos – chamam de “massa”, “senso comum”. Tal indústria possui mecanismos de circulação: circulam nas grandes mídias, responsáveis por mediar a relação autor-criador/obra de arte/autor-receptor. Esse provisório dizer, a ser desdobrado em tempo oportuno, é para fazer refletir acerca dos movimentos que inauguram os gêneros discursivos, e também os discursos, bem como as esferas de atividades: produção/circulação/recepção; enunciador/circulação/enunciatário.

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

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 a florada, 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 Cazuzza, arrastando uma Legião Urbana em busca de Revoluções por Minuto

Capítulo I – Dos fundamentos

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 ato ético, ideológico, estético e dialógico de Pitty e Huxley: gêneros discursivos em transmutação

Dirá Tatit (2012) 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, linguísticos, os parâmetros musicais e a entoação coloquial” (TATIT, 2012, p. 9). Articulada porque lida com a 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. 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. (*Idem*).

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, 2012, 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 (2012) 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 consequência, um modelo único de canto, ou seja, há várias maneiras de dizer e de cantar o que se fala cantando na canção.

b)

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.

c)

a fala pura é, em geral, instável, irregular e descartável no que tange à sonoridade. Não mantém ritmo periódico, não se estabiliza nas frequências entoativas e, assim que transmite mensagem, sua cadeia fônica pode ser esquecida (TATIT, 2012, 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.

- d) 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, 2012, p. 11). De tal forma, no corpo canção/álbum de canção se encontrará 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 – arrebatada 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, 2012, 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, 2012, 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 responsabilidades, de acordo com o pensamento bakhtiniano, porque a vida responde responsabilmente à arte enquanto que a arte responde responsabilmente à vida.

É no texto *Arte e Responsabilidade* (BAKHTIN, 2003) que se expressa a responsabilidade 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 responsabilidade, pois “o que garante o nexo interno entre os elementos do indivíduo? Só a unidade da responsabilidade.” (*idem*). Assim, 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” (dever-fazer para dever-ser) 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 responsabilidades, 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 e posicionado. Há de ter postura.

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.

Segundo 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 teoricismo; 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, irrepitível 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. E essa postura só pode ser a dele, pois somente ele habita este espaço-tempo. De outra maneira, 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. E rascunhos precisam ser reformulados.

Marília Amorim atenta para 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 irrepitível, 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 “engravidado” 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 determinado 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, responsabilmente em ato: quando em ato pensa tais pensamentos (*pravda*). A filosofia-linguagem 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 responsabilmente. 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). Pitty e Huxley assinam seu ato enunciado, que pressupõe sua enunciação também em ato. Por meio desse ato, tornam-se ator. Ator da enunciação revelada nos actantes do enunciado. Pitty e Huxley assinam e respondem. Respondem 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 e a Huxley. O futuro clama pela escuta ativa de seus ouvintes e leitores¹³.

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 furta, não se subtrai 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 último (...). 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

¹³ Para fins didáticos com o objetivo da compreensão desta tese, vamos imaginar Huxley e Pitty sentados frente à frente, ao vivo e a cores, conversando sobre suas obras, enquanto as compõem. Do que falam os autores? Como falam? Por “fala” também estamos compreendendo o “falar escrevendo”. O “do que falam” diz respeito ao conteúdo temático, já o “como falam” faz menção à forma composicional, ambos respaldados pelo estilo – a maneira única, inalienável e intransferível de se dizer o que se diz.

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-moderno¹⁴, 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 (2005), a crise é típica da modernidade, porque

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 para o 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).

¹⁴ A noção de pós-modernidade é controversa, mas aqui adotamos segundo o pensamento de Bauman, sem acender nenhuma querela – aqui, desnecessária.

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 irrepitível, que é o sujeito em ato. Por isso, a partir de um modo recorrente e organizado de dizer, busca-se por um *étos*, 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 “limiães” (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, colocarme 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 “eu” e “outro” se atravessam de ponta à ponta. Um se constitui no através do outro.

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 ideológico¹⁵.

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 *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. O mesmo com Huxley.

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

¹⁵ Com o caminhar deste estudo, demonstraremos com mais afinco as questões, tanto teóricas quanto metodológicas, postas entre Bakhtin e a Semiótica.

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 cuidado¹⁶.

Na relação autor-herói, portanto, há duas consciências que não se confundem, não se 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 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 estão implicadas 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,

¹⁶ Aqui se demonstrará, adiante, as relações de tal distinção com as noções de ator e actante pela Semiótica postulados.

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 empirizantes (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 dos estetas Pitty e Huxley, portanto, se dá em conquistar a língua, explorar seus aspectos fônicos, morfosintáticos 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 arquitetura realizada em certa composição: o objeto estético realizado no artefato. O material é o veículo, é a pílula.

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).

Saussure e Bakhtin: dicotomias em diálogo e a “estrutura aberta”

De início, em concordância com os caminhos que trilharam 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 linguísticos, 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. (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 (...),

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 [da 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)

O projeto de Saussure: A Linguística é Ciência e a Semiótica sua herdeira

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 linguístico 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” (SAUSSURE, 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 dicotomia¹⁷ 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 “engravidada”, para se usar metáfora cunhada por Miotello, a palavra com o que é seu e a faz prenhe de sua maneira de ser-estar-no-mundo. A

¹⁷ (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).

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 respeitadas ao tempo: Em “a” porque o tempo pode “alterar mais ou menos rapidamente os signos linguísticos” (Idem, p. 114); 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 convencionalizada 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 é uma dicotomia que perpassa o *Curso* e, que deságua em consequências 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 Saussure, 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 linguísticas, 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” como “ato” (Bakhtin, 2010). 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 uma 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.

Bakhtin: o “signo ideológico”: a transcendência que pulsa na imanência manifestada

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)¹⁸, 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*, 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

¹⁸ É evidente e talvez nem precisássemos enunciar, e talvez até por obviedade demais, devemos dizer que, do ponto de vista das especialidades, nada sabemos sobre o Marxismo. Não temos um a leitura de ponta à ponta da obra básica. Temos um estreito acesso por outros autores, e só a partir deles vamos enunciar, com o intuito de fugir das “vulgaridades” que cometem os marxistas que nunca leram Marx e os autores que o circunda.

uma superestrutura, e por isso, oficial, emanam as regras básicas que determinam a existência dos sujeitos.

E, por “ideologia não-oficial”, 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 foi, 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 exatamente 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 torna 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 pensamento 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**¹⁹. (BAKHTIN, 1997, p. 88 – grifo nosso)

¹⁹ 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.

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 (subjéitiva). 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 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; 2010), 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 suplantear qualquer outro signo ideológico. Nenhum dos signos ideológicos específicos, fundamentais, é inteiramente substituível por palavras. É impossível, em última 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 característica 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 e o romance será descrito como signo, isto é, como objeto (também) ideológico.

O projeto de Greimas: o fundamental, o narrativo e o discursivo

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” (GREIMAS, 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.

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 força de atração – e outro com carga negativa – em que se radica a disforia que é a força de repulsão. 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. Fica exposto aí as atrações e as repulsões que pouco a pouco vão compondo o ator da enunciação. A axiologia – valoração mais abstrata do nível fundamental – acaba por desaguar na ideologia²⁰ presente no nível discursivo. De um nível ao outro: uma ordem e uma hierarquia; o sentido se complexifica, se superficializa (e quase já aparece em manifestação) e se faz mais concreto a cada nível nesta abstração concretizante metodológica que é o percurso gerativo de sentido.

²⁰ A relação epistemológica-conceitual ente “ideologia” e “axiologia” também renderiam outra tese, porque esbarra em nossos limites propostos.

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 e a concessão, o que testemunha que cada um dos termos da categoria estão postos na articulação de três tipos de relações: contrariedade (concessão átona), contradição (concessão fortificada) e implicação. Desta estruturação pode se depreender o arcabouço mínimo de uma narrativa, ao por tais relações em movimento. (Fontanille: 2012, p. 57).

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.

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, 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. Poderia se 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 passaram 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 o distanciamento – os valores objetivos.

Por narratividade, então, se entende 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. Em algum ponto essas transversalidades, horizontalidade e verticalidade devem se encontrar e no cruzamento fazer vir-a-ser o sentido.²¹

“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, foi antes dado pelo próprio sujeito: o valor vai do sujeito ao objeto e do objeto ao sujeito em fluxos contínuos e também descontínuos, 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.

²¹ Esse “nó de sentido” marca o encontro de transversalidades (nível tensivo; estilo), horizontalidades (articulações do quadrado semiótico; programa narrativo; isotopias temáticas-figurativas) e verticalidades (nível tensivo-fundamental, narrativo, discursivo - o percurso gerativo de sentido). Podemos, assim, dizer que esse “nó de sentido” comunga “vários sentidos” e é por isso sinestésico (em caso de usarmos uma acepção específica para “sentido”, a de “sentir”), e a sinestesia é a base da intersemiotividade.

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 postos 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” (GREIMAS, 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 paixões²².

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, e com ela todo modo estado de paixões. “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). Um resultante e estimulante do outro ao mesmo tempo.

Como os valores se encontram no circuito fechado que pressupõe, assim, a presença do “outro”²³ – sujeito, objeto e valor -, encontrar algo é concomitante ao gesto de perder algo,

²² E se esbarra, de novo, nos limites desta tese.

²³ 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-

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). Sincronicidade para o surgimento do sentido.

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 chegar-se aos objetos modais (querer, poder, dever, saber, crer) e cá o fazer para se chegar aos objetos pragmáticos. Esses só são possíveis a partir dos modais. Corroborase a afirmação de que um pressupõe o outro, dado que não é possível fazer – isto é, atuar – sem se ter 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. 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)

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.

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-criar 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; 2010). 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 subjugar 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 e ser, ou não, afetado (a partir do afeto) por estas interações.

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, desapassionado, 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.

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 linguísticos é determinada pela categoria de pessoa. E tal subjetividade se dá em “relação a” – 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 e Huxley 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, e isso é *estilo*. 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 (re-velar): 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 nos limites daquilo que pode nos limites do gênero tese.

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, e também o de Huxley: 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, e também o romance 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. Assim o faz Huxley.

Diálogo: Pitty e Huxley na arena discursiva do sentido

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 bakhtiniana, 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”.

Aliás, a primeira vez que o ser humano toma consciência de sua existência, melhor, de seu efeito de existência, é 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 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 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 é 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)

Gêneros Discursivos: um romance, um álbum de canção

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, que é fruto, segundo Irene Machado (2005), da prosificação da cultura, já que os estudos de gênero até então eram exclusivamente destinados à poesia e à retórica. Segundo Machado é graças à concepção do Círculo de gênero do discurso que se 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 meios de comunicação de massa podem ser representados pelo nosso *corpus*, no caso, a canção e seu álbum, que se apresenta como uma “fusão”, ou melhor, um diálogo entre inúmeros gêneros - a música, a letra, o encarte. Um entrecruzamento intergenérico e tudo que aí se engloba: níveis de geração de sentido, temas e figuras, etc. Tudo sob, então, a atmosfera da sinestesia, e por isso, da intersemiotividade

Os estudos do filósofo vão além dos discursos literários, chegando-se aos discursos cotidianos (logo mais tratemos da divisão não hierárquica entre gêneros primários e secundários). Assim, os gêneros incluem os diálogos cotidianos bem como enunciados da vida pública, institucional, artística, científica e filosófica. Isso ocorre, justamente, porque eles surgem na esfera prosaica e do ponto de vista do dialogismo, essa é a esfera mais ampla das formas culturais.

Para Bakhtin, a prosificação da cultura pode ser considerada um processo transgressor, de desestabilização de uma ordem cultural que parecia inabalável. Trata-se da instauração de um campo de luta, da ‘arena’ discursiva em que é possível se discutir ideias e construir pontos de vista sobre o mundo, visto sobretudo no romance, discutido de maneira formidável em *Problemas da Poética de Dostoiévski*, assim “pode-se dizer que o romantismo abalou profundamente a teoria clássica dos gêneros e pôs o tema gêneros numa permanente crise” (FARACO, 2009, p. 124). Quem dirá os gêneros do futuro, que já se aproxima pelo presente, caso de um álbum de canção.

Os gêneros são elos de uma cadeia, dessa forma, ele não pode ser pensado 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 cronotopo e passa a ser a expressão de um “grande tempo” das culturas e das civilizações. Ele se manifesta como “memória criativa”, onde estão depositadas não só as grandes conquistas das civilizações, como também as descobertas significativas sobre os homens e suas ações no tempo e no espaço. 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.

Ainda de acordo com Machado, os principais pontos da abordagem cronotópica 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)

Adail 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 outro²⁴ (p.62)

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.

²⁴ Caso, resguardadas às proporções, do objeto de estudo aqui elencado.

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. (FARACO, 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 interrompida continuidade de seu desenvolvimento. (BAKHTIN, 1981, p. 106)

A imprecisão dos limites e fronteiras do gênero é reforçada, para além da contínua mutação das atividades humanas, quando Bakhtin ressalta que diferentes gêneros se hibridizam continuamente, como no caso da canção, nosso *corpus*, uma composição híbrida de letra e música no cotejo com um romance de ficção científica.

A importância de estudar os gêneros ocorre porque

se queremos estudar qualquer das inúmeras atividades humanas, temos de nos ocupar dos tipos de dizer (dos gêneros do discurso) que emergem, se estabilizam e evoluem no interior daquela atividade, porque eles constituem parte intrínseca da mesma. (FARACO, 2009, p. 126).

Conteúdo temático, forma composicional e estilo²⁵

Para Bakhtin e seu Círculo, os gêneros se compõem de conteúdo, forma e estilo, não de maneira hierárquica, mas de maneira indissolúvel. “Numa descrição sumária, o conteúdo são os atos humanos” (SOBRAL, 2008, p. 38).

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).

E por forma “o modo de dizer, de organizar os discursos, estando integrada ao conteúdo” (SOBRAL, 2008, p. 38). Ao falar de forma, o filósofo da linguagem nos leva a “duas direções” para estudá-las: a primeira, 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”, que leva em conta o material²⁶, sendo que “não há forma arquitetônica sem forma composicional, porque a organização arquitetônica precisa de um material no qual moldar o conteúdo” (SOBRAL, 2008, p. 38).

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).

Vemos nitidamente na obra de Bakhtin, em *Questões de Literatura e Estética* (1988), sua preocupação em conceber a forma “integrada”, amalgamada com o conteúdo:

²⁵ Comungar os conceitos de “conteúdo” e “forma” (Bakhtin) aos postulados da Semiótica, com influência dos estudos de Hjelmslev (forma do conteúdo e forma da expressão) seria trabalho de uma tese, que aqui, não nos cabe. Porém, aqui e ali, damos informações que convergem para essa divergência teórica. Não chega ao patamar de “divergência”, parece antes que Hjelmslev alarga e expande as noções de forma, conteúdo e expressão combinando-as e as organizando de maneira mais acertada. Assim, se não fosse um item que recupera o pensamento de Bakhtin, em outra tese, seria o título: forma da expressão, forma do conteúdo e estilo. “Pontas soltas” para outro estudo.

²⁶ Essa questão, a do “material”, está, dentro do escopo da Semiótica, sobretudo nos estudos baseados em Fontanille e suas *formas de vida*, quando os estudiosos observam a interferência do suporte na geração, projeção e constituição do sentido.

Eu devo experimentar a forma como minha relação axiológica²⁷ 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 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: nesta estátua o que nos motiva, emociona, impressiona, não é o material em si²⁸ ou apenas a *forma*, o que suscita tais sensações, é o *conteúdo*, o homem real com o qual nos relacionamos dia-a-dia, ligado indissolúvelmente à *forma* artística. Bakhtin diz ainda, que o autor-criador organiza não palavras (material), mas a vida (*conteúdo*) em palavras numa determinada *forma*.²⁹

²⁷ Axiologia tantas vezes aqui citada, de igual proporção citada dentro dos estudos semióticos, deve demonstrar algum caminho a mais para se dialogar Bakhtin e Semiótica, já que ambos concordam que a axiologia é a base da atração e repulsão, portanto da seleção de temas e figuras, e por isso, do estilo. A axiologia também fundamenta o estilo e o põe de pé.

²⁸ Em contraponto à Bakhtin, até podemos concordar que a forma (do material) não é o “todo”, mas é parte crucial e também constitutiva.

²⁹ Para um leitor semiótico é necessário, mais uma vez, sublinhar que o autor não está embasado na glossemática do Prolegômenos (2003) de Hjelmslev. Mas aqui, no momento, estamos expressando o pensamento de Mikhail Bakhtin e seu Círculo, e nosso leitor semiótico precisa fazer que faz de melhor: semiotizar Bakhtin, respeitando, no entanto, sua forma-pensamento de expressão.

Quanto ao estilo, devemos lembrar que trata-se da individualidade, categoria sem espaço na linguística da perspectiva estrutural sincrônica, isso porque Saussure estudou a *langue* (língua como sistema) e não a *parole* (atos de fala) – porque não era possível naquele momento. Porém, é nesse viés, o dos atos de fala, que Bakhtin refletirá. Tal proposta, de primeiro momento, parece um tanto contraditória, uma vez que os estudiosos possuem um método “sociológico” de análise, mas

a riqueza de seu conceitual está em nos obrigar a pensar não por dicotomias (o individual X social) ou pelo hiperdimensionamento de um dos pólos, mas por uma intrincada dinâmica em que todo falante, sendo uma realidade sociossemiótica, é ao mesmo tempo único, singular, e social de ponta a ponta. (FARACO, 2009, p. 136).

Assim, em concordância com Sobral (2008, p. 64) o “estilo trata-se do aspecto do gênero que indica fortemente sua mutabilidade: ele é a um só tempo expressão da comunicação discursiva específica do gênero e expressão pessoal”. Bakhtin diz mais:

“o estilo é 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. (BAKHTIN, 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)

Gêneros primários (a vida) e secundários (a arte)

Mais uma vez, dizemos que, de maneira não hierárquica, Bakhtin divide os gêneros em primários e secundários, os primeiros trata-se dos também chamados simples, oriundos da vida cotidiana que “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, das atividades efêmeras do cotidiano. Os segundos aparecem em circunstâncias de uma comunicação mais elaborada, 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*).

Os gêneros secundários

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).

Diante disso, Gary Saul Morson e Cary Emerson (2008, p. 310) consideram os gêneros primários como “átomos”, que constituem as células do corpo que são os gêneros secundários, viventes entre nós. Desta maneira, a arte está para a vida, como o *eu* está para o *outro* e assim podemos encarar a canção e o romance, nosso *corpus*, como reflexos sociais, ou seja, o social organizado numa outra *forma composicional*.

Esferas de atividades humanas

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

as esferas 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.

Bakhtin afirma que todas as esferas de atividade humana, por mais variadas que sejam, estão sempre relacionadas com a utilização da língua, assim, estudando-se os tipos “relativamente estáveis” de dizer, estudamos as mais variadas esferas de atividade dos homens e mulheres. Afinal é pelos enunciados que “a palavra penetra na vida e vida penetra na palavra”. E, podemos, com olhar semiótico, alargar o conceito de 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” (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 condições³⁰ específicas de cada uma dessas esferas. (BAKHTIN, 1997, p. 129).

Nesse sentido, o Círculo chama a atenção para o fato de que, embora uma pessoa domine muito bem a língua, ela sente-se deslocada e excluída em certas esferas de atividade, pelo fato de não dominar, na prática, as formas do gênero de dada esfera. Daí, a afirmação de Fiorin de que o poliglota é aquele que fala as várias línguas dentro de sua língua.

Cronotopo e Exotopia: espaço, tempo e desdobramento

Tal conceito é aplicado, por Bakhtin, na literatura, o mundo dos signos, especificamente no gênero romanesco, mas podemos estudá-lo, devido à abertura dos conceitos bakhtinianos (à qual temos livre acesso), em outros gêneros, como a canção (a de Pitty, no caso). Afinal, como afirma o filósofo russo (1988, p. 356) “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” e se os textos literários se embebe na vida, podemos concebê-lo entre nós, logo, o cronótopo trata-se do sujeito situado em um *espaço* e *tempo*, que diga-se de passagem, é único em cada indivíduo/objeto único.

De maneira dialógica, Bakhtin empresta o conceito *Cronótopo* de Albert Einstein³¹,

³⁰ E nisso concordaria a Semiótica. E Zilberberg acrescentaria: e também as pré-condições.

³¹ O autor de grande envergadura é só citado porque está integrado ao pensamento de Bakhtin, segundo o supracitado estudo de Machado (2010). Isso porque não podemos, e isso é de se esperar, esmiuçar o pensamento de Einstein. Leva-se muito tempo para tal. Além de não ser o objetivo nem analítico nem teórico deste trabalho em questão.

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*), 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) se dá em: 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) relatividade não se revela de maneira sistêmica, mas sim numa dinâmica de relações.

A relação espaço-tempo sempre esteve nas arenas discursivas sobre literatura, em que, de maneira geral, enfatiza-se os espaços no tempo, porém, o pensamento bakhtiniano inverte a relação ao dar primazia ao tempo, logo, “Cronotopo é, pois, um conceito para observação do comportamento do tempo como dimensão do espaço na narrativa” (*idem*, p. 214), o espaço é o recipiente onde derrama-se o tempo, e esse quando “dimensionado pelo espaço é apreendido tão somente nas temporalidades representativas da cultura” (*idem*, p. 208). Vemos isso, quando voltamos à análise de Bakhtin acerca da obra de Rabelais, em que, na Idade Média, o carnaval, era o *tempo* de quebra de hierarquias no *espaço* da praça pública, com uma série de ritos que simbolizavam a morte do velho tempo e o nascer de um novo. A importância da praça pública era medida pelo *tempo*, o tempo do prazer, da liberação do “baixo estrato corpóreo”, da igualdade, da utopia – futurista e admirável. Foi aqui que o filósofo estudou o “cronótopo de Rabelais”

O tempo se revela de maneira tão peculiar e de extrema importância, que os gregos o denominaram como deus, Cronus, aliás *cronótopo* é a junção entre as palavras gregas *cronus* (tempo) e *topus* (espaço). Cronus foi um dos mais importantes filhos de Urano (céu) e Géia (terra), pai de Zeus. Afinal, “o homem é um ser do tempo, que vive no tempo, durante um tempo” (MACHADO, 2010, p. 208), digamos mais:

a concepção de tempo traz consigo uma concepção de homem e, assim, a cada nova temporalidade, corresponde um novo homem. Parte, portanto, do tempo para identificar o ponto em que este se articula com o espaço e forma com ele uma unidade³². O tempo, conforme já indicamos, é a dimensão do movimento, da transformação. (AMORIM, 2006, p. 103)

Como outros conceitos de Bakhtin, o cronótopo se encontra numa relação dialógica, onde o espaço dialógico “se manifesta pela exotopia” (MACHADO, 2010, p. 208) e o tempo dialógico “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)

Devemos salientar que embora haja primazia ao tempo em detrimento do espaço no pensamento de Bakhtin, ambos andam juntos, afinal trata-se de uma “*interligação fundamental das relações temporais e espaciais*” (BAKHTIN, 1988, p. 211- *grifo nosso*).” Além disso, “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” (BAKHTIN, 1988, p. 212)

Bakhtin estudou inúmeros cronótopos, o do “encontro”, o “cronótopo de Rabelais”, o “cronótopo da estrada”... Marília Amorim (2006), por sua vez, estudou um *cronótopo* pós-moderno, ligado ao desenvolvimento e ao capitalismo, o carro. O tempo-espaço mais visitado por aqueles habitantes das grandes metrópoles, que vivem meio a um trânsito caótico e enlouquecedor. Segundo ela, o carro é projetada para parecer com nossa casa, o com intimidade e tudo à mão. É nossa casa imóvel em movimento.

³² O conceito de unidade apareceu diversas vezes por esse sobrevoo pelo pensamento de Bakhtin e essa noção é importante para algumas questões semióticas da relação firmada entre intersemioticidade e estilo.

Da estesia à sinestesia: o olhar, o tatear e o escutar

Em *Da Imperfeição* (2002), Greimas atenta à imperfeição que é a vida vivida, com perfeição apenas possível, e por isso almejada, no objeto estético. A noção de “sentido” fica aí exposta não apenas como direção – acepção dada pelos dicionários – mas também como participio passado do verbo “sentir”. Tal “sentir” é a estesia. Estesia é o sentir perante o objeto estético se dito em outras palavras. É o sentido. Nesse “sentir”, o tempo pára e o espaço se fixa (GREIMAS, 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. Há aí 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), o que ocorre nessa passagem do ordinário ao extraordinário, da imperfeição à perfeição, é uma “mudança de plano enunciativo” (p.103): o sujeito sai do plano da enunciação enunciada para se achegar ao 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, em concordância com Fiorin, empresta o termo da medicina, em que denotava a eliminação dos humores corporais maléficis. 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, p. 106, 1998).

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 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 conjugação 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, 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 lucrativa, porque veloz e profícua ao mesmo tempo.

Ainda pensando com Fiorin (p.109), “pode-se, portanto, dizer que o objeto estético se constitui entre os pólos da mimese e da poíese”. 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, postos num *continuum*: vai-se do mais mimético ao mais poético. A mimese estaria homologada à identificação pela substância do conteúdo. A poíese, por sua vez, estaria conjugada no pólo da identificação pela forma tanto do conteúdo quanto da expressão. Isso porque no primeiro caso, o sujeito busca por um mundo como que tirado da vida e posto na arte, 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 e destemida a desvelar o mundo pela e na arte.

Em concordância com Barros (1998, 119-124), 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 da estesia, 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;
- v) 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, para pensar com Bakhtin no tocante à carnavalização, vários buracos de entrada e saída ao mundo.

Ainda segundo Barros (Idem), nas análises de Greimas para se comprovar a estesia perfeita e ativa 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, 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, ao passar da enunciação enunciada ao enunciado enunciado. Vale dizer que esse movimento da enunciação enunciada ao enunciado enunciado é uma travessia: o sujeito atravessa de uma margem à outra, no mesmo instante em que é atravessado e roubado pelo objeto (estético). O gênero álbum de canção é arrebatador.

Nesse encontro, o enunciatário pode manifestar paixões como deslumbramento, felicidade, medo, revelação... O encontro do objeto estético de Pitty, tão prene 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 de Pitty 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 se aproxima do que nos diz Bakhtin, quando se propõe a pensar as diferenças estilísticas estabelecidas entre o discurso na vida e o discurso na arte, uma vez que Greimas 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 prene 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 vai 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 identificavam a obra como uma ruptura com o edifício teórico até então construído pela semiótica, ou como um 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) juntas. (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. Porque o descontínuo marca a fratura e a quebra no contínuo. Passa 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.

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 por o disco para tocar – acontece um ato, que é velho, mas sempre novo. Repetido, mas da ordem do irrepitível. 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. 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, 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, são 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 toda 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 olhar ao fato de que as primeiras nove canções do álbum trazem enunciados depositados no tempo presente. Os verbos identificados nesses enunciados, então, apontam à enunciação sempre pressuposta. Isso é o mesmo que afirmar que esses enunciados são enunciações enunciadas. 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 em suas enunciações enunciadas. O diálogo fica aí aflorado.

Louvando o acontecimento: o admirável

Louvando o acontecimento é texto de Zilberberg, de 2007, junto à Revista Galáxia, que é um complemento do ensaio “Élement de grammaire tensive”, do mesmo autor, em 2006, tal qual do quinto capítulo do ensaio “Précis de grammaire 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 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 alado ao conceito 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, 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 é o sujeito.

Ao falar em visada, é nos modos de existência (“2) que a vemos desvelar. O modo de existência, segundo Zilberberg (2007, p. 21), remete a dualidade virtual vs real de Saussure. Tal dualidade diz respeito às distinções entre as relações paradigmáticas e sintagmáticas: esta repousa em dois termos presentes na linearidade do sintagma; aquela é revelada num termo que está presente e outro ausente.

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 apreensão como modos de visada. A focalização media 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.

A negação 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 recai sobre o sujeito e o marca: deixa-lhe uma cicatriz, como quer pensar a referida canção. Na 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 dependem das outras. 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”.

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, 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 canção, 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, acontece também o presságio, o renascimento, e o enunciatário. Revelar o acontecimento como desfecho dá pressupostos a se pensar o estilo de Pitty como o estilo da intensidade, do acontecimento, da concessão, da apreensão e do sobrevir (também).

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 aos pressupostos teóricos responsáveis por firmar uma estilística discursiva. Segundo a mesma autora, ao se postular 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.

Capítulo II – Os Admiráveis...

“(...) O mundo da tecnologia (...) conhece sua própria lei imanente, e se submete a essa lei em seu desenvolvimento impetuoso e irrefreável (...). Assim os instrumentos são perfeitos de acordo com sua lei interna e como consequência, eles se transformam, a partir do que eram inicialmente um meio de defesa racional, numa força terrível, mortal e destrutora. Tudo que é tecnológico, quando divorciado da unidade única da vida à vontade de sua lei imanente é assustador”

(BAKHTIN, 2010, p. 25 e 73)

Capítulo II: Dos objetos falados e falantes

A respeito do objeto – enquanto conceito semiótico – imbricado ao ato de criar este objeto-tese que versa de objetos – que são também subjetivos – gostaríamos de lembrar que

o objeto específico das ciências humanas é o discurso, num sentido mais amplo, a matéria significante. O objeto é um sujeito produtor de discurso e é com seu discurso que lida o pesquisador. Discurso sobre discursos, as ciências humanas têm portanto essa especificidade de ter um objeto não apenas falado, como em todas as outras disciplinas, mas também um objeto falante. (AMORIM, 2002, p. 10)³³

Esta tese pretende análise gerativa, estrutural e imanente de duas obras diferentes: um romance e um álbum de canção. O romance é o *Admirável mundo novo*, de Huxley. O álbum de canção é o *Admirável Chip Novo*, de Pitty. A força criadora mais masculina³⁴ (Huxley) data de 1932. A força criadora mais feminina (Pitty) é de 2003. Ele de Goldaming, na Inglaterra. Ela da Bahia, no Brasil.

No universo semiótico, o tempo parece funcionar de maneira diferente. Ou então, é no universo semiótico que o universo natural, e com ele o tempo da natureza, ganhe sua medida, sua dimensão, seu impacto sensível. Lembremos que a ciência matemática repousa também nos estudos dos fenômenos da linguagem. Afinal, números são linguagens, representações. Assim, se o tempo natural ganha uma contagem através de números – aqueles mesmos que inauguram

³³ Logo menos, deixaremos o *corpus* aqui recortado dizer, e assim, se fazer presença.

³⁴ A “figura” homem e a “figura” mulher do mundo realizado, do mundo concreto que nos circundam é também uma construção semiótica. O que é ser homem em determinada cultura pode ser refutado em outa. As composições das figuras homem e mulher são modificados pela passagem temporal. Fala-se, portanto, aqui de uma figura mais feminina e uma figura mais masculina nesse tom. É importante mencionar certa “feminilidade” registrada na composição do *éthos* discursivo Pitty de (se)enunciar no mundo, porque seu objeto ideológico e estético é fruto de sua voz, de seu timbre. Ao reconhecê-lo, qualquer ouvinte, a partir de seu universo imaginário de composição de figuras do mundo realizado, o reconhecerá como de uma “mulher”. Essa “mulheridade” de Pitty também é importante de ser mencionada porque a cantora e compositora atua numa esfera majoritariamente masculina: a do rock’n’roll. Além disso, a performer sempre aparece com roupas marcadamente femininas, segundo nossa construção ideológica, cultural, estética e semiótica de “feminino”. O uso do medidor subjetivo de intensidade “mais” se dá para assinalar que o par *feminino x masculino* são intercambiáveis, podendo ainda inaugurarem um termo complexo *feminino e masculino*. Com isso, pensa-se acerca de uma “humanidade”, como termo complexo, construída por presenças mais ou menos femininas e masculinas.

nossos relógios – é certo que se trata de um fenômeno semiótico. Se visto como sucessão e continuidade, o tempo é da ordem daquilo que passa: uma passagem de um estado ao outro.

De alguma maneira as obras dialogam. O título da obra de Pitty é muito semelhante do título da obra de Huxley. Lembremos que o conceito de diálogo aqui adotado é o mesmo contemplado no Círculo de Bakhtin (1992)³⁵: o diálogo como arena discursiva de confronto de valores sociais. O diálogo como coexistência. Coexistência de valores. Coexistência de tempos-espacos. Coexistência estilística. Coexistência ora mais polêmica e acirrada, ora menos. Coexistência de semelhanças e diferenças.

O diálogo de que se fala fica inaugurado, como se disse, no título das obras. Sabe-se que, embora para o enunciatório o título seja a primeira coisa a ser vista, para o enunciador, geralmente, o título é concebido como última etapa do processo de criação. Sem se importar em que momento do processo aparece o título, é certo que ele tem a capacidade de condensar o todo da obra. O título tem de dizer tudo, sem dizer, por conta de sua concisão. O título – que é uma *parte* da obra – precisa ser um portal de abertura para o *todo* da obra. Como a fachada de um prédio, o título precisa exprimir toda a estrutura que o subjaz. Parte desta estrutura, assim, está invisível. De tal forma, precisa o título ser o “visível” do “invisível”.

O diálogo dá cobertura às relações intertextuais, interdiscursivas e intersemióticas. O prefixo “inter” é o mesmo que aparece em “interação” e ele é capaz de inferir o sentido de “dois lados” (vamos dizer: pelo menos dois). Dialogar, assim, é por duas ou mais coisas em interação. Essas duas coisas se projetam uma à outra, enfrentam-se, desviam-se, chocam-se, coabitam. Esse ato de “interação” é capaz de alavancar Saussure (2012) quando o teórico expõe sobre a “lateralidade” dos signos. Afinal, por lógica de seu pensamento, a partir de “dicotomias diálogas”, um signo só se diz (afirma) a partir do que não diz (nega). Na passagem de um signo ao outro fica esclarecido o que os fazem ser diferentes. Da mesma forma, fica esclarecido o que os coloca em semelhanças. “Lateralidade” diz respeito à “lateral” que é aquilo que “se coloca ao lado”.

A noção de diálogo pode recuperar, ainda, a noção de dialética: tese/antítese/síntese. Na composição do mundo das ideias, o diálogo-dialético concebe que as ideias nascem da interação de uma afirmação mais uma negação, de onde resulta uma terceira coisa. Essa terceira coisa, de alguma forma, faz coexistir as duas outras. Para alguns pensadores, essa síntese precisa ser vista

³⁵ Por enquanto, busca-se reduzir ao máximo as citações para que esse seja um capítulo de introdução. Um capítulo de “ante-sala”. Um capítulo mais raso para ser aprofundado.

como uma nova tese. Assim, a tese gera uma antítese que gera uma síntese que gera uma nova tese... infinitamente. É por isso que Bakhtin (2003) afirma que tudo que tem importância é dialogável. E é por isso também que ele afirma (*idem*) que uma voz nada termina, na começa, ela apenas continua. De uma voz a outra, pela outra, na outra. Para sempre. Afinal,

ideia 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 pensamento 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. (BAKHTIN, 1997, p.88)

Como o conceito de intersemiotividade pressupõe a coexistência (conflituosa ou não) entre duas semiotividades, fica também aí revelado uma relação entre duas semioses, afinal, as semiotividades pressupõe semioses. Como, para o arcabouço teórico da semiótica francesa herdeira de Saussure-Hjelmslev, a semiose se trata da contração (isto é, função) entre um plano do conteúdo e um plano da expressão, fica exposto, então, que é a intersemiotividade um feixe de várias funções contraídas entre diferentes planos da expressão e planos do conteúdo. Esta tese nomeará a obra de Pitty de “Conjunto-Totalidade A” e a obra de Huxley de “Conjunto-Totalidade B”. A noção de “conjunto” quer alavancar o teor matemático das definições de função para Hjelmslev (2003), enquanto a de “totalidade” que fazer reverberar o pensamento de Brondal, quando desdobrado pelo pensamento de Discini (2015). Assim:

Admirável Chip Novo, de Pitty (2003)	Conjunto-Totalidade A
Admirável Mundo Novo, de Huxley (1932)	Conjunto-Totalidade B

Vê-se com esse movimento metodológico que nossa tese partirá da obra de Pitty em direção à obra de Huxley. Isso mesmo que o teor dialético-dialogal desta obra faça com que nos

movimentemos de uma obra a outra em vias de mão dupla. O que motiva esse recorte de direção é a temporalidade matemática-histórica que faz com que “2003” seja sucessivo a “1932”. Queremos percorrer do último enunciado ao primeiro – mesmo que as noções de “último” e “primeiro” possam, a partir de mecanismos semióticos, serem intercambiáveis. A criação desse ponto de vista que acaba por criar o objeto de análise da tese se dá por conta de nossos trabalhos anteriores (BASSO, 2017), quando se analisou, a partir de uma estilística discursiva de viés semiótico, o parecer do sentido do álbum de canção “SeteVidas” também de Pitty, de onde se depreendeu seu modo organizado e recorrente de se dizer o que se diz pela maneira de se dizer, o que inaugura seu estilo, sua maneira de se fazer presente em seus textos – verbais, visuais, sincréticos – que conciliam e fazem coexistir o social ao individual, o enunciatário ao enunciador, o semiótico ao ideológico, o estético ao ético. Isso porque, como se sabe, estamos interessados na maneira pela qual a intersemioticidade inaugura o estilo, e daí, dá-se continuidade ao estudo do estilo Pitty de coabitar o mundo. Assim, o foco da tese está na estilística tensiva e intersemiótica de Pitty de compor a vida em arte. Por isso, desdobra-se o “Conjunto-Totalidade A” em “(sub)Conjunto-Totalidade A’ ”, sendo esse (sub)Conjunto-Totalidade A’ o álbum de canções “SeteVidas” (2014), de Pitty.

Assim:

Admirável Chip Novo (2003), de Pitty	Conjunto-Totalidade A
SeteVidas (2014), de Pitty	(sub)Conjunto-Totalidade A’

Por falar nesses sistemas elementares, e para tal estamos embasados na herança do pensamento Saussure-Hjelmslev, é preciso dizer de que maneira eles serão depreendidos. Por ser a semiótica uma teoria estrutural, imanente e gerativa, ela se constrói sobre um percurso gerativo de sentido, em que segundo um modelo abstrato, busca-se compreender e apreender a formação do sentido, ao dar lentidão ao processo de expansão que passa o sentido para significar. Assim, ela estipula, teórica e metodologicamente, haver um percurso gerativo de sentido ao plano do conteúdo e um percurso gerativo de sentido ao plano da expressão, ambos concatenados pela textualização e as coerções de seu material. Para o plano do conteúdo, tem-se um modelo mais depurado e refinado pelas atenções e pelo tempo a ele demandado. Para o plano da expressão, tem-se conceitualizações um tanto mais flutuantes, mais grosseiros, porque à espera de tempo e atenção. Quando, então, falamos de uma estrutura elementar que subjaz à

cada obra, estamos falando dessa estrutura apreendida a partir do percurso gerativo de sentido do plano do conteúdo.

Com o percurso gerativo de sentido do plano do conteúdo bem desenvolvido nos estudos semióticos, vamos usá-lo como teoria e método, como já mencionado. Como a intersemiotividade pressupõe semioses que pressupõe planos diferentes da linguagem, sendo um deles o plano do conteúdo, iremos averiguar as semelhanças e diferenças entre o plano do conteúdo das obras de Pitty e da obra de Huxley. E isso significa aproximar e distanciar universais semânticos, valores de repulsão e atração, planos narrativos de base, planos narrativos de uso, objetos de desejos, competências e performances, poderes, fazeres, querereres, saberes, isotopias temáticas e isotopias figurativas. Exame feito a partir dos textos (verbal e escrito, no caso de Huxley; sincrético e audiovisual no caso de Pitty), e suas maneiras de fazer funcionar o plano do conteúdo ao plano da expressão.

Afinal, a intersemiotividade pressupõe planos de conteúdos em interação. Planos do conteúdo postos em diálogo. A coexistência de planos do conteúdo. Depois de, no capítulo teórico, esses conceitos semióticos estarem mais claros, vai-se descer outro nível de densidade ao se buscar o nível tensivo que subjaz às obras. Quer-se ver como a tensividade direciona, define, delimita e denomina a intersemiotividade nascente do diálogo entre as obras. Com os fundamentos de uma semiótica tensiva ficará mais claro porque se decidiu na construção desta tese cotejar intersemiotividade com estilo. Reconhece-se o estilo atravessando de ponta à ponta todos os níveis do percurso gerativo de sentido tanto do plano do conteúdo quanto do plano da expressão, por meio da textualização. Há, assim, vetores tensivos-estilísticos a inaugurar a intersemiotividade.

O movimento entre “diálogo interno” (mais concentrado) e “diálogo externo” (mais difuso) pressuposto nos movimentos analíticos das obras de Pitty em interação e do *estilema* Pitty com o *estilema* Huxley, vai fundar uma “transcendência imanente”: um referente que é referenciado de dentro, por dentro, para fora. E isso pressupõe de igual modo forças que vem de fora para dentro. Dentro da obra de Pitty aparecerá sua “intrasemiótica” que é fruto de seu modo próprio e recorrente de sentir o mundo e concebê-lo em arte. No diálogo de Pitty com Huxley, despontará uma intersemiótica.

De alguma forma, a expressão de Huxley impacta a percepção de Pitty e a faz conceber um mundo (semiótico) semelhante: da expressão de Huxley à impressão de Pitty à expressão de Pitty. Se visto num tom ainda mais transcendental, o diálogo tido como comunicação entre

cronotopos (espaço-tempos) inaugura uma espécie de “espírito³⁶” (*instgeist*) que comunga a obra de Huxley à obra de Pitty, e que também preenche o vazio entre elas. Se o diálogo for visto, com concepções bakhtinianas, como o criador de um “grande tempo” (o tempo das artes, das superestruturas, do cânone), pode-se dizer que a obra de Pitty nasce da obra de Huxley e, que, assim, a obra de Pitty já estava em potencial entranhada na obra de Huxley. Há um diálogo entre tempos individuais (internos) que inaugura um grande diálogo e um grande tempo³⁷. Os sentidos ficam decantados esperando sua “festa de renovo” (BAKHTIN:2003), sua atualização semiótica na torção (noção de Merleau-Ponty para “estilo”) de uma nova maneira de torcer. A figura de torção vem identificar uma mudança de direção, uma ruptura, que não chega a quebrar, mas quase. Os signos, assim, sofrem uma torção não mão do esteta: a vida é torcida sem ser destruída, mas atualizada, repaginada na esfera da arte. A torção de Huxley manipula (faz-fazer) a torção de Pitty. “Torção” exprime, ainda, a noção de uma “força contrária”, uma resistência (um descontínuo; uma parada): o artista resiste às forças do discurso da vida em nome do discurso na arte. Pitty e Huxley dialogam suas torções (a partir de seus poderes e saberes, sobretudo).

Admirável Chip Novo (2003): um álbum de canção

Pensar semioticamente álbum significa pensar um todo composto de partes. Entretanto, tais partes também se fazem como todo – já que cada canção pode ser contemplada individualmente. E o todo do álbum acaba também por ser parte – porque constituída e constituinte de um gênero discursivo específico interligada à determinada esfera de atividade humana. 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 – em graus e em séries de graus. A partir daí, a pesquisa se debruça sobre o espaço e tempo que cada canção ocupa no todo: se examina como cada canção se relaciona com cada canção e, em consequência, se pensa a disposição significativa das canções, vigente também no vazio entre elas. Essa disposição não é fortuita e nem fruto do acaso, antes esteticamente

³⁶ Não trazemos nenhuma noção filosófica para o vocábulo para não cair na querela das reflexões filosóficas acerca do espírito, do corpo, da abstração e do concreto, do visível e invisível. Só queremos com o vocábulo significar “onipresença”: aquela presença que se presentifica em lugares distintos, e até, mesmo, na ausência. Há uma presença (sensível) que passa de Pitty à Huxley e de Huxley à Pitty, inauguradora de uma “onipresença”, um “espírito”.

³⁷ Esse é um conceito de Bakhtin que será melhor explorado.

motivada. Tal disposição narra. Trata-se dos fenômenos de canções dispostos numa sintagmática. Há uma espinha dorsal que sustenta o álbum-corpo, ou seja, há um fio condutor que liga, interliga e costura tais canções. Isso equivale dizer que há algo comum que subjaz à tais canções assim dispostas. Essas partes que bricolam e compõem o álbum estão organizadas a partir de um nível fundamental, narrativo e discursivo comuns nas condições da emergência do significar, e um nível tensivo nas pré-condições do dizer através de canções. 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.

Dado o tema, sugerido pelo título do álbum, faz-se necessário atentar para o fato de que esse mesmo título aparece nomeando uma canção ou seja, há uma coexistência de temática compartilhada entre o todo álbum de canção *Admirável chip novo* e todo canção *Admirável chip novo*. 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. Atenta-se, daí, cá neste trabalho, à costura que faz a canção-tema nas e pelas outras canções. Procura-se a 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 – gradual e serial.

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.

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).

Um “álbum” é uma compilação. Um álbum de canção é, assim, uma compilação de canções. Despontam aí várias canções – vários atos discursivos – de um mesmo artista. Entre cada canção e outra (que são partes) emerge a totalidade – que não é bem igual à soma das partes. Trata-se da totalidade da soma das partes mais alguma coisa. Como os fenômenos de estilo, segundo uma estilística discursiva, precisam ser examinados na “lateralidade”, numa dicotomia dialógica entre o que é (afirmação) e o que não é (negação), semelhante a movimentos dialéticos (tese/antítese/síntese), no “entre”, o álbum de canção acaba por se tornar uma síntese estilística. Acaba por expor um *estilema* do artista que o assina. Daquilo que é recorrente em meio a certa diversidade, chega-se ao repetível, ao invariável, e daí, ao estilo – muito próximo do *éthos* aristotélico, como fica evidenciado na obra de Discini (2015).

O todo de um álbum de canção é composto por partes melódicas, rítmicas, verbais, visuais, sincréticas. É o álbum, assim, uma compilação de estilos e de intersemioticidades: de percepções, planos de expressões e planos de conteúdos. Os álbuns de canções, mais recorrentes antes da era dos *singles*, expõe uma sintagmática estilística: no passar das canções, de uma canção a outra, pelo intervalo e também pela presença, expõe uma continuidade, uma maneira muito única de perceber e conceber o mundo em arte. Uma imagem inaugura os álbuns de canções que circulam como um “livreto” com a textualização das letras das canções e algumas outras imagens. Há, então, no encarte – uma espécie de âncora do gênero álbum de canção – um encontro entre o verbal e o visual, enquanto se ouve o álbum.

Admirável chip novo (2003) é álbum de estreia da cantora e compositora baiana Pitty. *SeteVidas* (2014) era, até maio de 2019, seu último disco. Numa ponta, o “disco da juventude”, da primeira mulher. Noutra, “o disco da maturidade”. Afirmamos tal nomenclatura a partir das isotopias temáticas e figurativas que discursivizam tanto uma obra como outra e as fazem dialogar. Assim do Conjunto-Totalidade A ao (sub)Conjunto-Totalidade A’ se percorre um percurso de sentido que vai do primeiro ao último álbum de uma das cantoras de rock’n’roll mais escutada na primeira década do novo milênio. A temática do “novo milênio” é interessante de ser ressaltada quando o álbum trata de algo novo, tal qual o romance. O “novo” é permeado de paixões de incerteza e de medo, o que causa paixões de admiração, de perplexidade, de susto. É o novo a entrar num velho campo de presença que percebe o mundo. O “novo”, geralmente,

aparece homologado ao futuro, afinal é o futuro aquilo que ainda não chegou, então, deve se tratar do novo. A obra de Huxley é uma distopia futurista, ou seja, é uma obra que se lança a um futuro imaginado sob a força do pessimismo. A obra de Pitty é uma resposta³⁸ à obra de Huxley. Pitty, assim, presentifica a proposta futurista de Huxley quando seleciona seu mais que conhecido título de obra futurista, presença mais fortificada com o agradecimento a ele no encarte do disco: “aos profetas Huxley, George Orwell e Isac Isimov”. “O Admirável mundo novo é um livro sobre o futuro e sejam quais forem as suas qualidades artísticas e filosóficas, um livro sobre o futuro só nos pode interessar na medida em que suas profecias nos pareçam originariamente capazes de virem a realizar-se” (HUXLEY, 1982, p. 14).

O encarte de um disco é muito semelhante à estrutura de um livro: é um livreto de canções; é a modalidade escrita daquilo que é cantado. Há uma interação interessante aí. Tal como o livro, o encarte tem uma capa: uma entrada; uma primeira aparição. Essa primeira aparição conta com uma imagem inaugural, seguida das canções. Do visual ao verbal se dá o ato de leitura do encarte. Com base na semiótica plástica de Floch (1985; 1995) a imagem será melhor analisada no capítulo de análise, por agora, diante de um capítulo introdutório, aparecem breves comentários.

³⁸ “Resposta” no sentido que quer fazer-pensar o conceito bakhitniano (2010) de “responsividade”, em que cada enunciado espera pela resposta de outro enunciado, enquanto ele mesmo já responde a algum enunciado. A “resposta” é semelhante a “reação” da “ação”: a força contrária na mesma intensidade que a força emitida. A responsividade é o combustível do diálogo, que onde residem os sentidos existenciais.

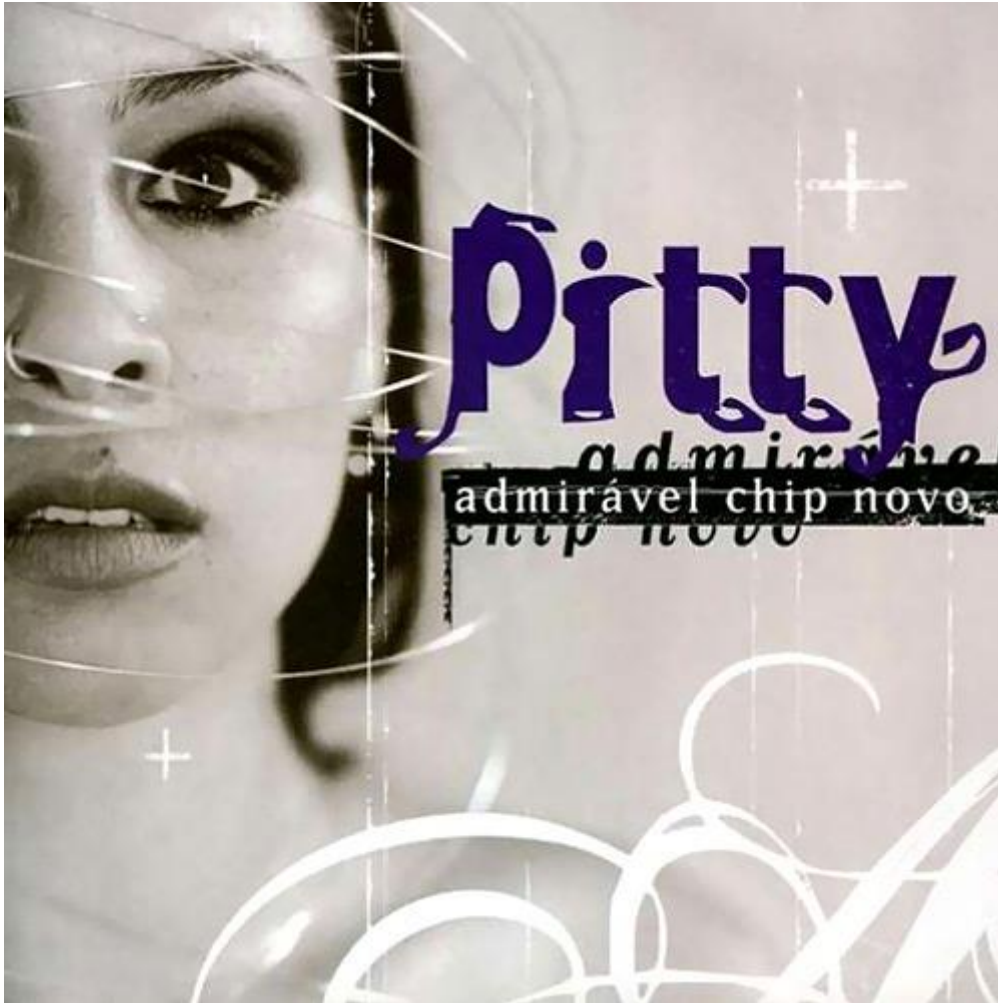


Figura 1 - capa do álbum "Admirável Chip Novo" – esperando o inesperado.

Imediatamente no lugar de entrada do percurso de entrada do olhar – da esquerda para a direita – aparece a imagem de um sujeito. Sabe-se ser tal sujeito, Pitty. Emprestada da vida “real³⁹”, a esteta se projeta ao mundo semiótico da fotografia para significar. A fotografia

³⁹ Por “real”, como dizemos e como se sabe, para não cometermos um “crime semiótico”, dizemos dos efeitos de sentido do real, sendo esse real como aquilo que nos circunda e a que nós chamamos de real. Não se trata de um real monolítico e dado de uma vez por todas, antes de um real inaugurado a cada nova percepção que se dá na materialidade do mundo, assim convocado como real. Aliás, as ciências físicas, e seus desdobramentos quânticos, já antevêm que esse real concreto é fundado pelo majoritário vazio dos átomos – dos quais ainda muito pouco sabemos. Por ser a semiótica uma teoria imanente, o real como referente extralinguístico, criado a partir da presença única e inalienável, deslumbrada num campo de percepção, é referenciado internamente, como fenômeno de linguagem, para que essa semiótica se mantenha herdeira de Saussure e seu projeto de ciência linguística que deve se fundamentar numa relação arbitrária entre significado e significante, e não numa relação motivada em que cada palavra é determinada pelas coisas do mundo real. Como a palavra real ainda não saiu dos dicionários e

(discurso visual de arte) recorta Pitty: a figura humana aparece só do pescoço para cima, tendo um olho excluído do todo da fotografia. Há uma parte em presença e outra em ausência.

Esse rosto imediatamente aparecido refuta por completo a entrada do enunciatário, porque não lhe deixa um vazio de acesso: o começo da fotografia está todo preenchido, não há espaço para ninguém. Só cabe o pedaço do rosto de Pitty. Mesmo com o distanciamento da posição topológica, aparece algum grau de aproximação quando se depara com um rosto humano, o qual fita seu enunciatário em empatia. Pitty está de frente. De olhos abertos. Aliás, com um olho claramente aberto. O outro não se sabe. A boca também entreaberta, chegando a mostrar os dentes, sem escancará-los acaba por identificar um efeito de “admirável”: há algo a sequestrar olho que vê e a boca que fala (e canta) de Pitty.

Os contornos que delineiam a figura e o fundo são fracamente demarcados: o cinza do rosto de Pitty ressoa lá no fundo. Com cor só aparece a textualização para seu nome: sua autoria. O nome da obra – sua criatura – aparece ora em preto ora em branco. A fonte da textualização constrói o efeito de escrito/pintado à mão, com alguma velocidade. A imagem que inaugura a capa do disco de Pitty é muito parecida com a 22ª edição do livro Admirável mundo novo pela Editora Globo⁴⁰:

são usadas fartamente pelos sujeitos de uma comunidade linguística, usamo-la aqui, porém, expressa entre aspas a fim de qualificá-la como fruto de uma percepção realizada, sempre de maneira única e irrepetível – construída do mundo interno subjetivo ao mundo externo objetivo. Por real, então, queremos o sentido de materializado, realizado, concretizado a partir da relação entre um sujeito percebido e um objeto percebido, em que essas duas instâncias – a de sujeito e a de objeto – de uma gramática narrativa são dados na interdefinição e no intercâmbio. Isso fazemos porque um público-ouvinte que é também fã, ou seja, aquele que, sob qualquer condição, permanece seguindo determinado artista, acaba identificando a figura de Pitty na emergência com outras aparições de Pitty que constroem seu imaginário e isso enfrentado como real, como realizado, como materializado, como concretizado. Para eles, trata-se mesmo da figura real de Pitty, mesmo que esse real seja fruto do universo imaginário e semiótico que numa totalidade fundamentam as aparições parciais de Pitty, seja em suas canções, seja na mídia, seja nas redes sociais.

⁴⁰ Não se sabe ao certo a data dessa edição, porque não se teve acesso ao livro físico e os sites que o vinculam não dispõem de tal informação.

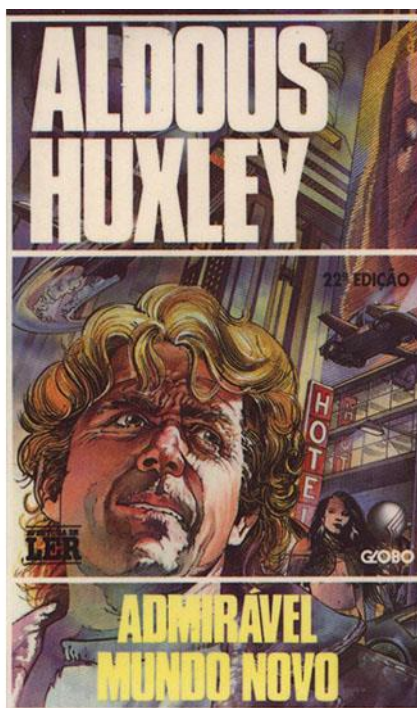


Figura 2 Capa de uma das versões do Admirável mundo novo - esperando o inesperado.

Na imagem inaugural dessa versão do romance aparece logo na entrada do texto visual a figura histórico-cultural semiótica construída de um “homem”. Enquanto isso Pitty se assenta numa outra construção histórico-cultural semiótica: a de uma “mulher”. Isso tem algo a ver com as construções semióticas, históricas e filosóficas que circundam as “feminilidades” e “masculinidades” em nossa sociedade. Essa diferença só se faz importante, quando atentado que Pitty, com expressões de feminilidade aguçada, se faz presente no universo mais masculino do rock. É a voz do “feminino” num universo construído de maneira “masculina”⁴¹.

A figura do homem ressoa com a figura da mulher quando ele aparece com os dentes também à mostra, tendo também sido recortada a partir do pescoço da figura do corpo humano. O franzimento da testa de nosso protagonista do texto visual revela uma “tensão”, concentrada na região logo acima dos olhos: uma das estesias de onde pode emergir paixões de “admiração”. Seu olhar, tal como o de Pitty figurativizada, olha ao longe. As duas faces estão levemente inclinadas ao alto. A leve inclinação pode abrir lugar para deslumbrar a maneira pela qual nossa sociedade tem a criar, semioticamente, as dimensões do espaço: ao “alto” fica o “mais longe”, o “maior”; ao baixo o “mais perto”, o “menor”. Essa construção do espaço semiótico pode

⁴¹ Não podemos, por questões de limite, nesta tese entrar na querela “masculinidades x feminilidades”. Mas trabalhos que investiguem semioticamente as diferenças e divergências entre o “masculino” e o “feminino” em nossa sociedade são importantes, e gostaríamos de deixar tal abertura.

rapidamente nos levar à reflexão de que é o tempo uma outra dimensão do espaço, e assim, tal espacialidade semiótica pode também abrigar uma temporalidade semiótica, em que o “alto” fica com o “futuro”: o “mais distante” e o “maior”. Enquanto o “baixo” fica para o “passado”: “o mais perto” e o “menor”⁴².

A capa dessa versão do romance é colorida, e está mais próxima do “desenho em quadrinho” do que da “fotografia”. Tanto um quanto outro são refrações artísticas, porém o “desenho em quadrinho” pressupõe mais o fazer humano que um fazer tecnológico, de uma máquina, por exemplo, como é o caso da fotografia. Na tradição do “desenho em quadrinho” está revelada uma tendência em se “fotografar com as mãos”, mesmo que, atualmente, tal fazer também se apoie em máquinas e tecnologia. Ao fundo, a imagem que contracenava com o herói do texto visual apresenta prédios e carros voadores: tanto um quanto outro objeto do “alto”. Essa “altura” do Admirável mundo novo fica, inclusive, contemplada na primeira linha do texto verbal de Huxley: “um edifício atarracado e cinzento de apenas trinta e quatro andares” (HUXLEY, 1982, p. 23). “Apenas” deixa um rastro estilístico de “ironia” que coincide com o estilema de Pitty. Como se verá.

O álbum de Pitty segue com as textualizações das canções em modalidade escrita, as quais aparecem nesta ordem:

- Teto de Vidro (1)
- .Admirável Chip Novo (2)
- Máscara (3)
- Equalize (4)
- O lobo (5)
- Emboscada (6)
- Do mesmo lado (7)
- Temporal (8)
- Só de Passagem (9)

⁴² Nesse sentido, é curioso o fato de que muitos dos analistas comportamentais, radicados nos mais variados teóricos da Psicologia, identificam que um olhar muito dado ao “baixo” coincide com uma psiquê mais inclinada ao “passado”, ao que já foi e é imutável. Enquanto, o olhar lançado ao “alto” identifica a capacidade de sonhar, isto é, de, pela imaginação, lançar-se ao “futuro”. Hoje, inclusive, sabe-se que aquilo que chamávamos de “céu” é na verdade uma infinidade de galáxias. Daí, não fica, assim, o “alto” como lugar de uma temporalidade e espacialidade que nos transcende porque está além de nós? Essa reflexão só importa porque é a obra de Huxley de cunho futurista: do presente o autor se projeta ao futuro, ao invisível, ao que não existe (ainda) e lhe dá textualização, isto é, traz-lhe ao visível.

- I wanna be (10)
- Semana que vem (11)

Como o fenômeno de estilo é, segundo uma estilística de viés semiótico (DISCINI, 2015), apreendido a partir de uma modo próprio, recorrente e organizado de dizer que fica revelado de um texto a outro, e ainda, pelo intervalo entre eles, a disposição das canções num álbum de canção só pode ser motivada e radicada numa forma de perceber e conceber o mundo em texto: na ordem que elas seguem, nos intervalos que elas ocupam (e não ocupam) fica revelado o estilo Pitty. Como tais canções estão organizadas a partir da “totalidade” álbum de canção que lhes dá a “temática”, elas seguem um percurso gerativo de sentido comum, isto é, elas apresentam níveis tensivos, fundamentais, narrativos e discursivos comum, o que quer dizer que uma canção continua na outra, desdobra-se na outra, narra-se na outra. Como a “totalidade” álbum de canção prova dialogar com o romance de Huxley, todas as canções do álbum também o fazem. Diz-se isso porque é comum nos álbuns de canção o fato do título que nomeia a obra toda também aparecer numa canção que está dentro da obra toda. Assim, há um álbum chamado *Admirável chip novo*, e dentro dele, há uma canção chamada “Admirável chip novo”. Em outras palavras, não é apenas a canção-parte que dialoga com o romance, mas o álbum todo. Ao mesmo tempo, cada canção-parte é também uma canção inteira, isto é, um “todo”. Do todo das partes, das partes do todo, do todo às partes e das partes ao todo, das partes às partes e dos todos aos todos, o mundo semiótico se constrói e também nossas análises. Dito de maneira bem mais simples, as canções e suas disposições contam uma “historinha” e estão organizadas para tal.

Ao meio do encarte aparece outro texto visual:



Figura 3 - "Esperando sentada"

Na imagem, aparece Pitty não mais à esquerda, mas à direita. Do vazio – intervalo - do texto visual até a figura de Pitty. Sentada com braços e pernas cruzados, figuras que alavancam certo “fechamento”, uma cruzamento de si para si. Pitty com tal gesto indaga e espera algo: a indagação fica respaldada pelo fato da esteta continuar a fitar seu enunciatário; a espera fica na interdiscursividade com o universo semiótico popular de “vou esperar sentado”, o qual se radica em paixões de provocação, porque diminuída está a expectativa de que o outro faça o que diz que fará, já que como o fazer se demorará tanto e tanto é melhor “esperar sentado”.

O final do encarte – momento em que a arte acaba para começar a vida – aparece outra imagem:



Figura 4 - contracapa do encarte



Figura 5 - última imagem do encarte - esperando o velho novo de sempre

A sintagmática de textos visuais que compõe o todo do encarte do álbum de canção se finaliza com Pitty ainda a fitar seu enunciatário.

Admirável Mundo Novo (1932): um romance

Como recorte metodológico e analítico a partir de uma tradução sincrônica e intersemiótica que coloca as obras – de Huxley e Pitty – como coexistentes, lado a lado, a fim de se investigar o fenômeno de intersemioticidade latente entre elas, escolheu-se a edição brasileira, isto é, a tradução brasileira para obra do inglês que data de 1982, porque nela aparece, como prefácio, dizeres de Huxley que, duas décadas depois, revisita sua publicação de 1932.

Nela aparecem as intencionalidades e motivações éticas, ideológicas e estéticas que levaram o referenciado autor a conceber seu romance futurista, que por esse teor se abre à diálogo do futuro, que é o caso da obra de Pitty. Com esse prefácio é possível se averiguar, ainda, um diálogo, ou melhor, uma tradução entre um autor do passado e um autor do presente, permeados pela linha de *estilo* que concebe Huxley como *éthos* discursivo. Aparece, assim, um Huxley mais juvenil revisitado por um Huxley mais maduro. Nesse sentido, quando se coteja o primeiro álbum da cantora e compositora Pitty com seu último álbum, tem-se o mesmo diálogo: Pitty da juventude e Pitty da maturidade. Afinal, “quando pensamos, somos obrigados a manter o pensamento conosco mesmos e, nessa operação, criamos um observador-leitor desse pensamento que somos nós mesmos, visto que o pensamento se desenvolve por etapas” (PLAZA, 2013, p 18), ou seja, a revista de Huxley pelo próprio Huxley pode ser visto como uma tradução de pensares, tradução de significares immanentemente constituídos dentro do *estilema* Huxley como composição de um *éthos* discursivo.

O remorso crônico, e nisso estão de acordo todos os moralistas, é sentimento muito indesejável. Se você se comportou mal, arrependa-se, faça as correções que puder e dedique-se à tarefa de portar-se melhor da próxima vez. De modo nenhum acalente sua má ação. Rolar na sujeira não é o melhor meio de se limpar.

A arte também tem sua moralidade, e muitas das regras dessa moralidade são as mesmas da ética comum, ou ao menos análogas a elas. Por exemplo: o remorso é tão indesejável em relação à nossa má arte quanto em relação a nosso mau comportamento. A maldade deve ser encontrada, reconhecida e, se possível, evitada no futuro. Meditar sobre as falhas literárias de há dez anos atrás, procurar remendar uma obra deficiente até chegar à perfeição que não possuía na primeira apresentação, despender a idade madura tentando consertar os pecados artísticos cometidos e legados por uma pessoa diferente que se foi na juventude – decerto tudo isso é vão e fútil. Eis porque este Admirável mundo novo é o mesmo do antigo. Seus defeitos como obra de arte são consideráveis; todavia, para corrigi-los seria preciso reescrever o livro – e no processo de reescrevê-lo, como pessoa mais velha, provavelmente se retiraria não só algumas das falhas da estória, mas também alguns de seus méritos originais. Assim, resistindo à tentação de me espojar no remorso artístico, prefiro deixar de mão o bem e o mal e pensar em outra coisa. (HUXLEY, 1982, p. 11-12)

Em seu prefácio, o Huxley mais maduro que resisti à tentação de reescrever seu Huxley mais juvenil nos dá dicas de algumas chaves de leitura à obra, bem como esboça, ainda, algumas emergências passionais a nortear os rumos narrativos de seu discurso: uma vida insana na Utopia ou uma vida excêntrica e anormal numa tribo de índios (“na ocasião em que o livro foi escrito, essa ideia de que se dá ao ser humano a liberdade de escolha entre a insanidade de um lado e a demência do outro, era uma das que mais me divertiam” – HUXLEY, 1982, p. 12).

Quais os limites e limiares postulados entre a paixão de demência e a paixão de insanidade? Elas ressoam na obra de Pitty? “E ele termina numa autotortura maníaca e num desespero suicida” (*idem*). As paixões de desespero é desvelada com quais impactos sensíveis nos *Admiráveis*? Essa “autotortura maníaca” e esse “desespero suicida” podem estar transmutados nos sons velozes e tônicos da bateria e dos solos de guitarra que permeiam e inauguram a sinfonia rockeira de Pitty?

Se eu tivesse de reescrever agora o livro, daria uma terceira opção ao Selvagem. Entre as alternativas de seu dilema – a utópica e a primitiva – colocaria como terceira escolha a sanidade. [...] A ciência e a tecnologia seriam usadas, à semelhança do repouso semanal, como se fossem destinadas ao homem e não (como atualmente e mais ainda no Admirável Mundo Novo) como se homem devesse adaptar e submeter a elas. A religião seria a busca consciente e inteligente do Fim Último do homem. [...]. Criado entre primitivos, o Selvagem (nessa nova versão hipotética do livro) não seria transportado para a Utopia até ter tido a oportunidade de apreender de primeira mão algo sobre a natureza de uma sociedade composta de indivíduos livremente cooperativos dedicados à procura da sanidade. (HUXLEY, 1982, p. 13-14)

Dentre essas chaves de leitura, aparece uma ainda mais cabal que acaba por definir uma temática: “o tema do Admirável Mundo Novo não é o progresso da ciência como tal; é o progresso da ciência na medida em que atinge os indivíduos humanos” (HUXLEY, 1982, p. 15), com isso resta identificar no romance de Huxley quais as figuras convocadas para dar “carne” semântica-sensorial à tal tema. Sobre as ciências e sua relação com o homem, inclusive, Huxley relata que uma das profecias não intuída por seu romance seja a da fissão nuclear, isto é, de um núcleo em desintegração. Tal desintegração é bastante parecida com uma “explosão”, figura bastante explorada na estética de Pitty, inclusive nas explosões (tônicas e velozes) de bateria e guitarra elétrica da sinfonia de rock’n’roll.

Acoplada à temática embasada no par *homem da natureza x ciências da natureza* aparece a temática da *revolução* que é também bastante recorrente na estética rock’n’roll. Revolução aparece, nas reflexões do autor, não em seu sentido de “movimento para a raiz” que faz os astros, antes como “mudança abrupta” que revoluciona os pensares, sentires e dizeres de uma sociedade (“essa revolução realmente revolucionária está para se processar, não no mundo exterior, mas na alma e na carne dos seres humanos” – HUXLEY, 1982, p. 15). A esse respeito, Huxley cita as revoluções sexuais de Marques de Sade, a revolução política de Robespierre, a revolução econômica de Babeuf e diz que, no caso dos objetivos revolucionários do *Admirável...*, se objetiva, finalmente, a “estabilidade social” (“é para realizar a estabilidade

social que levam a cabo, por meios científicos, a última e pessoal revolução realmente revolucionária” – HUXLEY, 1982, p. 16).

Por enquanto estamos na primeira fase do que talvez seja a penúltima revolução. Sua fase seguinte pode ser a guerra atômica, caso em que não nos precisaremos preocupar com profecias sobre o futuro. Mas é provável que tenhamos senso bastante, se não para parar de lutar uns contra os outros, ao menos para ter um comportamento tão racional quanto o de nossos antepassados do século dezoito. Os horrores inimagináveis da Guerra dos Trinta Anos deram de fato uma lição aos homens, e por mais de cem anos os políticos e generais da Europa resistiram conscientemente à tentação de usar seus recursos militares até os limites da destruição ou (na maioria dos conflitos) de prosseguir lutando até que o inimigo fosse totalmente aniquilado. Eram agressores e sem dúvida ávidos de proveito e glória; mas também eram conservadores, determinados a todo custo a manter seu mundo intacto, em plena atividade. Nos últimos trinta anos não houve conservadores nas só nacionalistas radicais de esquerda e nacionalistas radicais de direita. [...]. Os radicais nacionalistas tinham formas, com as conseqüências que todos nós conhecemos – Bolchevismo, Fascismo, inflação, depressão, Hitler, a Segunda Guerra Mundial, a ruína da Europa e quase a fome universal. Supondo, então, que somos capazes de apreender de Hiroshima tanto quanto nossos antepassados apreenderam de Magdeburgo, podemos esperar um período, não em verdade de paz, mas de guerra limitada e só em parte destruidora. [...]. é provável que o futuro imediato se assemelhe ao passado imediato e, no passado imediato, rápidas mudanças tecnológicas, tomando lugar numa economia de produção em massa e entre uma população predominantemente sem propriedades, sempre tenderam a produzir confusão social e econômica. Para poder-se ocupar da confusão, o poder seria centralizado e aumentaria o controle governamental. É provável que todos os governos do mundo venham a ser mais ou menos completamente totalitários, mesmo antes da utilização da energia atômica; que já sejam totalitários durante e depois dessa utilização parece quase certo. Só um movimento popular em larga escala pela descentralização e a autonomia pode deter a tendência atual para o estatismo. Hoje não há sinal de que um movimento com essas características venha a se realizar. Não há razão, sem dúvida, para que os novos totalitarismos se assemelhem aos antigos. Governos baseados no porrete e no pelotão de fuzilamento, na miséria artificial, não são apenas desumanos (hoje ninguém se preocupa muito com isso); são ineficientes por demonstração e, numa época de tecnologia avançada, a ineficiência é pecado contra o Espírito Santo. Um estado totalitário realmente eficaz seria aquele em que o executivo todopoderoso constituído de chefes políticos e de um exército de administradores, controlasse uma população de escravos que não precisassem ser forçados, porque teriam amor à servidão. Fazê-los amá-la é tarefa atribuída, nos atuais estados totalitários, aos ministérios da propaganda, editores de jornais e professores. [...]. Os maiores triunfos da propaganda não se deveram à ação, mas sim à omissão de algum ato. A verdade é grande, mas maior ainda, do ponto de vista prático, é o silêncio sobre a verdade(HUXLEY, 1982, p. 16-20)

As motivações éticas, estéticas e ideológicas do fazer artístico de Huxley se alinham aos pensares e dizeres canceiros de Pitty, que, por sua vez, fazem-se contemporâneos ao momento político que rodeia o fazer desta tese: ao governo Bolsonaro (2019-2022), radicado

na bíblia, na bala e no boi, reverberado no armamento como simulacro do poder, o poder-matar e o poder-dar-vida, isto é, o poder-ser-deus, respaldado pelas visões e construções de um deus à imagem e semelhança dos homens, estes falocêntricos (mesmo que suas ereções fracassadas tenham de ser substituídas pelo poder de penetração da arma de fogo), e por isso, machistas e homofóbicos, respaldados por discursos de ódio e intolerância, além de perseguição ao fazer intelectual das humanidades que, como antevê o significante se preocupa com o humano em sua diversidade de esferas de atividades humanas. Os dizeres de Huxley direcionam sua gama de escolhas temáticas: a escravidão; a escravidão pelo amor à servidão; a busca pela felicidade; a busca pela estabilidade; a relação governo x povo; a relação super-estrutura x infraestrutura; as revoluções verdadeiramente revolucionárias; a centralização do poder estatal; a ocultação de verdades-cadáveres por parte da imprensa; os mecanismos de luta e fuga em que vivem os sujeitos humanos viciados na competição; a condição humana e o sofrer demasiado humano. Examinar quais as figuras responsáveis por dar “carne” semântica-sensorial a essa sintagmática de temas organizados segundo um modo próprio de escolha (isto é, entre atrações e repulsões) a partir de certa visão de mundo, embasada num campo de percepção em que sujeito percebido e objeto percebido aparecem fundidos, é objetivo do capítulo analítico. Depois da análise dos temas figurativizados, dos temas sensibilizados ainda mais, chega-se ao diálogo que estabelece a obra do romancista inglês com a obra da cancionista Pitty. Com isso, examina-se a atualização dos temas figurativizados de uma obra à outra. Com isso, percebe-se a transmutação de temas em figuras, das figuras em temas de outra obra. Com isso, depreende-se as transmutações semântico-sensoriais de uma obra à outra e se contribui para a formulação de uma tradução intersemiótica que é uma tradução tensiva, ou seja, uma tradução de sensibilidades (sentires) e racionalidades (pensares).

Quando Zilbeberg (2011, p. 66) dá à afetividade mais que a “modesta função de adjunto adverbial de modo” e a estabelece “como grandeza regente” ele acaba por enunciar que o mundo interno das sensações, das impressões, das afetividades governam o mundo externo das expressividades e dos estados de coisas do mundo, e por isso, acaba por dialogar com os desdobramentos da física quântica de que é o observador (a partir de um mundo interno) que define o comportamento de um mesmo átomo ora em onda (que ocupa uma simultaneidade de espaços-tempos) ora em partícula (parte habitante de um único espaço-tempo)⁴³, o que

⁴³ Sabe-se tratar desta relação de uma relação bastante perigosa, porque estipulada entre dois fazeres científicos de qualificações diferentes. Além disso, a física quântica fica muito afastada de nossos saberes, por conta, inclusive, do vasto campo a se investigar. Assim, nosso dizer não é segundo um trabalho científico capaz de fazer Zilberberg dialogar com a física quântica a partir de um exame estrutural e refinado dos dois campos do conhecimento, a fim de estabelecer as conexões possíveis entre

estabelece vínculos com o mito disposto no texto bíblico⁴⁴ que coloca o mundo imaginário como criador espiritual do mundo concreto. O mundo começa na mente universal que diz haja luz e há. O mundo dos sujeitos de igual modo começa em suas mentes que depois de projetadas em seus dizeres se inauguram na concretude do verbo. O verbo cria o mundo de Huxley. Huxley-deus cria seu admirável mundo novo pelo verbo, no verbo, a partir do verbo⁴⁵. Com essa consciência de que o mundo concreto nasce do mundo das ideias, de que o mundo materializado nasce da abstração dos átomos, de que os estados de coisas são inaugurados pelos estados de alma, continua Huxley (1982, p. 20): “O amor da escravidão não se pode estabelecer senão como resultado de uma revolução profunda e pessoal nas mentes e nos corpos”. Quem sabe nas mentes e nos corpos discursivos compostos a partir do *estilo* como centro estrutural da significação humana.

O romance de Huxley (1982) narra um hipotético futuro, em que as pessoas são condicionadas biologicamente (“fazem-se noventa e seis seres humanos crescerem onde somente um crescia antes”, p. 26) e psicologicamente (“- Sim, agora todos são felizes- repetiu Lenina. Eles ouviram essas palavras repetidas por cento e cinquenta vezes por noite durante anos”, p. 102). Nesse mundo, o tema da identidade fica abalado (“homens e mulheres em padronizados em turmas uniformizadas. Todo o pessoal de uma pequena fabrica fornecido pelo produto de um só ovo bokanovskizado”, p. 28). Nele, qualquer insatisfação, insegurança ou dúvida é suprida com o consumo de uma droga sem efeitos colaterais, o soma (“- não terei coragem - disse Lenina. - Bem, basta-lhe tomar antes meio grama de soma”, p. 229):

Voltar à civilização representava para ela voltar ao soma, era a possibilidade de ficar na cama e de se desligar seguidamente da vida, sem os efeitos correlatos de dor de cabeça, enjoo, sem ter que sentir o que se sentia sempre

eles. Antes esse dialogar que fazemos vem por um dizer de “senso comum”, um dizer sem especialização no assunto. Os conceitos da física quântica podem, com cautela e olhar científico, ser deslumbrado em vários canais do Youtube, por exemplo. Enfim, não fazemos um diálogo profundo e científico entre a física quântica e semiótica tensiva, são apenas comentários de “impressão”, quem sabe, um tanto de “intuição” – aquele máximo de “intuição” que permitem os saberes científicos.

⁴⁴ Diz o apóstolo Paulo em sua carta aos romanos (I Romanos, 12.2): “E não vos conformeis com este mundo, mas transformai-vos pela renovação de vosso entendimento”. O mundo, segundo dizeres do apóstolo, só pode ser transformado por uma renovação interna, isto é, através de uma renovação do entendimento – a partir de uma percepção direcionada ao mundo percebido. Esse diálogo com o texto bíblico se dá porque se trata deste mito de uma das narrativas que inauguram um modo de viver no Ocidente. Além disso, Huxley sempre traz à tona temas de uma religiosidade, tal qual faz Pitty. Essas isotopias temáticas-figurativas de religiosidade serão melhores interpretadas.

⁴⁵ João 1.1: “No princípio, era o Verbo, e o Verbo estava com Deus, e o Verbo era Deus”. João 1.14: “E o verbo se fez carne e habitou entre nós”.

depois do peyotl – a impressão de ter feito alguma coisa tão vergonhosamente antissocial que jamais se teria a coragem de levantar de novo a cabeça. O soma não provocava qualquer desses efeitos desagradáveis. A fuga que ele proporcionava era perfeita. (HUXLEY, 1982, p. 192).

O romance inspirou inúmeras obras, as quais, devido à intertextualidade marcada nos seus títulos, firmam interdiscursividade e também intersemioticidade, como o álbum da banda Iron Maiden, *Brave New World*, lançado justamente em 2000, prestes ao novo milênio, cerceado de lendas como a do fim da humanidade; a canção de Britney Spears, “Brave New Girl” (2003) que coincide com o ano de lançamento do álbum de Pitty; a canção de Zé Ramalho, “Admirável Gado Novo” (1979); a obra de Huxley, inclusive, já é arquitetonicamente dialógica, porque mantém intertextualidades, interdiscursividades e intersemioticidade com outra obra, *The Tempest*, de William Shakespeare, quando a personagem Miranda, maravilhada com a visão de um grupo de naufragos, sendo que até então, o único ser humano visto por ela, era seu pai, afirma:

O, Wonder
How many goodly creatures are there here!
How beauteous mankind is!
O BRAVE NEW WORLD
That has such people in’t! (HUXLEY, 1982, p.

Quando o poeta e quem quer que seja se lança ao futuro, ele se adormece no presente e acorda, pela imaginação, no futuro: lugar das esperas, das expectativas, do novo. Como a “responsividade” – o mecanismos de respostas em que se firma a construção semiótica do mundo – está assentada numa noção “transcendental” que, por isso, na dimensão do tempo a partir da percepção, ascende sobre ele e constrói uma “atemporalidade”. Nela, passado, presente e futuro coexistem. Nesse caso, passado, presente e futuro não aparece como “sucessividade” mas “simultaneidade”. Passado, presente e futuro se tornam os filamentos, os níveis de superficialidades e profundezas, de um único e grande tempo atemporal. Daí, o fato de inúmeras obras (do futuro de Huxley) revisitar seu presente futurista e dele perceber *estilemas* para conceber novos *estilos*, ao fundar a si mesmo pelo texto, comprova o alcance do “futurismo” do poeta e de seu mundo admirável e semioticamente novo construído. Em potência, todas essas obras já estavam no horizonte de Huxley, numa espécie de “memória de futuro”. No tempo do universo semiótico, por conta da fundação de uma interssemioticidade entre as obras, elas coexistem.

O romance de Huxley possui 310 páginas. A canção “Admirável mundo novo”, cantada possui 3 minutos e 12 segundos. O álbum todo possui 39 minutos e 25 segundos. Para ler o romance é preciso sentar e se dedicar completamente a ele: não dá para ler enquanto se faz bolo. A canção, por sua vez, pode ser ouvida enquanto se está no carro, na caminhada, nos afazeres. Ela, inclusive, dá vida a tais fazeres lhes conferindo, organizada e continuamente, ritmo. A canção pulsa junto com o corpo, por conta de suas ondas sonoras. Da maneira de ser de um gênero a maneira de ser de outro gênero, ficam reveladas algumas questões da temática das obras: a aceleração do tempo; as múltiplas tarefas produtivistas. Ficam convocadas diferentes percepções enunciatórias, e com isso, diferentes expressões sensíveis reveladas entre os parceiros da enunciação. São diferentes maneiras de entrar em obras diferentes que dialogam.

Do álbum ao romance e do romance ao álbum: tradução intersemiótica

De Jakobson (1970: p. 63-72) vêm as primeiras formulações acerca do conceito de “tradução intersemiótica”, em que o autor, sempre preocupado com a interface linguística/comunicação, definiu três tipos possíveis de tradução: a interlingual, a intralingual e a intersemiótica. Essa última é a que mais nos interessa, porém como o sentido é percebido por **diferenças**, e essas em **graus**, acaba-se por alavancar também os outros tipos possíveis (que são **diferentes** entre si) de tradução. A tradução intersemiótica pode ser pensada como “transmutação” de uma linguagem em outra, isto é, ela pressupõe uma “intertransmutação” da forma de um plano da expressão em outro, pressuposto aí também a forma do plano do conteúdo, e com ele, segundo um percurso gerativo de sentido enquanto teoria e método semióticos, uma articulação entre contrários e subcontrários, uma axiologia entre “atrativo” e “repulsivo”, teias narrativas com programas de base e programas de uso, além de competências e performances, isotopias figurativas e temáticas, espacializações e temporalizações, e por aí vai. Um percurso gerativo de sentido, assim, transmuta-se em outro. Dessa transformação do “ser” da linguagem, o que permanece como conforto do “já sabido” e o que aparece como “novo” na emergência da “surpresa”? Para construir um elo sintagmático (isto é, um fio identitário) que perpassa de uma obra a outra, demonstrando os graus do “vazio” (intervalo) entre uma e outra, é preciso, de um lado, se **conservar elementos**, o que quer dizer, repeti-los, e de outro, **transformá-los em novidade** – sem a fantasia, é claro, do *original*. Afinal, o “de novo” é também “novo”: no repetido, a novidade; na identidade, a alteridade; na continuidade identitária, uma descontinuidade de alteridade. Nesses termos, como fica a tradução intersemiótica de um romance verbal em um álbum de canção sincrético?

Tal “transmutação” intersemiótica se dá na interação entre “semioticidades” e por isso, entre “semioses”, que é uma função contraída entre uma forma de um plano de expressão e uma forma de um plano de conteúdo (Hjelmslev, 2003), e daí, uma tradução intersemiótica é também uma tradução de planos narrativos, manipulações, performances e sanções, e tudo o mais. Então,

o que se traduz é o projeto enunciativo de uma obra: as escolhas e as estratégias das quais o enunciador lança mão no processo de textualização visando seu fazer persuasivo em relação ao fazer interpretativo de um enunciatário que ele prevê no próprio modo de enunciar. (MANCINI, 2019, p. 102)

Esse projeto pode, assim, ser descrito através do percurso gerativo de sentido, não só nas condições do dizer (nível fundamental, narrativo e discursivo), mas também nas pré-condições (nível tensivo) desse dizer, em que ambos aparecem articulados para dar conta da emergência do dizer pelo modo de dizer. Se consideramos, portanto, que pode o método semiótico do percurso gerativo de sentido revelar um “projeto enunciativo” compartilhado por duas obras distintas, e ainda, se acreditamos que esse mesmo percurso é capaz de revelar o estilo – o centro que sustenta o edifício da significação – fica bastante claro o objetivo desta tese: da intersemiotividade ao estilo, do estilo a intersemiotividade, ambos conceitos respaldados por um percurso em níveis que às subjaz, do profundo manifestado ao manifestante. “Formulada nos termos de uma tradução intersemiótica, a adaptação passa a ser encarada como uma recriação de um projeto enunciativo, a partir de alguns critérios, visando a manutenção de alguma identidade da obra de partida na obra de chegada” (*idem*), ou seja, se for uma “tradução intersemiótica” uma “adaptação” dada em “graus” de um projeto de significação em outro, fica revelado aí uma “identidade” que perpassa o vazio, isto é, o intervalo entre uma obra e outra e também se engendra internamente em cada obra, o que se quer dizer, em outras palavras, é que a “tradução intersemiótica” é uma tradução de estilos, uma tradução de efeitos de identidade do dizer pelo modo de dizer. Trata-se de uma “recriação”: um criar de novo o envelhecido. Pitty, de tal forma, sob os efeitos de sua identidade discursiva, traduz o projeto enunciativo de Huxley que vêm permeado de seu *éthos* discursivo configurado na sua maneira de dizer o que é dito. Pitty recria, isto é, estiliza (dá marca; dá assinatura existencial) o estilo Huxley de dizer e de fazer-ser a partir da construção imanente de sua identidade em seu texto-verbal. A tradução intersemiótica é, assim, uma tradução de estilos: um estilo se adapta ao outro; uma “forma existencial” é adaptada em outra.

Os parâmetros de conteúdo que observamos para traçar o perfil do projeto enunciativo em sua totalidade são os seguintes:

- Foco narrativo: Modo de disposição dos programas narrativos, que podem ser arranjados em teia, em paralelo, de modo sequencial etc., e, principalmente, a hierarquia entre eles, que estabelece um peso diferenciado às diferentes narrativas propostas.
- Dinâmica das perspectivas (ou pontos de vista): O jogo de vozes e os tipos de organização temporal e espacial, isto é, as estratégias de projeção da pessoa, do espaço e do tempo na obra.

- Direcionamento ideológico/axiológico: As escolhas temáticas e figurativas definem uma chave axiológica que pode ser mantida ou subvertida de uma obra para a outra. (MANCINI, 2019, p. 105).

Os fundamentos de uma “tradução intersemiótica”, assim, buscam por uma transmutação de focos narrativos, de dinâmicas de perspectivas e de direcionamentos ideológico/axiológico, ou seja, do dizer pela forma de dizer da enunciação projetada em enunciados, a partir de um projeto (isto é, uma projeção) enunciativo, para o qual estão previstos determinados enunciadores e enunciatários, fazeres persuasivos e fazeres interpretativos. Traduz-se, portanto, uma identidade discursiva. Traduz-se estilos: estilos autorais, estilos genéricos, estilos tensivos.

Em “Introdução: a tradução como poética sincrônica”, Julio Plaza (2013, p. 1-2), sob a égide da epígrafe de Octavio Paz, “o artista é o tradutor universal”, tece algumas reflexões sobre o ato de tradução, sobretudo, acerca de “tradução intersignica”, isto é, de um signo a outro, e para isso, estabelece a tradução com um fazer sincrônico, não diacrônico. Essa sincronia revela, então, obras distintas em sincronia, concebidas a partir de certa “coincidência”, em que coincidem o velho e o novo, um tempo de passado e um tempo de presente. Nesse sentido, o autor expõe o pensamento de Bakhtin em que “abertura dialógica” se faz sinônimo de “inacabamento de princípio”. A abertura do presente ao futuro (desse presente) abre também uma fenda para diálogo, um lugar para se dizer como se diz, contraposto a outras formas de dizer o que se diz. Tal abertura é um inacabamento, sempre constante, e por isso, da ordem de “principal”. Assim, uma obra, constituída por um princípio de inacabamento é uma abertura dialógica para outra obra, que em algum grau, termina-a, completa-a, provisoriamente. Do presente de uma obra ao futuro de outra, ambas colocadas lado a lado, a partir de uma “poética sincrônica” que busca identificar o fenômeno que as interligam como duplo e uno: são duas obras (duplo) erigidas sob o mesmo fio de identidade (uno). Por identidade se entende uma “constante”. Esta tese quer saber o que continua de uma obra à outra postas numa sincronia de fenômeno.

Por essa visão é que Plaza expõe que a tradução é uma forma mais atenta de ler a história, porque de uma obra de passado achega-se a uma obra de presente, a fim de se identificar o que continua, e por isso também o que descontinua, de uma à outra. Com uma visada sincrônica de tradução, encontra-se aquilo que do passado ainda está vivo no presente, pronto a ser lançado ao futuro. “A história inacabada [assim como as obras de arte] é uma espécie de obra em perspectiva, aquela que avança, através de sua leitura, para o futuro. A história ‘acabada’ é a história morta, aquela que nada mais diz. História, então, pressupõe leitura. É pela leitura que damos sentido e reanimamos o

passado” (PLAZA, 2013, p.2) A visão do autor é consonante com a de Saussure (2012) quando expõe da necessidade em enfrentar os fenômenos linguísticos seus estudos não na perspectiva diacrônica, mas numa perspectiva sincrônica, a qual pode ser deslumbrada como uma “profundidade” do tempo: o tempo não vem linearmente de um lugar do passado (diacronia), antes coexiste com outros tempos (de passado, de futuro, de presente). A perspectiva sincrônica, assim, pode ser vista como um “agregado” de tempos: “descrições sincrônicas sucessivas” (JAKOBSON, 1970, p. 121), de onde emerge uma profundidade analítica. É bom salientar que sincronia e diacronia estão sempre estabelecidas numa lógica dialética-dialogal: há graus – de permanência e mudança – entre uma e outra.

A visada sincrônica, ainda, estabelece um presente que não é visto como “trânsito”, como mera passagem de um tempo a outro, antes como um “lugar” “suspenso, imóvel, em equilíbrio no tempo” (PLAZA, 2013, p.4), de onde emergem “constelações” de presentes: um presente interdependente ao outro; um termo depende e independe do outro; na imanência é independente, na transcendência é dependente. Pitty, Huxley, Zé Ramalho (com seu *Admirável gado novo*, 1979) se constituem como “constelações” do presente. Na imanência de suas obras, são completamente independentes: na imanência do seu ser, para seu ser, em seu ser - isso enquanto semiose, efeito de sentido estilístico e identitário. Na transcendência, uma obra depende da outra para significar, porque uma obra revifica a outra, atualizam certas “realizações”, potencializam outras. Esse presente é aberto: tanto ao passado – como presente que passou – quanto ao futuro – presente que ainda não chegou. Trata-se de um tempo vazado, porque estabelecido como “transformação”, como sucessividades de sincronias: uma sincronia projetada na outra; uma sincronia se doando a outra. Na relação proposta entre obras, tem-se diferentes direções. Dentre elas, tem-se a direção enunciado/enunciatório, que são intercambiáveis, maleáveis e flexíveis: um enunciador pode se transformar em enunciatório, e vice-versa; bem como um enunciador pode estar fundido com um enunciatório. Assim, uma obra é enunciador-enunciatório da outra (tradução intersemiótica), e também dela mesma (tradução intrasemiótica). Essas “constelações” do presente estão carregadas de tensões.

Os admiráveis mundo/chip novo, como se sabe, tratam da emergência das paixões de “admiração” frente a uma novidade que se instaura no campo de presença. Essa novidade pode ser identificada como surpresa, e por isso, como sobrevir, como força de concessão vinda do “mundo” externo ao campo de presença. “Surpresa”, “sobrevir” e “força de concessão” são expostos de acordo com o pensamento de Zilbeberg (2011, p.163), quando formula acerca do “acontecimento” que “seria o sincretismo e, provavelmente, o produto das subvalências

paroxísticas de andamento e de tonicidade”, que, em outras palavras, quer dizer que o acontecimento é do mais veloz e do mais tônico, causando no sujeito “surpresa”, porque “fratura” diante de um acontecimento novo. Sobre a “admiração” a partir da novidade da surpresa do acontecimento agora presente no campo de presença, inclusive, Zilberberg traz o pensamento de Descartes, quando o filósofo expõe que é a admiração a primeira de todas as paixões, porque pressupõe, antes de mais nada, um estranhamento ao novo. De estranhamentos de novidades vamos compondo o mundo em “admiração”. Cita-se essa formulação zilberberguiana para o novo, porque nos diz Plaza (2013, p.8) que esse novo “depende do devir, isto é, da recepção e do repertório, como medida de informação que se dá entre previsível e imprevisível, entre banalidade e originalidade”, e com isso se testifica que o pensamento de Plaza, segundo fundamentos de outra teoria semiótica, não é destoante da semiótica tensiva de Zilberberg. Assim, a novidade ao adentrar no campo de presença que não esperava por ela, faz-se “arrebataadora”, e por isso, “admirável”: uma força estranha ao campo de presença que, por concessão, lhe sobrevém. “Essa definição sublinha a importância do intervalo existente entre, de um lado, o foco e seu objeto, o *esperado* e, de outro, a apreensão e seu objeto, o *inesperado*, o ‘novo’, segundo Descartes, ou, para nós, o que sobrevém” (ZILBERBERG, 2011, p. 164).

A “novidade”, assim, advém a partir da articulação entre o “esperado” e o “inesperado”. A novidade para ser vista enquanto tal, isto é, enquanto *descontinuidade*, precisa estar assentada em uma *continuidade*, porque e afinal, tal *descontinuidade* só o é para certa *continuidade*. Entre o contínuo e o descontínuo, desvela a “novidade”. Por isso, “como experiência presente a tradução transforma o presente, transformando-se precisamente pela criação da sensibilidade humana: a criação criando os sentidos humanos (PLAZA, 2013, p. 9). Adiante, nos fazeres de um capítulo teórico, essa “criação criando os sentidos humanos” será melhor dialogada com o pensamento de Zilberberg para a formulação de uma estilística tensiva e intersemiótica, em que ao sensível – os sentidos humanos em projeção nos sentidos do textos – fica a primazia e o princípio criador tanto das tensividades quanto das intersemiotividades, e por isso, dos estilos.

O texto verbal romance e o texto sincrético álbum de canção estão suportados em suportes materiais distintos, sendo que a materialidade resiste, deforma, informa e transforma os textos aí suportados. Há, assim, uma intrínseca relação entre os suportes, os materiais, as expressões aí manifestantes e os conteúdos manifestados. Bakhtin (2003) traz pertinentes reflexões acerca dessa relação, as quais estarão desenvolvidas em outro capítulo. Por ora, é preciso se pensar, com olhar de sobrevoos, as distinções, isto é, as identidades estabelecidas em cada obra a partir do material que as deformam e transformam: o conteúdo discursivo do romance verbal fica influenciado pelo “verbo” e também pelo suporte livro. Nesse sentido, o material do suporte

“álbum de canção” também o influencia. Que influência têm os materiais e os suportes no processo de leitura, no processo de *fazer interpretativo*? Esses suportes e materiais são, de alguma forma, traduzidos na relação intersemiótica contraída entre as obras? Essa diferença de materiais e suportes pode ocasionar diferentes *andamentos* ao fazer interpretativo?

Medviédev (2012, p.51-54) expõe a intrínseca relação estabelecida entre “significações ideológicas” e o material, afinal (p.54) “observamos nos objetos ideológicos os tipos distintos de ligação do significado com seu corpo material. Essa relação pode ser, mais ou menos, profunda e natural. Assim, na arte, o significado é absolutamente inseparável de todos os detalhes do corpo material que a encarna”. Por material, Medviédev quer expressar acerca do “materializado” ou até mesmo do “realizado”, sendo que para este (o “realizado”) o autor de uma visão transcendental de linguagem usa do vocábulo “realidade”:

todos os produtos da criação ideológica – obras de arte, trabalhos científicos, símbolos e cerimônias religiosas etc. – são objetos materiais e partes da realidade que circundam o homem. É verdade que se trata de objetos de tipo especial, aos quais são inerentes significado, sentido e valor interno. Mas todos esses significados e valores são somente dados em objetos e ações materiais. Eles não podem ser realizados fora de algum material elaborado (MEDVIÉDEV, 2012, p. 48)

Claro que essas formulações, advindas do território de uma filosofia transcendental da linguagem, têm de ser revistas pelos pontos de vista de uma semiótica estrutural e imanente, principalmente porque a obra do autor do círculo russo de estudos (Círculo de Bakhtin) é responsivo a outras maneiras de pensar a arte, refutadas no cerne do pensamento do teórico quando em contato com o pensamento dos neokantianos. Esse é um fazer do capítulo teórico. Por ora, só se quer fazer-pensar acerca da importância do material enquanto lugar de “concretude”, de “materialização” de “realização”, sendo esse lugar permeado de forças de resistências e contrárias, como é o caso, por exemplo, do mármore que resiste ao escultor que recria no objeto do mundo o rosto humano.

Para o Círculo toda obra é também uma criação ideológica, e isso não é incompatível com os princípios da Semiótica. Toda criação estética, assim, está localizada na coincidência entre o semiótico e o ideológico, porque tudo que é criado enquanto expressão no mundo advém de impressões feitas do mundo ao sujeito, e essa imbricada relação – entre mundo interior das impressões e mundo exterior das expressões – está assentada nos valores de bem e de mal, da axiologização do viver. Entende-se a criação ideológica-estética “como um processo interior de entendimento, de compreensão, de penetração e não nos damos conta de que, na realidade, ela está completamente manifesta exteriormente – para os olhos, para os ouvidos, para as mãos -,

que ela não se situa dentro de nós, mas entre nós” (MEDVIÉDEV, 2012, p. 49), e por isso, as obras de Pitty e de Huxley estão entre nós e nós estamos entre elas. Como analistas, então, nos posicionaremos entre uma e outra para averiguar acerca do espaço entre elas, a partir de uma tradução intersemiótica que, por pensar acerca de uma transmutação de linguagens, e daí, de uma transformação de planos de linguagem, acaba por refletir acerca de uma tradução de textualizações, uma tradução de materiais, uma tradução de “materializados” e “realizados”.

Cada produto ideológico e todo seu “significado ideal” não estão na alma, nem no mundo interior e nem no mundo isolado das ideias e dos sentidos puros, mas no material ideológico disponível e objetivo, na palavra, no som, no gesto, na combinação das massas, das linhas, das cores, dos corpos vivos, e assim por diante. Cada produto ideológico (ideologema) é parte da realidade social e material que circunda o homem, é um momento do horizonte ideológico materializado. Não importa o que a palavra signifique, ela, antes de mais nada, está materialmente presente como palavra falada, escrita, impressa, sussurrada no ouvido, pensada no discurso interior, isto é, ela é sempre parte objetiva e presente do meio social do homem. (MEDVIÉDEV, 2012, p. 50)

“O tradutor se situa diante de uma história de preferências e diferenças de variados tipos de eleição de determinadas alternativas de suportes, de códigos, de formas e convenções” (PLAZA, 2013, p. 10) e isso importa porque a obra de Huxley se dá materializada a partir da resistência do verbo suportada no objeto livro que pressupõe um determinado leitor enquanto o fazer estético e ideológico de Pitty ocorre na intersecção do verbal cantado mais o som dos instrumentos mais as imagens do encarte mais as imagens do videoclipe mais as performances ao vivo materializadas pelo verbo, pelo som, pela imagem em movimento suportadas num álbum de canção circulante em plataformas como Youtube, por exemplo, o que, sem dúvida, acarreta na seleção de um outro público-leitor já implícito no fazer da obra

Como as artes estão dadas aos ouvidos, às mãos, aos olhos etc., toda a estrutura de significação na qual se radicam as obras de artes estão assentadas nos “sentidos” – como princípio de sensação. Cada obra privilegia um sentido, ou uma gama deles. A escolha – “os tipos de eleição” – por um material acarreta na escolha por um sentido, ou de uma gama de sentidos. Interessante é a dupla definição para sentido: tanto “direção” quanto “sensação”. O sentido é um sentido que direciona a sensação e faz-sentir. Assim, o sentido (uma significação global) de uma obra já está implícito nos sentidos (princípio de sensação) por ela eleitos; os sentidos que ela quer estimular; os sentidos com os quais ela quer fazer comunicação. O romance de Huxley pede o *tato* (de passar as páginas) homologado ao *visual* (ato de ler as páginas) enquanto o álbum de canção de Pitty convoca outras possibilidades de gamas de sentidos (de “sentires”): pode-se ouvir o álbum enquanto se dirige o carro, enquanto limpa a

casa, enquanto se folheia o encarte que o acompanha ou num show ao vivo que pede corpo todo. É nesse sentido, inclusive, que Plaza (2013, p. 11) cita a Teoria do Sensacionismo de Fernando Pessoa, em que: a) todo objeto é uma sensação nossa; b) toda arte é a conversão de uma sensação em objeto; c) Portanto, toda arte é a conversão duma sensação numa outra sensação. Isso, em outras palavras, pode significar que a tradução intersemiótica de Pitty é também uma tradução de sensações. Nessa tradução – nesse passar de um lado ao outro – fica revelada uma tradução de materiais, de suportes, de sensações, de sensibilidades, de gêneros discursivos, de esferas de atividades humanas, de planos da linguagem, de estilos.

Todos os fenômenos de interação semiótica entre as diversas linguagens, a colagem, a montagem, a interferência, as apropriações, integrações, fusões e re-fluxos interlinguagens dizem respeito às relações tradutoras intersemióticas mas não se confundem com elas. Trazem, por assim dizer, o gérmen dessas relações, mas não as realizam, via de regra, intencionalmente. [...]. A arte contemporânea não é, assim, mais do que uma imensa e formidável bricolagem da história em interação sincrônica, onde o novo aparece raramente, mas tem a possibilidade de se presentificar justo a partir dessa interação. O período atual caracteriza-se pela coexistência dos períodos anteriores que, isolados ou combinados, fornecem-nos as condições infra-estruturais para o desenvolvimento material da arte como esfera de superestrutura. Daí as artes das atividades primárias, artesanais, das atividades secundárias, industriais, e das terciárias e quaternárias. O período atual atingiu o estágio da revolução eletroeletrônica que providencia o universo da informação e do conhecimento através de tecnologias que operam de modo análogo ao cérebro humano em altas velocidades. Este estágio de civilização e seu sistema de produção tendem a substituir a linha de montagem industrial como sendo a expressão mais acabada da modernidade, tendo, por isso, a tendência à descentralização e à troca simultânea de informações (PLAZA, 2013, p. 12).

Na passagem de uma obra de arte de uma era *mais centralizada* porque circulante apenas no suporte livro à uma era *menos centralizada* embasada em trocas de informações em simultaneidade (como é o caso, por exemplo, do Youtube na Internet), isto é, na passagem do romance de Huxley ao álbum de canções de Pitty fica revelado uma transformação de planos de expressão, de textualizações, de materiais e suportes que reverbera a profecia enunciada no plano do conteúdo da obra de Huxley que é a da “liquidez”, das altas velocidades, do tecnológico quase em guerra com o humano: o “mundo” que se transforma em um “chip”.

O caráter tátil-sensorial, inclusivo e abrangente, das formas eletrônicas permite dialogar em ritmo “intervisual”, “intertextual” e “intersensorial” com os vários códigos da informação. É nesses intervalos entre os vários códigos que se instaura uma fronteira fluida entre informação e pictoricidade

ideográfica, uma margem de criação. É nesses intervalos que o meio adquire sua real dimensão, a sua qualidade, pois cada mensagem engole canibalisticamente (como cada tecnologia) as anteriores, já que todas estão formadas pela mesma energia (PLAZA, 2013, p.13)

O dizer do autor que propõe reflexões acerca de uma tradução intersemiótica a partir do território de uma outra semiótica subsidia questões importantes à nossa empreitada de tese, porque ao se conceber uma estilística tensiva e intersemiótica, com a) tensiva se enuncia acerca duma refinada relação estabelecida entre sensibilidades e racionalidades, entre estados de alma e estados de coisa, entre ritmos de vida de sujeitos e ritmos de vida de objetos, sendo essa interação de sentidos – como princípio sensorial – que inauguram o dizer, já que se encontram nas pré-condições do percurso gerativo de sentido. Esse dizer é dito de certa maneira única, inalienável e intransferível, ao que chamamos de estilo. O estilo, assim, está embasado na “interestesia”, isto é, na sinestesia: no entrecruzamento de sensações, de convocação de sensibilidades, de afetividades. “a tensividade é o lugar imaginário em que a intensidade – ou seja, os estados de alma, o sensível – e as extensidades – isto é, os estados de coisas, o inteligível – unem-se uma à outra” (ZILBERBERG, 2011, p. 66), sendo que às sensibilidades, às afetividades fica a primazia de regência, ou seja, os afetos regem o mundo afetado. É dessa imbricada relação que nasce o valor: das valências de intensidade e das valências de extensidade emerge o valor. As valências são as “moléculas” do valor. O valor é a base da axiologização do mundo. Essa axiologia – bifurcada entre valores de atração e valores de repulsão - está no nível fundamental do percurso gerativo de sentido e contribuirá para a formação da ideologia, presente, por assim dizer, no nível discursivo, porque emergente a partir da maneira de concatenar temas e figuras em isotopias que estruturam o dizer pelo modo de dizer. São, assim, as valências que inauguram os valores que inauguram as ideologias que inauguram um modo próprio de sentir e organizar o mundo na inteligibilidade dos discursos. Em outras palavras, uma estilística discursiva só pode ser uma estilística tensiva. Como as “interestesias” também inauguram as “intersemiotidades”, fica evidente que uma estilística é sempre tensiva e intersemiótica.

Capítulo III – Pitty e o Selvagem, Pitty e Huxley, arte e vida

- Porque o nosso mundo não é o mesmo mundo de Otelo. Não se pode fazer um calhambeque sem aço, e não se pode fazer uma tragédia sem instabilidade social. O mundo agora é estável. As pessoas são felizes, têm o que desejam e nunca desejam o que não podem ter. Sentem-se bem, estão em segurança; nunca adoecem; não têm medo da morte; vivem na ditosa ignorância da paixão e da velhice; não se acham sobrecarregadas de pais e mães; não têm esposas, nem filhos, nem amantes, por quem possam sofrer emoções violentas; são condicionadas de tal modo que praticamente não podem deixar de se portar como devem. E se por acaso alguma coisa andar mal, há o soma. Que o senhor atira pela janela em nome da liberdade, Sr. Selvagem. Da liberdade... - Riu. - Espera que os Deltas saibam o que é a liberdade! E agora quer que eles compreendam Otelo meu caro jovem! O Selvagem calou-se um momento. - Apesar de tudo - insistiu obstinadamente - Otelo é bom, Otelo é melhor do que esses filmes sensíveis. - Sem dúvida - aquiesceu o Administrador. - Mas esse é o preço que temos de pagar pela estabilidade. É preciso escolher entre a felicidade e aquilo que antigamente se chamava a grande arte. Nós sacrificamos a grande arte. Temos, em seu lugar, os filmes sensíveis e o órgão de perfumes (HUXLEY, 1982, p. 209)

Capítulo III: A (trans)temporalidade dos actantes personagem-protagonista em continuidades e descontinuidades

Apesar da descontinuidade temporal (e de gênero discursivo) que separa e isola as obras aqui em questão, há uma continuidade que arrasta uma à outra, de lá para cá e de cá para lá⁴⁶. A continuidade pode ser vista a partir da intertextualidade marcada e estabelecida entre o título das obras, para o que vale lembrar que Pitty, no encarte do seu disco de 2003, agradece ao “profeta Huxley”, e isso deixa entrever consciência estética da cantora e compositora no que diz respeito a uma intertextualidade escancarada, a qual por ser enfatizada, passa a recuperar da obra referenciada: isotopias temáticas e figurativas, tom de voz do corpo atrelado a um *éthos*, visões de mundo e percepções textualizadas. Com o intuito de investigar o fio de continuidade que perpassa em subjacência as duas obras em cotejo, observaremos o personagem protagonista (o Selvagem) da obra de Huxley. Levaremos em conta a obra de ficção no entrecruzamento actorial com a personagem protagonista da obra de Pitty. Daqui desponta o timbre da voz da cantora, timbre entendido como acento ético e estético de um corpo actancial – o enunciador Pitty. Não deixamos de atentar para a diferença entre um ator e outro, o da enunciação do romance e o da enunciação do álbum, no que diz respeito à hierarquia da delegação de vozes. A cada delegação uma “torção” do dizer do autor se movimenta em graus próprios e estabelece projeções, reflexos e refrações, simulação de personas e concepção de personagens peculiares. Da pessoa discursiva concebida – o personagem – o estilo é fabricado e exposto.

⁴⁶A esse movimento de “cá para lá e de lá para cá” se identifica o que decidimos nomear de “transtemporalidade”, porque o estudo do estilo a partir da intertextualidade constitutiva pode se dar nessas duas vias, e como o tempo é dado como algo “irreversível”, ou seja, “que não tem volta”, percebemos haver certo privilégio do olhar analítico, quando ele pode, em vias de mãos duplas, cotejar obras de tempos distintos. Num nível superior de análise, pode-se dizer que comparar estilos diferentes em obras diferentes é também analisar tempos diferentes. Por esse acesso mais amplo à “reversibilidade” do tempo, “transtemporalidade”: um corte transversal na lógica horizontal do tempo. Nesse olhar de transversalidade há algo parecido com um “paradigma” que transpassa um sintagma. Esse olhar vertical e transversal também é parecido com a maneira que cá concebemos estilo: o estilo, dentro da teoria semiótica, poder ser lido e estudo como a linha que perpassa verticalmente do nível tensivo, ao nível discursivo, pelo narrativo – níveis do plano do conteúdo -, sem perder de vista a textualização que o lança ao plano da expressão; o estilo atravessa o percurso gerativo de sentido de ponta à ponta, aliás, o estilo é construído nessa passagem de ponta à ponta. Talvez seja, inclusive, o estilo que resolva a querela da conversão entre os níveis dentro da teoria semiótica de linha francesa.

O Selvagem⁴⁷, na transposição favorecida por uma leitura intersemiótica, que ilumina as fronteiras, é equivalente ao ator da enunciação do álbum: a nossaPitty. O Selvagem como actante do enunciado romanesco, personagem de ficção, é espelhado junto ao do ator da enunciação do álbum, Pitty, enquanto se define com um corpo semiótico. Bakhtin fala em enunciado concreto (2003, p. 365), para aludir ao enunciado em situação concreta de uso. O romance, considerado um enunciado concreto na acepção bakhtiniana, oferece condições para que se contemple sua fronteira com o álbum de autoria de Pitty. O romance tem marcas temáticas, figurativas e tensivas que equivalem às marcas de estilo deixadas pela enunciação no enunciado “*Admirável Chip...*”. No romance, temos a constituição do personagem de ficção, o selvagem, cuja memória discursiva viabiliza equivalências éticas e estéticas com a semiose construída por Pitty em seu álbum. Tais equivalências dizem respeito a gestos da enunciação, que é enunciada na voz, no timbre, na entonação discursiva, nos graus de acentos tensivos⁴⁸ próprios à fala cantada de Pitty. É por isso que afirmamos, metaforicamente embora: o Selvagem é Pitty. Daí, Pitty é o Selvagem. Tais afirmações geram consequências.

Apenas ao se verificar o diálogo entre a personagem ficcional “Selvagem” com a esfera de ação humana “música de rock’n’roll” a que se filia Pitty, já se pode, mesmo com olhar de distância, firmar a relação de intertextualidade e de interdiscursividade estilísticas entre os modos de ser selvagem –na periferia da civilização, num lugar marginal - comum na temática de rock. O roqueiro é um “selvagem” e a canção de rock’n’roll se apresenta sob o simulacro uma selvageria concentrada. Selvagem e selvageria de valores, e com eles crenças, percepções e concepções, que se instalam na periferia da semiosfera (a atmosfera criada pelas relações de sentido), mas que nada impedem que passem para o centro, numa análise semiótica.

Assim, ao analisarmos o actante Selvagem, ator do enunciado, e sua maneira de enunciar, estaremos necessariamente a cotejar esse estilo Selvagem de Ser com o estilo Pitty de Ser. Postulamos uma memória involuntária (cf. discini, corpo e estilo, 2015), que, afetiva, invade o presente da leitura recepção com o passado de leituras feitas.

A enunciação de Pitty se reveste do enunciado de Huxley para (se) dizer e reverberar pontos temáticos, figurativos e, antes disso, pontos de tensividade cotejáveis entre si. Os enunciados estão interligados – por seus estilos, por seu conteúdo temático – na

⁴⁷ Personagem protagonista da obra *Admirável...* de Huxley. Na hierarquia de delegação de vozes, o personagem é voz delegada do narrador que é voz delegada do autor.

⁴⁸ (graus que certamente refletem os “graus tensivos”).

(trans)temporalidade que constituem os discursos interdependentes, distantes na extensão ampla do tempo cronológico, que separa uma produção semiótica e outra, mas unidos pelo tempo discursivo e pela temporalidade da percepção. Saímos da descontinuidade aparente para o contínuo de uma temporalidade afetiva comum. Não falamos de um tempo linear na horizontalidade cronológica. falamos, antes um tempo circular que em espiral inaugura a verticalidade de um paradigma: o paradigma do presente vivo da percepção, que junta passado, presente e futuro (cf. DISCINI, *Corpo e Estilo*). O presente toca e sente e faz sentido no passado e no futuro. Um é o sentido do outro. Sentido, na dupla acepção de: orientação programática do dizer (o pervir, zilberberguiano) e sentido como arrebatamento de um acontecimento extraordinário (ZILBERBERG, 2011).

A diferença de forma composicional, radicada na dessemelhança de suportes artísticos à obra de Pitty (álbum de canção) e à obra de Huxley (romance), nos faz antever que os enunciados com marcas de identidades distintas podem sofrer uma aproximação de corpos discursivos, corpos latentes na memória. são corpos que estão radicados em temporalidades cronológicas diferentes, porém ligados a uma temporalidade do afeto comum.

Assim se ilumina o cotejo entre o romance e o álbum, postos na inauguração de uma “transtemporalidade”: um tempo que atravessa o próprio tempo. Todos os enunciados estão conectados no interior de cada gênero mas interconectados concomitantemente na relação estabelecida entre o “eu” e o “outro”. Da alteridade vamos à identidade, na relação de reciprocidade entre admirável mundo novo e admirável chip novo. do objeto, o texto enunciado, vamos ao sujeito, seja o ator da enunciação do álbum ou do romance, este que, como criador, projeta o selvagem, que reverbera o modo de ser de Pitty. do objeto semiótico depreendemos marcas que engendram a percepção no interior do próprio objeto semiótico da percepção. Em vias de mão-dupla desdobrados na temporalidade movida por um eã duradouro da percepção, tanto no romance como no álbum-, mantidas as diferenças de campo do conhecimento e de coerções genéricas, dois universos de sentido se avizinham por meio do fenômeno da retomada discursiva, interdiscursiva e intersemiótica que vem à luz no confronto entre o álbum de canção e um romance.

É essa cadeia que compõe o que Sausurre (2012) chama de acervo linguístico⁴⁹. No fundo do tempo, estão decantados os modelos convergentes dos enunciados postos sob observação. E

⁴⁹“Se ao falarmos em estilos somos lançados na totalidade discursiva que o produz segundo recorrências e segundo a rede interna de interdependências fundadas por meio daquilo que é recorrente...” (DISCINI, 2015, p.280) – esta fala da autora também reverbera a noção de rede, essencial aos estudos do Estilo.

lá, sentidos já desfeitos podem se renovar e se refazer (BAKHTIN, 2003). O sentido estilístico advindo do personagem, ator do enunciado, Selvagem, se refaz na voz e na corporeidade Pitty debruçadas como enunciação enunciação enunciada em seus enunciados sincréticos, os álbuns de canção.

III.I – Pitty: A Selvagem rock’n’roll

Faz-se, a seguir, uma análise de cada unidade do todo álbum⁵⁰. Isso com o objetivo de revelar como as unidades compõem a totalidade⁵¹, e como esta compõe aquelas. Cada canção, então, fica revelada como micronarrativa da macronarrativa cancionista de Pitty. A grande narrativa total do álbum de canção está contida em cada canção - como condensação preparada para ser desdobrada. Essa primeira fase de análises é mais intuitiva para fazer-emergir daí vetores, caminhos metodológicos e analíticos, para se contemplar os planos narrativos que as unem num todo, não apesar de, mas por meio da diversidade. Trata-se, portanto, de uma homogeneidade inaugurada por meio heterogeneidades. Da análise das canções uma a uma, aparecerão as recorrências entre uma e outra, bem como, os elementos que “compõem” o silêncio⁵² entre elas. Das partes ao todo, do todo às partes aparecerá enunciado o projeto

⁵⁰“Totalidades” e “parcialidades” emergem do corte de análise: ao depender do olhar que recorta, interfere e analisa (do método à própria análise, pela análise), inaugura-se o que é “todo” e o que é “parte”. Das partes maiores às partes menores, infinitamente, como a outra volta do parafuso eterno do existir por meio da análise da existência. Assim, consideramos “todo” o álbum e o romance (os quais pertencem a um todo maior: o gênero, que se filia a outra totalidade, as esferas de atividades humanas (BAKHTIN, 2003). As partes: cada canção, e dela algumas partes: tensividade reguladora subjacente, projeto narrativo e percursos temáticos-figurativos. Do romance todo, cada capítulo é parte importante à análise. Sempre estaremos comentando acerca do método que recorta o objeto para análise. Vcale dizer, ainda, que convocaremos apenas as unidades/totalidades verbais.

⁵¹A noção acerca da relação entre “parte” e “todo” advém da leitura da obra *Corpo e Estilo* (p. 55-60), em que a autora dialoga com Brondal (1948; 1986), e este com reverberações em Greimas e Landowski (1981). Desta relação, Discini expõe seu gráfico (p. 57) que combina “presença e toalidade”, de onde emerge: uma unidade integral (o realizado, dêixis da presença), uma unidade partitiva (o virtualizado, dêixis da ausência), uma totalidade integral (o atualizado, dêixis da presença) e uma totalidade partitiva (o potencializado, dêixis da ausência).

⁵²Poderíamos perguntar de que se constitui o silêncio e cairíamos numa querela filosófica sem saída. Mas é sabido que o silêncio, por meio do vazio, também significa. Não à toa, o quadrado semiótico pressupõe uma ação de s3 sobre s4 – termos contraditórios que um age em negação sobre o outro, estabelecendo uma relação esvaziada. O termo “vazio” (o nada) – embaixo – fica em oposição ao termo

narrativo-discursivo (MANCINI, 2019, p.105) de Pitty, o qual será cotejado com o projeto narrativo-discursivo de Huxley, a fim de espreitar as transmutações entre eles⁵³, e nessa direção, apreender “o sentido lateral entre os signos” (DISCINI, 2015, p. 155) – interna e imanentemente numa obra e, externa e transcendentemente entre uma e outra. Dessa análise partitiva, ainda, aparecerão as recorrências temáticas e figurativas (BARROS, 2009, p.351), responsáveis pela criação das isotopias temáticas e figurativas a sustentar o todo do álbum. Dessas isotopias, vetores estilísticos (DISCINI, 2015). Do estilo à estrutura tensiva que o subjaz à e regula, depreendida de uma segunda análise. Isso apenas para definir os diálogos entre um “*éthos* conotado, a partir de um *lógos* contingente e transcendente, cuja estesia é mensurável em termos de oscilações tensivas” (DISCINI, 2015, p. 155) de Pitty com o *éthos* de Huxley em sincronia analítica.

“complexo” – em cima – localizações dadas em relação ao espaço do quadrado semiótico. Tanto um quanto outro carece de estudos mais demorados, e por isso, não conseguiremos acerrar-se do vazio (intervalo). Porém, como o “vazio” é sempre constitutivo, o elemento básico para haver preenchimento, mesmo sem tocar, durante as análises, tocaremos no “vazio”.

⁵³A fim de se cumprir o que se promete, o presente trabalho apenas se debruçará sobre o “verbal” entre as obras. Sairá do escopo de nossa análise as transmutações do verbal ao visual, do verbal ao musical. A análise das transmutações verbais entre uma obra e outra já é bastante audaciosa. Porém, sempre deixaremos aberturas – mais *au passant* e menos elaboradas – das outras possibilidades de transmutação de linguagens entre as obras supracitadas.

“Teto de vidro”⁵⁴ apresenta-se como a canção inaugural do álbum *Admirável Chip Novo* (2003) ao despontar como primeira faixa do todo de sentido. A canção-primeira acaba por se tornar a primazia dos atos de fala, canto e sentido convocados para fazer o álbum significar. Este primeiro momento, assim, marca o encontro fenomenológico do enunciatário com o timbre de Pitty que (se) enuncia o álbum todo. Neste timbre, como se sabe, estão projetados atos tensivos, narrativos e discursivos que fundam Pitty enquanto identidade discursiva, isto é, como estilo-no-mundo (*éthos* – Discini, 2015): aquele modo próprio, recorrente e intransferível de habitar e vislumbrar a existência, seja pelos olhos da arte, seja pelos olhos da vida.

Teto de vidro⁵⁵

- | | |
|------------------------------------|--|
| 1. Quem não tem teto de vidro | 23. Andei |
| 2. Que atire a primeira pedra | 24. Por tantas ruas e lugares |
| 3. Andei | 25. Passei |
| 4. Por tantas ruas e lugares | 26. Observando quase tudo |
| 5. Passei | 27. Mudei |
| 6. Observando quase tudo | 28. O mundo gira num segundo |
| 7. Mudei | 29. Busquei |
| 8. O mundo gira num segundo | 30. Dentro de mim os meus lares |
| 9. Busquei | 31. E aí |
| 10. Dentro de mim os meus lares | 32. Tantas pessoas querendo sentir |
| 11. E aí | 33. Sangue correndo na veia |
| 12. Tantas pessoas querendo sentir | 34. É bom assim |
| 13. Sangue correndo na veia | 35. Se movimenta, tá vivo |
| 14. É bom assim | 36. Ouvi |
| 15. Se movimenta, tá vivo | 37. Milhões de vozes gritando |
| 16. Ouvi | 38. E eu quero ver quem é capaz |
| 17. Milhões de vozes gritando | 39. De fechar os olhos |
| 18. E eu quero ver quem é capaz | 40. E descansar em paz |
| 19. De fechar os olhos | 41. Quem não tem teto de vidro |
| 20. E descansar em paz | 42. Que atire a primeira pedra |
| 21. Quem não tem teto de vidro | 43. Na frente tá o alvo que se arrisca
pela linha |
| 22. Que atire a primeira pedra | 44. Não é tão diferente do que eu já fui
um dia |
| | 45. Se vai ficar, se vai passar |
| | 46. Não sei! |

⁵⁴As canções foram enumeradas de acordo com a disposição de cada verso em suas respectivas linhas para se facilitar a localização das análises, segundo um procedimento analítico-metodológico.

⁵⁵Sugere-se que o leitor mais interessado possa ouvir as canções, afinal, elas só são verbalizadas para serem cantadas. Do verbo pelo verbo (na modalidade escrita), sem o canto, elas aparecem desencantadas. Perdem seu mistério.

- | | |
|------------------------------------|---|
| 47. E num piscar de olhos | relações |
| 48. Lembro tanto que falei | 58. Bem certos que a verdade cabe na palma da mão |
| 49. Deixei, calei | |
| 50. E até me importei | 59. Mas isso não é |
| 51. Mas não tem nada | 60. Uma questão de opinião |
| 52. Eu tava mesmo errada | 61. Mas isso não é |
| 53. Cada um em seu casulo | 62. Uma questão de opinião |
| 54. Em sua direção | 63. E isso é só |
| 55. Vendo de camarote | 64. Uma questão de opinião |
| 56. A novela da vida alheia | |
| 57. Sugerindo soluções, discutindo | |

“Teto” revela um traço semântico de “alto”, uma vez que “teto” é contrário a “chão”, no “baixo”. Tal topologia, que está na língua (lexical) e está no discurso (figuratividade)⁵⁶, é capaz de gerar dois pontos de vistas distintos: um (a) que olha do “baixo” ao “alto” e outro (b) que mira no sentido oposto. Se tais traços forem homologados aos planos de apreensão e construção imagética da fotografia – *plongée* e *contraplongée* -, teremos em (a) um plano *contraplongée*, e em (b), *plongée*. *Plongée* é palavra francesa e quer significar “mergulho”: trata-se do mergulho do fotógrafo (aquele que vê naquele que é visto). *Contraplongée*, como prevê a morfologia do vocábulo, significa “contra-mergulho”: agora é o mundo visto que *sobrevém* ao sujeito que vê. Isso revela certa *iconicidade*, capaz de transcender o verbal.

Essa iconicidade fica vista também no fato de ser “Teto de Vidro” a primeira canção do álbum. Com o encarte em mãos, a leitura se dá tal qual diante de poemas: em verticalidade descendente, isto é, de cima para abaixo. Nesse movimento de leitura, “Teto de Vidro” é a *superfície*. Superfície esta que convoca aprofundamento em direção a outras canções. Quanto mais fundo se vai, ouvindo e lendo, mais se encontra o *éthos* de Pitty firmado na sua inalienável e intransferível maneira de concatenar temas e figuras em isotopias. “Teto de vidro” é a canção no alto, no topo das textualizações verbais dispostas no encarte que acompanha o disco. Tal iconicidade aparece novamente em

⁵⁶Assim, é bom que não se confunda tal análise com uma análise estritamente lexical, antes, que se veja o “léxico” como componente da língua transmutado a nível de figuratividade no discurso, e assim, estabeleça-se o “léxico” como uma condensação narrativo-discursivo pronto a se

desdobrar. Os léxicos assim operados dão índices de figuratividade que são, por sua vez, vetores de estilos – depreendido a partir da maneira única e inalienável de concatenar temas e figuras ideologicamente constituídos.

“vendo de camarote/ a novela da vida alheia” (versos 57 e 58). “Camarote” e “teto” são figuras discursivas e ao serem homologadas no todo da significação da primeira canção acabam por fundar uma isotopia – uma repetição significativa – que, pelo visto, tematiza a “altura”, isto é, a “superioridade”, típica da “intensidade repentina e superior daquilo que sobrevém” (ZILBERBERG, 2011, p. 165). Assim, esse movimento do alto ao baixo, mais o movimento de mergulho de uma superfície a uma profundidade, reunidos e reverberados em isotopias temáticas-figurativas acabam por tematizar e figurativizar (dar “carne” semântica e tensiva ao próprio objeto-acontecimento que é novo e admirável⁵⁷.

Em (a), identificado ao “contraplongée”, tem-se um objeto triunfante em nome de um sujeito apassivado. Em (b), ponto de vista homologado a “plongée”, ocorre o fenômeno contrário: o sujeito triunfa sobre o objeto vencido. Isso de acordo com uma leitura semissimbólica que estabeleça pontos de coincidência (uma homologação) entre a forma da expressão (a disposição espacial inaugurada da relação entre objeto fotografado e sujeito que fotografa) e a forma de conteúdo (objeto triunfante e/ou triunfado e sujeito triunfado e/ou triunfante). Tais afirmações estão conectadas aos dizeres da *Fenomenologia da Percepção* (2015), integrada à Semiótica Tensiva de Zilberberg (2011), quando se rompe a descontinuidade cartesiana entre sujeito e objeto e inaugura uma continuidade entre tais actantes: do sujeito ao objeto e do objeto ao sujeito, por meio da percepção, em que sujeito é aquele que procura um objeto, e objeto é aquele requerido por um sujeito, num tom cíclico, em que um determina o outro no mesmo instante que é determinado; vale notar, então, que tais posições (sujeito e objeto) passam a ser maleáveis e flexíveis entre si.⁵⁸

Voltando à semiótica, deparamos com a citação a seguir, que traz à luz a noção de sujeito ativo e passivo. Como o romance e o álbum são gêneros que operam com uma estesia adensada, temos nos dois casos um sujeito apassivado diante do que lhe sobrevém, que é a palavra adensada de estesia. Também temos no romance e no álbum um sujeito

⁵⁷ É preciso salientar outra vez que a lateralidade “novo/admirável” estão estilizados no modo ironia – quando o enunciado afirma ou nega o que está afirmado ou negado na enunciação. A ironia é, então, uma inversão das lógicas que unem enunciado e enunciação em disparate.

⁵⁸ Assim afirmamos em vizinhança com a fenomenologia merleau-pontyana, para a qual não há separação entre sujeito e objeto. Entendemos que a semiótica tensiva, ao postular a noção de *continuidade* e *intervalo* entre duas grandezas permite pensarmos em aproximações da semiótica com a fenomenologia.

ativo, que realça a axiologização dos valores, transformados em valores ideológicos no discurso. Mas as diferenças são fortemente mantidas, apesar das aproximações inesperadas entre os dois gêneros, trazidas à luz em especial por Pitty. Em ambos os casos temos a linguagem estética como um objeto-acontecimento.

O ator da enunciação contém em si o perfil de um sujeito ativo, que privilegia os limites ou demarcações, para escolher entre o eufórico ou o disfórico no binarismo tímico com que se revestem os valores axiologizados, e o perfil de um sujeito passivo. Aqui, mobilizado por um fluxo fórico, advindo de um nível tensivo, desponta o sujeito no confronto com o que lhe sobrevém como acontecimento de força impactante graduável (DISCINI, 2019, p. 90).

Essa força impactante do objeto-acontecimento inerente à “admiração”, então, será “graduada” pelo sujeito sensível, a partir de um espaço também gradual estabelecido entre eles – sujeito da percepção e objeto-acontecimento – em que se apresentarão ou *mais próximos* ou *mais distantes* do próprio acontecimento extraordinário, entendido como a experiência estética e ética. A força impactante do objeto-acontecimento inerente à “admiração”, vale redundar, é tão forte e impactante que é capaz de transformar sujeito da percepção em objeto da percepção e o objeto-acontecimento em sujeito-acontecimento: “em decorrência da intensidade repentina e superior daquilo que sobrevém, a ‘admiração’ inerente ao objeto-acontecimento penetra no espaço tensivo, onde se instala como guardião do sentido, e inscreve a percepção como correlato inacentuado ou desacentuado” (ZILBERBERG, 2011, p.165). Daí, surgem, então, dois perfis diferentes e interdependentes do ator da enunciação: um *ativo*, identificado pelo *fazer* – a partir da *implicação* presente no *foco* do *pervir* – e outro *passivo* – homologado ao *sofrer* – fruto da força de *concessão* que *sobrevém* (ZILBERBERG, 2011, p 163-189). Esses perfis – um (a)*sujeito ativo*, marcado pelo *pervir*, afinado com um fazer + um (b)*sujeito passivo*, apreendido pelo *sobrevir*, atacado pelo sofrer – podem ser homologados a movimentos que partem do *mais próximo* ao *mais distante*. Um sujeito mais distante de seu objeto pode, pela *força implicativa do pervir*, governar tal objeto. Um sujeito mais próximo de um objeto veloz e tônico está por isso “fora de seu fazer e dentro do sofrer”. As distâncias do “alto”, da “superioridade” podem dar mais espaço tensivo para uma partícula ganhar em força e velocidade. A novidade do objeto-

acontecimento, criadora de “admiração”, é intensa, repentina e superior porque vem do “alto”, um lugar mais distante.⁵⁹

Com o caminhar das análises, ficará comprovado que a canção “Teto de Vidro”, som primeiro da sinfonia do álbum de canção, inaugura um olhar que vêm do alto ao baixo, do mais-longe ao mais-perto, do grande ao pequeno, do mundo sistêmico, objeto triunfante, sobre o sujeito perceptivo, vencido. Isso, claro, como plano inicial, a partir do qual, a narratividade subjacente do álbum se desenrola. Tais movimentos deixam intervir o movimento do objeto-acontecimento que agora se presentifica como novidade admirável no campo de presença, ocasionando a troca de um sujeito do fazer por um sujeito do sofrer. Se o acontecimento é tônico e veloz, ele deve vir de um lugar mais distante, pois sem espaço tensivo não há como uma partícula se tonificar e acelerar. A velocidade do objeto-acontecimento pode estar revelada nas textualizações dos verbos – termos regentes e possuidores de grande força discursiva – “andei” (verso 3), “passei” (verso 5), “mudei” (verso 7) e “busquei” (verso 9) – que aparecem solitários na sintaxes dos referidos versos, ou seja, tais verbos são tão velozes que só cabem eles no espaço da sintaxe em textualização da obra. Esse ritmo acelerado se mantém no timbre que torna possível a prosódia do verbal cantado das canções. A sensação⁶⁰ – o efeito de sentido construído pela cantora com seu corpo cantante – na compartilha com seu ouvinte é, salvo raras exceções, a de estar cantando correndo, frenética.

A narratividade inaugurada no primeiro ato de fala⁶¹ e de canto do álbum se compõe, portanto, de um olhar que vê de cima para baixo, e por isso, tudo vê. Tal olhar é

⁵⁹ Tais questões, como se sabe, seguem os trilhos do método socrático da *Maiêutica*, e assim, estas questões são para abrir e preparar a percepção do leitor ao que é exposto neste trabalho. As questões supracitadas dizem respeito a uma tentativa de estabelecer uma iconicidade que atravesse o semissimbolismo, aí incluído o simbólico de uma cultura que ao referenciar Deus, coloca-o no alto, de onde vem o poder-ser, o poder-fazer e o poder-saber. Quanto mais alto e distante, mas poderoso o Deus. Isso é curioso quando a primeira canção começa do alto, a imagem de uma das versões do romance aparece com um sujeito olhando ao alto com olhar de surpresa, imagem repetida na imagem inaugural do encarte.

⁶⁰ Fala-se em “sensação” sem tintas de subjetividade, já que a sensação pode ser medida. Além disso há uma consonância entre instrumentos musicais – aí inclusa a voz – e o corpo com suas correntes elétricas cerebrais que são agudas e o pulsar grave das correntes sanguíneas. Por exemplo, ao ouvir o som agudo de uma guitarra, sente-se, por ressonância, uma “agulhada” na cabeça: é o agudo no agudo convocando o agudo. A esse respeito se pode ver estudos de Jhon Cage. Para os comentários simplórios que fizemos nesta nota de rodapé, convocamos dizeres de *O som e o sentido* (1989), de José Miguel Wisnik

⁶¹E, nesse sentido, não estamos utilizando “atos de fala” segundo a tradição dos estudos linguísticos, principalmente respaldado no arcabouço teórico de uma Pragmática.

muito semelhante ao descrito em *Vigiar e Punir*⁶², na obra de Michel Foucault. Esse olhar de cima para baixo que mergulha no personagem fica ratificado também na imagem que funda o álbum em questão. O sujeito – no baixo, no lugar do atravessamento – lança-se ao alto para ver o que lhe atravessa e assalta. A visão do alto ao baixo aparece reiterada nos versos: “vendo de camarote a novela da vida alheia”.

Tal atravessamento e assalto (“quando a coisa acontece, já é tarde demais!” – ZILBERBERG, 2011, p. 169) acaba por identificar a irrupção de um acontecimento, segundo os fundamentos de uma Semiótica Tensiva, postulada por Zilberberg (2011). Para Zilberberg, o acontecimento é tônico e veloz: “o acontecimento não pode ser apreendido senão como algo afetante, perturbador, que suspende momentaneamente o curso do tempo.” (ZILBERBERG, 2011, p.169). Por ser afetante, o acontecimento é, assim, um criador de afetos, amalgamados ao ser e à memória de ser. Tal tonicidade, que afeta e gera afetos, unida à velocidade máxima estonteante e perturbadora, funda um sujeito assaltado, roubado de si mesmo, silenciado, calado: “a afetividade está em seu auge e a legibilidade é nula”. (ZILBERBERG, 2011, p. 168). Como presença, desse modo se compõe o corpo semiótico de Pitty, a partir da totalidade de canções que constituem seu álbum, e em especial nesta primeira canção, que começa a falar por todas as outras.

Este sujeito afetado pelo sobrevir, por aquilo que sobrevém a ele de modo inesperado, tem seu poder de razão e ação mitigados. No perder de forças da razão e da ação, advém, fortificada, a paixão: o sentir, e daí, os sentidos alterados de almas, um *pathos*. Zilberberg, ainda, depois de citar Descartes, em seu tratado *As paixões da Alma* (2005), no momento em que este autor estabelece a admiração como a primeira de todas as paixões, diz:

Essa definição sublinha a importância do intervalo existente entre, de um lado, o foco e seu objeto, o esperado e, de outro, a apreensão e seu objeto, o inesperado, o ‘novo’, segundo

⁶²É livro de Michel Foucault (1975), largamente utilizado em outra *epistême*, a da Análise do Discurso francesa, radicada no pensamento de Pêcheux e, na atualidade, de Dominique Mainguenuau. É um exame dos mecanismos sociais e teóricos que motivaram as grandes mudanças que se produziram nos sistemas penais (isto é, de punição) ocidentais durante a era moderna. O livro se encontra dividido, sobretudo, em quatro grandes blocos, dedicados respectivamente aos “suplícios”, à “punição”, à “disciplina” e à “prisão”. A obra, assim, dedica-se à relação estabelecida entre estado x delinquente (oposto ao cidadão “normal”). A temática da tese de Foucault é bastante importante diante do cotejo entre obras que tratam da relação *poder estatal x poder individual, superestruturas x infraestrutura*.

Descartes, ou, para nós o que sobrevém. [...]. Se o valor desse intervalo for elevado ou eventualmente extremo, teremos um sujeito da ‘admiração’ repentinamente em conjunção com um objeto-acontecimento; se, ao contrário, esse intervalo tender para nulidade, teremos um sujeito da percepção exposto às ‘coisas’ que não passam de.... ‘coisas’. (ZILBEBERG, 2011, p. 164).⁶³

A primeira canção, já em seu primeiro verso, revela uma marca da esteta Pitty: a intertextualidade, mostrada e sublinhada em: “Quem não tem teto de vidro, que atire a primeira pedra”. Como se sabe, e se viu neste estudo, a interdiscursividade é constitutiva da linguagem, e por isso, da língua. A intertextualidade, ao contrário, é a retomada intencional da palavra de outrem, mostrada na superfície do texto que retoma o outro. No exemplo, temos um pinçamento intertextual de um provérbio. Junto desta intertextualidade se alavanca também uma interdiscursividade, por princípio. Um dos sentidos renovados de uma obra à outra, é a “admiração”, a surpresa diante do “novo” em meio ao “velho” – as coisas já conhecidas. A depender da velocidade de aparição, e isso tem a ver com a relação entre andamento (a reger a temporalidade) e tonicidade (a reger a espacialidade), estabelece-se o par “*admiração x percepção*”. Assim, é “admiração” uma “percepção” com *mais* “percepção”. Daí, a admiração só pode ser um grau a mais de estesia. A estesia se exacerba em admiração. Pitty e Huxley se constituem, cada qual, como éthos estesicamente exacerbado e saturado em “admiração”, isso por conta de um mundo novo, inesperado, que os atravessa. Nesse caso, “o conotado, do *lógos* e do *éthos*, é tragado pela tonificação recrudescida do sensível.” (DISCINI, 2015, p. 273). A hipótese principal da tese é, a partir daí, de que o éthos de Pitty é mais exacerbado que o de Huxley. Primeiro porque é a esteta que convoca o autor supracitado em intertextualidade. Gesto reforçado no exagero rock’n’roll de ser e também no uso da poesia.

“Quem não tem teto de vidro, que atire a primeira pedra” é também o refrão da canção. O refrão é aquela estrutura *continuada* entre um dizer/cantar e outro.

Encontramos repetições nos textos pelos mais variados motivos e produzindo os mais diversos efeitos, desde as condições mínimas de coesão garantidas pela recorrência de semas ou pela concordância de gênero e número até operações de gestão do fluxo textual, das tensões e esperas na cadeia de leitura” (LINDENBERG LEMOS, 2019, p104).

⁶³ No andar das análises fica em evidência que o perfil do estilo Pitty de Ser é mais inclinado ao *Sobrevir* enquanto o *éthos* de Huxley ao *Pervir*.

No todo da canção, assim, a parte refrão, acaba por regular a espera do enunciatário, uma vez que se trata do “já conhecido”, ou, em outras palavras, de um ato confortável a partir da “espera do esperado”⁶⁴, porque o refrão se repetirá.

Refrão é, portanto, uma marca de identidade: uma repetição (uma *continuação*) que se presentifica em meio a mudanças. Nesta identidade ficam revelados dois elementos identitários do *éthos* discursivo de Pitty: começar uma canção, que é a primeira de um álbum, com o refrão; enquanto tal refrão deixa entrever outra marca estilística que é a de intertextualidade mostrada com recuperação da memória dos provérbios. A repetição do refrão pode ser homologada aos fenômenos de ritmização e andamento, segundo a lógica tensiva. O andamento (ZILBERBERG, 2011, p. 69) está junto da tonicidade radicado no eixo das intensidades que é o eixo responsável pela representação dos estados de alma. Esse andamento revela “vivências ascendentes e vivências descendentes”, e assim, o refrão quando se repete acaba por identificar um andamento descendente, porque um impacto repetido é um impacto atenuado. Enunciador e enunciatário descendem dos picos da intensidade à extensidade por meio da repetição, como recurso mnemônico, do refrão. O recurso mnemônico fica duplamente articulado quando se lembra de que tal refrão faz alusão intertextual, que é da ordem do pontual, com a narrativa bíblica: é a memória discursiva na memória⁶⁵ do refrão que é memória da canção – fruto do simulacro existencial.

⁶⁴ Assim, a canção escutada pela primeira vez, e por isso dada como um “acontecimento”, porque recheada de novidades, possui um lugar de conforto, um lugar onde o enunciatário pode repousar provisoriamente: o refrão. A canção como mimese da existência transcorre entre “abalos” e confortos, cumes e vales, “espera do esperado” e surpresas.

⁶⁵ Sobre memória, pautados em Discini (2015, p. 123-128), sem poder infelizmente dar vazão, neste momento, aos estudos de Mariana Luz Pessoa de Barros (Barros, M. L. P. de. (2019). Pequena semiótica da memória. Estudos Semióticos, 15, 122-135 – por exemplo), falamos do “presente vivo” posto na dilaceração de “retenções” (o que acabou de ocorrer, mas não acabou ainda, porque ainda reverbera) e “protensões” (abertura ao devir por conta das reveberações vinda do que não acabou de passar). Essa maneira de se manifestar do tempo faz com que haja uma memória voluntária (alavancada pelo sujeito que quer memorar) e uma involuntária (a memória que traga o sujeito). Assim, a memória, enquanto recurso do tempo, concatena essa “voluntariedade” à “involuntariedade” e nessa equação se faz possível as intertextualidades, interdiscursividades e intersemiotidades – que nada mais são que memórias. Ao usar de tais recursos, um autor pode alongar o breve, pode fazer um enunciado que se foi, voltar-a-ser. No capítulo final desta tese, objetivamos explorar mais qualificadamente a relação *memória x inter* (textualidade, discursividade, semioticidade).

A intertextualidade mostrada, isto é, pontuada, se dá num elo com o texto bíblico. Remeter aos textos bíblicos é fenômeno comum entre os estetas da canção e outras artes, uma vez se tratar desta narrativa de uma das narrativas que inaugura um modo de viver do Ocidente, modo de viver este comungado entre os atores sociais de várias épocas e lugares. A partir do percurso gerativo de sentido, em seu nível narrativo, sabe-se que toda narratividade é sustentada por um sistema de valores, articulados tanto no nível tensivo quanto no nível fundamental. No mesmo instante em que a narratividade é sustentada por um sistema de valores ela o reproduz, divulga e faz-circular. Deste modo, ao buscar o fenômeno da intertextualidade marcada com o texto bíblico, o enunciador procura fazer-circular valores entre a novidade do texto criado (no caso, o *Admirável Chip Novo*) e a velhice do texto renovado (a bíblia), ao estabelecer entre um e outro uma ruptura ou uma continuidade. Falamos da narratividade enunciativa. Pitty, o enunciador-destinador, manipula o destinatário-enunciatário, para que este queira e deva entrar em conjunção com determinados valores. Para isso ela faz remissão indireta ao discurso bíblico. Pitty continua, no seu “*Admirável....*”, o dizer do Cristo quando diante da sanção negativa à mulher adúltera, pronta à ignomínia: “quem não tem pecado que atire a primeira pedra” – enunciado que se tornou fossilizado no seio da cultura e atingiu o patamar de dizer popular, isto é, passou a ser uma macronarrativa que narra todas as vidas quando sublinha a necessidade de auto-exame antes das conclusões acerca de equívocos alheios.

No enunciado fica, implícito e subjacente tanto no nível tensivo, quanto nas impregnações sensíveis da narratividade, uma relação entre o “interno” e “externo”, que pode ser homologado ao movimento de “fechamento” e “abertura”: quando lançado ao mundo interno, o sujeito fecha-se ao mundo externo, e nesse fechamento se abre para suas questões internas. O movimento que se diz poder ser percebido quando se faz um corte no todo do enunciado, corte este a partir do respeito à subordinação em que a oração subordinada é introduzida pela conjunção:

- (1) quem não tem pecado,
- (2) que atire a primeira pedra.

Em (1) é o “quem” que importa, ou seja, o sentir (convocado a inaugurar o “quem” sujeito): sentir ter pecado. A figura pecado, em confronto com a figura pedra, é objeto do mundo interno. Em (2) desvela-se o fazer desse quem: atirar a primeira pedra. O pecado vem do mundo interno ao mundo externo, radicado nos “sentimentos”, advindos do “sentir”. A pedra é lançada do mundo externo ao interno. O pecado, vincula-se a uma isotopia ligada ao conceito de algo intenso, desloca-se para o externo. A pedra é visível, palpável, altamente concreta. No deslocamento semântico, radicam-se os sentimentos advindos da surpresa da conexão – pecado/pedra. São sentimentos ligados ao sobrevir, tal como pensado pela semiótica tensiva (ZILBERBERG, 2011). O objeto-acontecimento “pecado” emudece o sujeito em “culpa”. O sujeito do fazer é convocado no ato de atirar pedra. O enunciado, ainda, assenta-se, no nível narrativo, numa manipulação (fazer-fazer) por meio da “provocação”: o enunciador provoca o enunciatário do enunciado a se examinar internamente antes de agir no mundo. Pitty, como Cristo, provoca.

O alavancar da intertextualidade pressupõe a coexistência do uno e do duplo, a nova voz e a velha voz revivificada. Assim, ao estilizar – dar marca própria – no enunciado bíblico, Pitty ressoa em continuidade, isto é, identidade com o sentido da sentença de primeiro se examinar internamente antes de atuar no mundo externo, no mesmo momento em que causa uma ruptura, um corte, uma descontinuidade, trazendo à luz uma alteridade, ao substituir (renovar; ressignificar) “pecado” por “teto de vidro”.

O vocábulo “vidro” na sua lateralidade⁶⁶ com “teto” acaba por adicionar os traços semânticos de “transparência” e “fragilidade” ao conjunto da cena discursiva composta no álbum. No discurso, funda-se uma isotopia que beira o insólito. “Transparência” e “fragilidade” reitera a narratividade de um “outro” que tudo vê e sabe sobre um “eu” fragilizado: “sugerindo soluções, discutindo relações/bem certos que a verdade cabe na/palma da mão”. Esta favorecido aí o perfil *pático do éthos Pitty de Ser*. Este sujeito é mesmo um sujeito do “sofrer”: sofre o afeto e a perturbação do acontecimento. “O perfil judicativo do éthos, projetado po meio da função social do observador distingue-se do perfil pático, do qual se depreende um observador ‘encarregado de exercer o fazer receptivo’ (DISCINI, 2015, p. 76). O observador amalgamado ao narrador, todos pela voz

⁶⁶Noção emprestada de Discini (2015), esta com voz permeada da presença de Saussure (2012) em seu *Cours...*. Citemos apenas uma aparição: “olhamos para um enunciado na lateralidade de relações dele com outros contíguos a ele...” (DISCINI, 2015, p. 280).

e tom de voz Pitty, também se divide num observador mais ativo e outro mais receptivo: um observador do fazer e um observador do sofrer. Isto importa porque a “dualidade” que permeia os estudos discursivos acaba por fundar pelos menos “dois sujeitos de um mesmo”, e esse mecanismo por sua vez, inaugura a precariedade e o inacabamento do corpo actorial. Pitty, actante da enunciação, ator da enunciação, é a encarnação dessa precariedade e inacabamento.

Este refrão – que, recorrente, cria e recria a identidade da canção – é expressado no liame entre o cantar e o gritar, já no primeiro aparecer da canção que é a primeira do álbum de canção. Gritar é um falar tônico, intensificado. Esta intensidade está confirmada nos solos de guitarra e bateria⁶⁷ que perpassam a canção – além da interpretação da cantora e compositora em palco

É interessante, com o passar da narratividade subjacente na totalidade de canções do “álbum de canção”, notar que esta primeira canção condensa muitos dos temas a serem tratados por essa narrativa, que é imanente e transcendente, pois é cultural: o sujeito enuncia em primeira pessoa, e com isso reforça o tema da “identidade”, e, neste mesmo gesto, lança luz ao tema da “alteridade”. E a relação “identidade/alteridade” é um dos fenômenos mais explorados na obra de Pitty. Tal relação começa por expor seu arranjo lá no nível fundamental, em que se preveem as articulações do quadrado semiótico a partir dos universais semânticos, e depois, transmuta-se, no nível discursivo, em tema. Isso se verá com o passar da análise.

Os verbos em paralelo no corpo da segunda parte do refrão estabelecem um sentido. “Andei” (vs. 3), “passei” (vs.5), “mudei” (vs.7) e “busquei” (vs.9) aparecem, como se vê, alternadamente como forças que explodem e implodem, condensam e expandem. Isso é, inclusive, próprio aos verbos, segundo Hjelmslev (2003), quando o autor menciona que o verbo tem uma tendência em reverberar nos outros elementos de uma sintaxe. Os quatro verbos aparecem isolados em cada verso. No timbre da cantora aparece uma marca, uma intensidade dada aos verbos. No próprio canto, a esteta reforça a tensão recaída em cada

⁶⁷A questão sobre a participação e constituição da “voz” e tom de voz, isto é, o “*éthos*” dos instrumentos musicais na composição dos sentidos do gênero álbum de canção não está circunscrita em nosso escopo de análise. Mas, não poderíamos deixar de dizer que há uma iconicidade que se transfere, regula, perpassa e costura a linguagem musical, fruto da relação entre voz, ritmo, melodia e instrumentos musicais – os quais têm voz; e lembrando que a voz é um instrumento musical de cordas que em vibração ressoam e reverberam – à linguagem verbal, e à visual, ao inaugurarem a obra sincrética – que combina várias formas de expressão – de Pitty, o álbum de canção.

verbo. E daí, suaviza ao cantar o predicado. O fato de os verbos aparecerem sozinhos pode dar margem a uma leitura que explore as solitudes, as solidões compartilhadas. Ainda mais quando são verbos em primeira pessoa e constroem um efeito de subjetividade.

O sujeito “anda” e “passa”, para então, “mudar” e “buscar”. Do sentido de um verbo nasce o sentido do outro: andar → passar → mudar → buscar. Eles compõem uma sintagmática, em que só o movimento pode transformar – o que é bastante redundante, mas nada mais redundante que a identidade de Pitty, posta em destaque. O sujeito da narrativa se expõe também como um actante da observação, o que aparece explicitamente em “passei/observando quase tudo” no uso de primeira pessoa que, na actorialização do nível discursivo, cria o efeito de proximidade, intimidade e, por isso, identidade exacerbada – construções apenas possíveis a partir de um sujeito que observa. Tal sujeito é, então, um observador: ora mais ativo, ora mais passivo, mas sempre em exotopia. Este sujeito, ainda, tem predileção por caminhar em lugares mais públicos (“por tantas ruas e lugares”) que privado: como um cientista social observa o mundo externo que o rodeia, perpassa e funda. Nestes termos, aliás, o ambiente discursivo, assentado na narrativa de Pitty se assemelha ao pano de fundo da narrativa dos Evangelhos em torno da figura de Cristo que ocorre em meio à multidão. Remete-se, então, a uma interdiscurvidade, isto é, uma forma de relação entre textos que não aparecem marcados e reiterados pela textualização, antes firmam uma relação mais abstrata, latente no discurso. Essa linha de sentido pode ser reforçada pela figura de “milhões de vozes gritando” (vs.17).

Do ponto de vista tensivo, a narrativa não se apoia na lentidão, antes se radica na rapidez: um dos nervos tensivos que revela e confirma essa afirmação é o do enunciado “o mundo gira num segundo” (vs. 8). A celeridade está no dito (o léxico, a isotopia temática-figurativa) e está no dizer: a enunciação lírica, o modo Pitty de tratar tensivamente os segundos efêmeros de nossas vidas. Isso se reitera também na tensividade do canto de Pitty, destacada como intérprete, bem como na ferocidade da bateria e da guitarra. Do “mudei/o mundo gira num segundo” aos versos seguintes “busquei/dentro de mim os meus lares” fica exposto um movimento que vai do externo ao interno, do “mundo” ao “dentro de mim”. A velocidade do mundo que gira num segundo e causa mudanças lança o sujeito para dentro de si, em busca de sua imanência. O tema da identidade fica robustecido. Resta saber se, no nível fundamental, ele é regido por valores de positivo ou valores de negativo. Adiante.

O “quem” da primeira canção é agora substituído pelo “alguém” da segunda canção, que é canção-tema do álbum, já que é a parte que leva o mesmo nome do todo – *Admirável chip novo*. Tanto “quem” quanto “alguém” revelam um “não-saber”. Os pronomes indefinidos, “quem” e “alguém”, ocasionam uma “indefinição” e se sabe que a definição é própria do saber. Há aí vários germes de sentido a serem explorados pela análise.

Admirável Chip Novo: as convergências entre observador e exotopia

1. Pane no sistema, alguém me desconfigurou
2. Aonde estão meus olhos de robô?
3. Eu não sabia, eu não tinha percebido
4. Eu sempre achei que era vivo

5. Parafuso e fluido em lugar de articulação
6. Até achava que aqui batia um coração
7. Nada é orgânico, é tudo programado
8. E eu achando que tinha me libertado

9. Mas lá vêm eles novamente, eu sei o que vão fazer
10. Reinstalar o sistema

11. Pense, fale, compre, beba
12. Leia, vote, não se esqueça
13. Use, seja, ouça, diga
14. Tenha, more, gaste, viva

15. Pense, fale, compre, beba
16. Leia, vote, não se esqueça
17. Use, seja, ouça, diga

18. Não, senhor, sim, senhor
19. Não, senhor, sim, senhor

“Pane no sistema, alguém me/desconfigurou” inaugura a canção-síntese do álbum. Contrária à primeira canção que permanece em silêncio mesmo 5s depois de começar, “Admirável chip Novo” se inicia tonicamente, de uma vez só, sob a força da bateria e da guitarra. Este começo abrupto também fica marcado pela bilabial oclusiva /p/ de “pane” que explode. Em seu nível semântico, “pane” identifica uma paralisia, uma parada. Assim, com dizeres de uma semiótica tensiva, pode-se dizer que a canção se inicia com

uma *parada*⁶⁸, com uma *descontinuidade*⁶⁹, que acaba por desconfigurar o sujeito do agir ao solicitar o sujeito do sofrer, a partir de uma observância receptiva.

Com sujeito expresso por um pronome indefinido “alguém”, agente da oração “alguém me desconfigurou” na voz ativa, o actante sujeito da narrativa esboça passividade, ou quem sabe, fragilidade – para estarmos mais conectados aos traços semânticos presentes em “teto de vidro” -, quando o pronome oblíquo “me” refere-se ao enunciador Pitty, que se apresenta como um actante e ator tornado passivo, diante do objeto ativado pelo ato de desconfigurá-lo. Essa aparição de um anti-sujeito ativo, forte, instaurador de uma *parada*, coloca o sujeito para fora de si: “eu não sabia, eu não tinha percebido/eu sempre achei que era vivo”. Para fora de seu saber (“não sabia”) o que identifica um sujeito do sofrer, típico de um actante passional.

Ao questionar “aonde estão meus olhos de robô?” (vs.3) o ator da enunciação abre, pela textualização de “?”, um lugar ao vazio, ao questionamento. A falta é, como se sabe, o mínimo para o desenrolar de alguma narratividade. Fica, portanto, estabelecida aí uma procura, uma busca – tal qual a de “Teto de vidro”. A busca é pelos “olhos” onde repousa o sentido de ver, deslumbrar, mirar – vocábulos do campo semântico de “admiração” e esta dada como a primeira das paixões para Descartes em citação de Zilberberg (2011, p.164). Estes olhos, entretanto, não são humanos, são de um robô. Estabelece-se aí o elo significativo no vínculo diferencial homem/máquina⁷⁰. Há diferença entre o homem e a máquina, mas está implícita a denúncia de Pitty em relação à coisificação do sujeito humano na era da tecnologia.

⁶⁸ “O ‘mais mais’ pode atingir um nível desmedido que precisa de algum modo ser atenuado” (TATIT, 2010, p. 75) ou o sujeito entra em pane. A noção de *parada* de Tatit está instalada no *nível tensivo*, o das pré-condições do emergir sentido, o qual por alguma ação misteriosa, na conversão do sentido de nível em nível no percurso gerativo, acaba por se transformar no *antissujeito* com o *antiprograma* instalados no *nível narrativo*. São as *provas* e *expições* que fazem nosso mundo interno parar, entrar em pane, e se fechar ao externo. É o momento da sublimação máxima: não estamos nem do lado de dentro nem do lado de fora, estamos em cima ou em qualquer outro lugar aéreos e flutuantes, atordoados pelos fazeres do *acontecimento*.

⁶⁹ Ocorre uma “‘desarrumação’ interna” com o qual lhe é difícil apreciar os fatos externos” (TATIT, 2010, p.81).

⁷⁰ “Desde o pensamento de Saussure, interessa, para os estudos da linguagem, tão somente o que for depreendido por meio da relação entre dois termos, o que diretamente remete à contingência de cada um deles, contingência que chama para si, de um modo ou de outro, um princípio de conotação (...). Se os signos valem por sua posição em relação aos demais signos, logo não como entidades em si, a contingência está neles.” (DISCINI, 2015, p. 143)

O par lexical e temático-figurativo homem/máquina sofre um tratamento tensivo próprio. Para isso, ganha mais um grau de intensidade na diferenciação quando se trata desta máquina que é um robô. Não é, assim, uma máquina qualquer, antes uma inteligência (dita artificial) calcada numa lataria e não numa carne e osso. As máquinas, de maneira geral, por ser criação humana, respeitam os moldes do funcionamento humano, isso porque se é o humano o criador, passam a ser as máquinas as criaturas⁷¹. No caso das obras de ficção científica é comum o fato do empoderamento das máquinas (as criaturas) em relação aos humanos (o criador). O tema principal da maioria destas obras é, então: o homem que desafia a natureza que é desafiado pelas máquinas (criatura → criador → criatura). Em termos mais bakhtinianos (2003), são heróis que desafiam seus autores – lembrando da importante relação de *exotopia* aí estabelecida.

A tensividade estabelecida entre os termos “homem” e “máquina” é regulada por outra base tensiva que parece ser a “vivo vs./não-vivo”, o que se confirma com os vocábulos – que são figuras do discurso – que na construção da canção aparecem divididos em (a) vivo vs. (b) não-vivo:

(a)	(b)
Olhos de humano	“olhos de robô” (vs. 3)
“articulação” (vs. 7)	“parafuso e fluido” (vs.6)
Tudo é orgânico, nada é programado	“Nada é orgânico, é tudo programado” (vs.9)
“libertado” (vs. 10)	Aprisionado

Ao nos lembrarmos da afirmação de Hjemlev (2003) de que é a língua uma álgebra de *termos complexos*, somos levados a observar que, no caso da narratividade cançãoeira de Pitty, os termos “homem” e “máquina” aparecem em coexistência: coexistência

⁷¹Neste caso, atentar, por exemplo, a como os faróis dos carros dizem respeito a reconstrução dos olhos humanos nas máquinas; os pneus aos pés e pernas; e por aí vai. Na construção do mundo dos objetos – o mundo externo que abarca também o mundo das máquinas – se é levado em conta, como princípio, a construção do mundo das subjetividades – o mundo interno.

polêmica⁷². O tom de polêmica⁷³, inclusive, fica consagrado pelo tom de questionamento, de gritos de guerra, de denúncia do Rock'n'roll que perpassa o tom e o estilo de Pitty. Isso porque a própria canção quer (des)configurar seu enunciatário, para que ele experimente o afeto da desconfiguração. A intensidade do sentir se robustece. O desconfigurar do sujeito do enunciado acaba por abalar o sujeito da enunciação – bipartida em seu enunciador e enunciatário. Essa co-criação do enunciar a partir de um contrato fiduciário com horizontes de valores e ideologias em comum estabelecido na junção polêmica enunciador/enunciatário se dá a partir da relação de contato fenomenológico entre o homem que, embora homem, é também robô, e do robô que, embora robô, é homem.

Essa força de coexistência advém das forças criadas pela *concessão* (embora x, y). A *concessão*, por sua vez, está atrelada à força do *sobrevir* que prevê a entrada veloz e tônica de uma partícula no campo perceptivo criado a partir do sujeito em sua dupla localização no espaço e no tempo. “Essa definição sublinha a importância do intervalo existente entre, de um lado, o foco e seu objeto, o esperado e, de outro, a apreensão e seu objeto, o inesperado, o ‘novo’, segundo Descartes, ou, para nós, o que sobrevém” (ZILBERBERG, 2011, p. 164). No *pervir*, o sujeito foca e, por *implicação*, governa o objeto. No *sobrevir*, o sujeito é apreendido pelo objeto e, por força de *concessão*, sai do governo – inclusive de si, como prevê a noção de “estado alterado de alma” para *pathos*. Assim, ser homem não implica ser robô, mas no enunciado concreto do *Admirável chip novo*, por força de concessão, ser homem é o mesmo que ser robô, e ser robô é o mesmo

⁷² “A novidade do ponto de vista tensivo diz respeito àqueles termos demarcados do quadrado semiótico que, pensados na medida em que subcontrários são concebidos no interior dos sobrecontrários, desestabilizando as demarcações, permitem que venham à luz nuances e, com elas, os graus de conotação de um tom de voz” (ZILBERBERG, 2011, p. 227) e com isso se alarga as possibilidades de relação, ao dinamizar, inclusive, o termo complexo: lugar da coexistência.

⁷³ Ainda sobre “polêmica”, a partir dos estudos elaborados por Fiorin acerca da “intertextualidade”, ela – a polêmica – é constitutiva da linguagem, uma vez que ao citar o estudo de Kristeva (1967, de onde emergiu com força o termo, antes mesmo do mais famoso conceito bakhtinaiano, o dialogismo, chegar ao seu auge teórico), o semiótico lembra a definição de que é o texto não um ponto único e específico de um espaço-tempo, antes é um enrecruzamento de textos, na coexistência de espaço-tempos. Com cada texto é textualizado a partir de uma percepção, todo texto é um conglomerado de percepções, e daí, essa relação entre muitas diferenças só pode ser polêmica, no sentido de pertencerem a formações discursivas distintas com valores, crenças, percepções, objetividades e subjetividades diferentes. Como estudamos o “homem-do-texto”, o estudo da intertextualidade só pode ser um estudo da intersubjetividade, cotejada com “inter-objetividades”. E, enfim, a polêmica é um tipo de intertextualidade acirrada, sendo que tais categorias estão dissertadas no item teórico deste trabalho.

que ser homem. Ambos os elementos – homem e robô - coexistem numa força que, contrária reciprocamente de um a outro, acaba por os erigir mutuamente. É essa novidade que gera a *paixão de admiração* no todo da narrativa sonora apresentada a partir da *intersemiotividade* firmada com o romance de Huxley que também trata de “admirações” a partir da presença recém-chegada de uma novidade no campo de presença que o deforma e transforma.

“Em decorrência da intensidade repentina e superior daquilo que sobrevém, a ‘admiração’ inerente ao objeto-acontecimento penetra no espaço tensivo, onde se instala como guardião do acento, e inscreve a percepção como correlato inacentuado ou desacentuado” (ZILBERBERG, 2011, p. 165), ou seja, o “acontecimento” está em relação inversamente proporcional a uma percepção precisa dos fatos. Quanto mais força e ela move o acontecimento tensivo, menos uma percepção precisa dos fatos se apresenta. O acontecimento, assim, “rouba” a percepção precisa das coisas. Aumenta a emoção, decai a inteligibilidade. Ao adentrar a estrutura discursiva fruto da percepção, o “acontecimento” ganha importância máxima, isto é, torna-se guardião do acento, já que está intimamente inerente à “admiração”. Como guardião, a “admiração” amalgamada ao “objeto-acontecimento”, é quem regula o acento de intensidade, isto é, é quem regula o *aspecto*, o *dever* da enunciação cravada no campo perceptivo em *ascendente* ou *descendente*, em concordância com o poder de impacto, de deformação dessa partícula nova no campo de percepção que faz a sensibilidade aí instituída variar entre *aumentos e diminuições*.

No *sobrevir*, fica selecionado um sujeito do *sofrer*. No *pervir*, um sujeito do *fazer*. Isso dito, já se prevê que a totalidade discursiva fundante do ator da enunciação Pitty trata de um sujeito do sofrer porque “atropelado” (DISCINI, 2019) pelo sobrevir tônico e veloz de uma novidade inesperada no campo de presença, capaz de, por força de concessão, fazer emergir paixões de “admiração”.

“Essa tensão diretora entre o acontecimento e o estado não pertence nem à metalinguagem nem ao fluxo ritmado das vivências. Figural, ela intervém de modo decisivo na constituição das grandes polaridades estilísticas” (ZILBERBERG, 2011, p. 167). São essas polaridades estilísticas: a implicação e a concessão. A implicação advém fruto do sujeito do *pervir* que é um sujeito que *foca* seu objeto e o governa, e por isso, *faz-ser*. A concessão advém como elemento constituinte do sujeito do *sobrevir* que tomado pelo objeto-acontecimento é “feito” – deformado e transformado por sua força de impacto agora presente enquanto novidade no campo de sua percepção sensível que

inaugura o ator da enunciação Pitty, como corpo que sente, sem deixar de ser um corpo ativo, que defende um ponto de vista e que destaca os desacordos entre valores. Isso já é capaz de deixar entrever um vetor estilístico como chave e porta de leitura à narrativa cultural e “sincrética” de Pitty: o sujeito da enunciação criado no instante do enunciar opera pela força da *concessão*, identificada com um sujeito do sofrer, um sujeito do sentir, um sujeito apassivado pela força do objeto-acontecimento, e por isso, “admirado”.

“Chip” é tanto metáfora quanto metonímia⁷⁴. Afinal, há, em algum nível da metonímia, uma metáfora, e, em algum nível da metáfora, uma metonímia. Lembramos que metonímia é da ordem da *contiguidade* – um sentido continua e reverbera no outro – enquanto a metáfora é da ordem da *similaridade* – há um elo comum entre um sentido e outro. Metáfora e metonímia são os principais mecanismos do discurso para a construção da conotação – que é um *acréscimo* semântico à denotação. O elo de sentido estabelecido nas relações de *similaridade* constitui a *seleção*, enquanto a *contiguidade* ordena a *combinação*. Seleção e combinação são, segundo Jakobson (2010:165), “os dois modos básicos de arranjo utilizados no comportamento verbal”, mas para Fiorin (2012, p.720: “os processos metafóricos e metonímicos não dizem respeito apenas à linguagem verbal, mas são modos de construção e de organização presentes em todas as linguagens” – cinema, videoclipe, canção, álbum de canção, encarte⁷⁵.

A figura do discurso “chip”, assim, dá respaldo à metaforização e metonimização a partir dos modos básicos de arranjo “seleção” (a partir do similar; metáfora; paradigma)

⁷⁴ “Na retórica clássica, a metáfora e metonímia eram consideradas figuras de palavras. Eram entendidas como duas maneiras de criar novos sentidos. A metáfora era definida como o emprego de uma palavra concreta para exprimir uma ideia abstrata, na ausência de qualquer elemento que introduz formalmente uma comparação. A metonímia designa o fenômeno linguístico pelo qual uma noção é nomeada por um termo diferente do termo próprio. (...) A metáfora é o acréscimo de um significado ao outro, quando entre eles existe uma relação de semelhança, de intersecção. Essa relação indica que há traços comuns entre os dois significados. A metonímia é o acréscimo de um significado ao outro, quando entre eles há uma relação de contiguidade” (FIORIN, 2012, P.71). Assim, “chip” tem semelhanças com o cérebro humano, porque ambos são “sistemas programados por valores e crenças que geram comportamentos” e por contiguidade quando “chip” quer falar de toda a tecnologia, de toda a inteligência artificial, como se o “cérebro”, a “programação” quisesse definir todo ser.

⁷⁵ É por isso que acreditamos que a imagem que inaugura o romance (um homem olhando ao alto com ares de delírio) e o que inaugura o álbum de canção (uma mulher plastificado em parada/pane) são metáforas e metonímias visuais: com esse pedaço (*parte*) de imagem, representa-se *todo* o caos de uma pane ocasionada por “mais demais”, há ainda nessas imagens uma similaridade com a mecanicidade do robô, que por ser de lata, mesmo em pane, permanece “existindo”.

e “combinação” (por conta da contigüidade; metonímia; sintagma), na construção do todo da obra de Pitty. É também esta figura discursiva, o elemento pivô que faz coexistirem a identidade de homem e a identidade de máquina, segundo os léxicos selecionados e combinados no tecer da canção. Isso porque este “chip” de máquina faz-fazer coisas de humano: “pense, fale, compre, beba/leia, vote, não se esqueça/use, seja, ouça, diga/tenha, more, gaste, viva”. Não é novidade o fato de uma metáfora fundar a coexistência, isto é, o termo complexo. Afinal, se é da metáfora o hábito de acrescentar um sentido a um sentido já existente, tais sentidos só poderão firmar um elo de coexistência: entre um sentido novo e um sentido velho, um sentido atualizado em outro.

Interessante é o fenômeno da metáfora “chip”, fundante de coexistência, ser o elemento que faz a dessemelhança em meio à semelhança⁷⁶, a partir da intertextualidade revelada⁷⁷, estabelecida entre a obra de Pitty e a obra de Huxley. Isso porque ao ressignificar o sentido da obra de Huxley, Pitty convoca os adjetivos “admirável” e “novo”, enquanto refuta o substantivo “mundo” em nome do substantivo “chip”. Ao manter mesma estrutura de construção do enunciado, Pitty transmuta o “mundo” no “chip”. O mecanismo parece obedecer, claramente, a uma ordem de “condensação”. O “mundo” compactualiza-se em “chip”. O “chip” é agora, atualizado, o próprio “mundo”. E, quanto mais o ator da enunciação metaforiza – soma e multiplica sentidos novos a sentidos já existentes, fazendo-os coabitar – mais seu dizer *ascende em intensidade*, em impacto, em força de dizer. Aumenta-se, daí, a densidade estésica – firmada como contrato fiduciário e fenomenológico entre um enunciador e enunciatário, construídos pela própria semiose do enunciar.

⁷⁶Faz-se menção às noções de Saussure quando o teórico faz alusão ao fato dos valores serem regidos por um princípio paradoxal: “1º - por uma coisa dessemelhante, suscetível de ser trocada por outra cujo valor resta determinar; 2º - por coisas semelhantes que se podem comparar com aquela cujo valor está em causa” – grifos do autor – (SAUSSURE, 2012, p: 162).

⁷⁷ Redundamos ao falar de intertextualidade revelada, porque “o termo intertextualidade fica reservado apenas para os casos em que a relação discursiva é materializada em textos” (FIORIN, p. 181), isso já que todo discurso é constitutivamente interdiscursivo, quando enquanto enunciado concreto, posto na cadeia de enunciados concretos, sempre possuem um autor (que se cria pelo texto) que responde, a partir de seus valores e crenças, a outros sistemas de valores e crenças. Agora, quando essa interdiscursividade constitutiva, por conta do pensamento dialógico do teórico russo, se materializa na “textualidade” – lugar de junção entre a forma de um conteúdo e a forma de uma expressão – temos “intertextualidade”. Devíamos dizer, então, que “intertextualidade” é uma “interdiscursividade marcada”.

O refrão identitário da canção expõe, no modo imperativo, os verbos cantados em tom gritante: “pense, fale, compre, beba/leia, vote, não se esqueça/use, seja, ouça, diga/tenha, more, gaste, viva”. No refrão, todos os verbos, que imperam sobre o sujeito, são dissílabos. Nos verbos com duas sílabas, a intensidade textualizada tende a concentrar-se numa sílaba tônica, mais explosiva, enquanto outra, em seguida, aparece mais átona. Se, a exemplo da linguagem matemática por trás dos chips do mundo “real”, dermos 1 às sílabas tônicas e 0 às átonas, teremos a seguinte escansão tensiva:

Pen	se	fa	Le	Com	Pre	Be	ba
1	0	1	0	1	0	1	0

Le	ia	vo	Te	Não	se es	Que	ça
1	0	1	0	1	0	1	0

U	se	se	Já	Ou	Ça	Di	ga
1	0	1	0	1	0	1	0

Te	nha	mo	Re	Gas	Te	Vi	va
1	0	1	0	1	0	1	0

A metáfora – na textualização que conjuga plano do conteúdo ao plano de expressão – possibilita a coexistência da identidade humana e também da identidade máquina, bem como atualiza o sentido da obra de Huxley, e revela uma expressão colocada entre tonias e atonias silábicas, explosões e implosões silábicas, mais intensidade, menos intensidade, identificados aos algoritmos matemáticos de leitura digital dos chips em 101010. Esse jogo de forças que se alternam também desvela em “não, senhor, sim senhor/não, senhor, sim, senhor” (versos 21 e 22) já que o léxico, representante de figura discursiva, oscila

entre a afirmação e negação, uma após a outra, em pouco espaço de tempo, isto é, velozmente. Há, aí, algum objeto-acontecimento em evidência.

A canção primeira evidencia que todos nós – enunciadores e enunciatários da enunciação – possuímos “teto de vidro”, frágeis e vulneráveis, porque vigiados e punidos por algum tipo de sistema que tudo vê, uma *exotopia transcendental* (um “fora de” mais amplo e mais para “acima de” plena e triunfante vinda de cima para baixo (“vendo de camarote/ a novela vida alheia” – como diz a canção 1, em seus versos 57 e 58). Atravessamento comprovado pela segunda canção, a qual nomeia o todo álbum de canção, em seu refrão imperativo que atravessa e dá ordem e progresso ao sujeito. É quando a narrativa sonora seguinte sintetiza e dá mais concretude à construção da identidade humana germinada na primeira e segunda canção, ao se inaugurar a partir do enunciado “diga quem você é, me diga/me fale sobre a sua estrada/me conte sobre a sua vida” que se divide exatamente em três versos.

Para Discini, em suas primeiras páginas de *Corpo e Estilo* (2015, p.15), quando a teórica se apóia em Castilho (1968), o aspecto - uma das seis categorias verbais -, é a visão objetiva do desenvolvimento e desdobramento da ação no espaço. É por isso que o aspecto deixa ver o “observador”, actante sempre presente implicitamente, o que se refere “ao papel do actante-observador na constituição do ator como aspecto. Aqui, a ‘marcha’ da constituição do corpo é recomposta, enquanto toma lugar determinada orientação seguida pela aspectualização actorial” (DISCINI, 2015, p.17). Todo narrador é também um observador, ora mais ativamente quando no modo do *pervir*, pelo *foco* e pela *implicação*, ora mais passivamente, quando o modo do *sobrevir*, pela *apreensão* e pela *concessão*. E esse actante-observador (mais ativo ou mais receptivo) filiado ao narrador só pode ser observado e visto pelo aspecto: “o ator se aspectualiza e se firma como quase-presença, tanto no viés concernente ao juízo predicativo e ético, isto é, relativo à tomada de decisão do sujeito no ato e por meio dele, quanto no viés sensível da observação” (DISCINI, 2015, p.18).

“Uma propriedade aspectual básica do ator firma-se então como duratividade, descontínua para o perfil social, contínua para o perfil sensível” (DISICNI, 2015, p. 45), e então, Pitty no “sim senhor” e “não senhor”, entre implosões e explosões, paradas e paradas de paradas, acontecimentos e percepções se constitui como um corpo pendular, aberto ao devir, ora em escala crescente de afeto e afetamento, ora decrescente. Tratamos disso para cotejar o “observador” da Semiótica ao conceito de “Exotopia” de Bakhtin

(2003). Falar de *exotopia* é importante porque: primeiro, é constitutivo da relação entre o actante autor e o actante personagem; depois, porque as obras em questão cotejadas em seus vários níveis, versam sobre uma espécie de “panóptico”: um olho que tudo vê, tudo observa, de cima para baixo. Continuemos com as análises de cada segmento (parte) do álbum com isso em mente, para que no capítulo final possamos estabelecer as divergências e convergências entre os planos enunciativos de Pitty e Huxley e observar em que grau coincidem: as oscilações tensivas colocada entre o perfil social e o sensível, as teias narrativas com programações e contra-programações, o sistema de valores e crenças, para então comprovar uma “estilística tensiva e intersemiótica”.

Máscara

1. Diga quem você é, me diga
2. Me fale sobre a sua estrada
3. Me conte sobre a sua vida

4. Tira a máscara que cobre o seu rosto
5. Se mostre e eu descubro se eu gosto
6. Do seu verdadeiro jeito de ser

7. Ninguém merece ser só mais um bonitinho
8. Nem transparecer consciente inconsequente
9. Sem se preocupar em ser adulto ou criança

10. O importante é ser você
11. Mesmo que seja estranho, seja você
12. Mesmo que seja bizarro, bizarro, bizarro

13. Mesmo que seja estranho, seja você
14. Mesmo que seja

15. Tira a máscara que cobre o seu rosto
16. Se mostre e eu descubro se eu gosto
17. Do seu verdadeiro jeito de ser

18. Ninguém merece ser só mais um bonitinho
19. Nem transparecer consciente inconsequente
20. Sem se preocupar em ser adulto ou criança

21. O importante é ser você
22. Mesmo que seja estranho, seja você
23. Mesmo que...

O primeiro verso repete “diga”, e assim evidencia a importância do ato de (se) dizer, agora reiterado em “fale”, sinônimo dentro do campo semântico da “comunicação”, revestido por “conte” no verso seguinte. Diga (vs.1) → fale (vs.2) → conte (vs.3). O pronome oblíquo, na função objetiva, “me” que se dirige ao pronome reto, de função subjetiva, “eu”, identificado com a 1ª pessoa do discurso, acaba por evidenciar uma espécie de intimidação ao “outro”. O “outro” – o lado de lá – é convocado a se expressar, já que os lexemas “diga/fale/conte” recortam o campo semântico de “comunicação” – o comum entre o “eu” e o “outro”. Todos os verbos no imperativo. Assim como o “cérebro eletrônico” governa Pitty pelos imperativos⁷⁸ na primeira canção, agora a relação entre sujeito x sujeito também é coordenada por verbos no modo imperativo, o que constitui uma modalidade *dever-fazer e dever-ser*. Não é agora o “chip” quem diz, antes o sujeito humano. Acontece a “humanização” de um “robô” em pane. As linhas de fronteira entre *homem x máquina, cérebro eletrônico x cérebro humano, natureza x artífice/artificial* são sempre tênues, em fluxo contínuo, maleáveis e flexíveis, e ao mesmo tempo, sempre presentes e bem determinadas.

“Diga” se vincula ao sujeito “você”, completado pelo verbo “ser” que dá respaldo a tudo o que “é”, tudo que existe e tem essência. No segundo verso, o “eu” pede ao “outro” que “fale sobre sua estrada”, isto é, sobre seus planos narrativos, seus programas narrativos – os de uso e os de base -, suas performances, suas sanções, seus contínuos e descontínuos, seus arranjos e desarrajos modais, seu enfim, percurso narrativo existencial de criação de objetos subjetivados e valorados, bem como de subjetividades atravessadas por objetividades. O enunciador passa a desempenhar o papel temático de um ator que desafia o enunciatário não só para fazê-lo fazer algo, mas para ser de certo modo. Enfim, “me conte sobre a sua vida”. Lembramos que a canção ao ser executada e interpretada pela voz do artista no aqui e no agora atualiza a enunciação e institui no enunciado o enunciatário, como o “tu” (você) com que o enunciador enceta um diálogo. Assim, o interprete instaura no “você” o próprio público/ouvinte da canção.

Nos três versos seguintes que configuram a segunda estrofe, o enunciador reitera suas demandas: “tira a máscara que cobre o seu rosto” (vs.4). “Rosto” desvela, enquanto metonímia, o corpo todo. Não são mais os “olhos de robô” a figura que dá suporte à

⁷⁸ Lembrando que a linguagem computacional só trabalha com “imperativos”: direções bastante determinadas, sem espaço para desvios.

construção do sentido, antes o rosto humano. Mais uma vez quase se (con)fudem os traços *homem x máquina*.

A figura “máscara” recobre o tema do “oculto”, do “escondido”, daquilo que não se coloca à mostra, do segredo. Máscara é objeto comum em bailes de carnavais ou outros bailes que se radicam no uso da “fantasia”. Adereço estético também de shows, peças teatrais, etc. O léxico “máscara”, feito figura do discurso recobre os sentidos de “personalidade velada”. No caso da discursivização do “álbum de ficção científica” esta máscara fica homologada ao “social”: âmbito da vida pública. A vida pública, de tal modo, mascara a vida privada. O teor “social” que se afirma fica comprovado em “só mais um” de “ninguém merece ser só mais um/bonitinho” (versos 6 e 7). Afinal, é o “social” a soma dos vários “mais um” indivíduos – mesmo que a soma do todo social não seja igual a soma das partes. O diminutivo em “bonitinho” faz inferir um tom de desaprovação, e isso se reitera na busca do sujeito pelo objeto verdade em “se mostre e eu descubro se eu gosto/do seu verdadeiro jeito de ser”. Tal verdade não está identificada com o “actante social”, antes, esta radicada no “actante individual”.

A temática da busca e da conquista da “identidade” humana, embora haja a pressão da coisificação do humano, se intensifica em “o importante é ser você” (vs. 13), isso no primeiro verso do refrão da canção que é o lugar em que o todo de sentido da canção está concentrado. Como se sabe, é o refrão a parte da canção responsável pela repetição, e daí, pela construção do efeito de identidade – aquilo que se repete igual a si. É o tema da identidade violada pela coisificação social na estrutura da identidade (o refrão). A identidade sai intensificada. É a identidade violada pela coisificação social que estrutura a presença como identidade a ser conquistada continuamente. E assim permanece com a repetição de “bizarro” em três consecutivos atos de canto: um “bizarro” ressoa no outro; alarga o outro e se faz durar. Não à toa, tal canção apareceu como tema da série *Malhação* (2004), da TV Globo.

O lobo

1. Houve um tempo em que os homens
2. Em suas tribos eram iguais
3. Veio a fome e então a guerra
4. Pra alimentá-los como animais

5. Não houve tempo em que o homem
6. Por sobre a Terra viveu em paz
7. Desde sempre tudo é motivo
8. Pra jorrar sangue cada vez mais

10. O homem é o lobo do homem, o lobo
11. O homem é o lobo do homem, o lobo

12. Sempre em busca do próprio gozo
13. E todo zelo ficou pra trás
14. Nunca cede e nem esquece
15. O que aprendeu com seus ancestrais
16. Não perdoa e nem releva
17. Nunca vê que já é demais

18. O homem é o lobo do homem, o lobo
19. O homem é o lobo do homem, o lobo

20. Houve um tempo em que os homens
21. Em suas tribos eram iguais
22. Veio a fome e então a guerra
23. Pra alimentá-los como animais
24. Não houve tempo em que o homem
25. Por sobre a Terra viveu em paz
26. Desde sempre tudo é motivo
27. Pra jorrar sangue cada vez mais

28. O homem é o lobo do homem, o lobo
29. O homem é o lobo do homem, o lobo
30. O homem é o lobo do homem, o lobo
31. O homem é o lobo do homem, o lobo
32. O homem é o lobo do homem, o lobo
33. O homem é o lobo do homem, o lobo

Ao eleger a intertextualidade como traço de estilo do compor canções de rock, Pitty, na canção “O lobo”, dialoga com o pensamento do filósofo Tomas Hobbes, que já é de conhecimento comum e dizer popular, de tão repetido, incorporado e multiplicado. O louvor à identidade fica um pouco abalado, quando o enunciador revela ser o próprio homem o motivo da própria queda: aquele que predada a si próprio. A figura de “lobo” recupera o traço semântico de “animal”, e com isso, a esteta acaba por tocar na sensível relação *Natureza x Cultura*. Se até o presente momento do álbum, a temática recaía na tensividade posta entre *individualidade e sociedade*, agora a fala de Pitty – imbuída do tom de filósofo – lança luz a uma relação anterior.

Se, muitas das gramáticas acerca do português do Brasil estabeleçam o “é” como verbo de ligação, discursivamente tal verbo aponta para o “ser” que traz consigo noções de “percepção”, “experiência material”, “essência”. Tal verbo no ato de significar da canção transmuta o homem em lobo: o homem é o lobo. O “é”, ainda, concentra o poder da metáfora: ao sentido denotado “homem” é acrescentado outro sentido denotado “lobo” e na sedimentação de “denotados” cria-se um novo sentido a partir da relação aí estabelecida, dando possibilidade a uma “conotação”. Além disso, o “é” está no tempo gnômico: o eterno presente que sempre se presentifica. “É o presente utilizado para enunciar verdades eternas ou que se pretendem como tais. Por isso, é a forma verbal mais utilizada pela ciência, pela religião, pela sabedoria popular (máximas e provérbios)”. (FIORIN, 2016, p. 134). Os versos começam com um pretérito perfeito “houve”, que em relação ao presente da enunciação é gerado por uma não-concomitância em anterioridade. Em seguida, volta-se atrás, como na correção de um rascunho “não houve tempo”, ou seja, não há anterioridade nem posterioridade, há eterna concomitância⁷⁹.

Pode-se afirmar, assim, que no álbum *Admirável chip novo* (2003), da cantora e compositora Pitty, são as condições e pré-condições de emergir do sujeito o principal tema. Um sujeito bipartido em identidade e alteridade. Pitty lança luz aos limites e aos limiares da emergência do corpo do sujeito-enunciado, ora transmutada em artista-historiador, ora em artista-filósofo..., mas sempre indagando: o que é ser? O que é ser sujeito? O que é ser, daí, assujeitado? E o antissujeito? Como a emergência do sujeito é um fato do discurso, é óbvio que essa temática subjaz logicamente à todas as narrativas do homem-no-mundo, porém, textualizada em várias unidades que compõe o todo do objeto estético aqui em questão, já se caracteriza como fenômeno estilístico do modo de existir Pitty.

Emboscada

1. Pra que me dizer, se não é capaz?
2. Te pego na saída e vamo vê quem vai ficar
3. Pra que me dizer, se não é capaz?
4. Te pego na saída e vamo vê quem vai ganhar
5. Quem vai ganhar?

⁷⁹ Isso baseado em *As astúcias da enunciação* (1996; 2016), “o tempo sistematizado” de José Luiz Fiorin.

6. Reze suas preces e não conte com ninguém
7. Veja tudo como se não houvesse amanhã porque
8. Parece um dia tão normal
9. Mas em cada esquina você pode vacilar, e então
10. Vê se se cuida, rapaz
11. Então, estamos quase quites
12. Se ainda não percebeu isso é uma
13. Emboscada, armadilha
14. Emboscada, armadilha
15. Se cada ação traz junto uma reação
16. Você sabia que essa hora ia chegar e
17. Ainda assim se escondeu
18. E eu, cada vez mais perto, esse jogo é meu
19. Então é xeque-mate, rapaz
20. Então, fim de festa pra você
21. Se ainda não percebeu, isso é uma
22. Emboscada, armadilha
23. Emboscada, armadilha
24. Pra que me dizer, se não é capaz?
25. Te pego na saída e vamo vê quem vai ficar
26. Pra que me dizer, se não é capaz?
27. Te pego na saída e vamo vê quem vai ganhar
28. Quem vai ganhar?
29. Reze suas preces e não conte com ninguém
30. Veja tudo como se não houvesse amanhã

A narratividade de “caça”, pressuposta à figura de “lobo”, permanece ressoando na canção seguinte: “Emboscada”. Afinal, *emboscar* é ato de caça. Mais uma vez “o caçado” é o homem-animal. Permanece também o sentido de competição: “te pego na saída e vamo vê quem vai/ficar” (versos 2 e 3); “te pego na saída e vamo vê quem vai/ganhar/quem vai ganhar?” (versos 5, 6 e 7). “Te pego na saída” recupera o sentido das brigas de jovens e adolescentes no âmbito escolar. Tais brigas se tornam uma espécie de espetáculo aos outros estudantes/auditório que fazem suas apostas. Geralmente, é esse mesmo auditório tanto o *actante-manipulador* – que incita e estimula a briga – quanto *actante-sancionador* – doador dos prestígios ao vencedor. Nestas ocasiões, os participantes provam o próprio valor e com isso constroem suas identidades perante a “sociedade”. Trata-se do conflito acirrado entre *identidade x alteridade*, entre *um x mais de um*.

Segundo as análises, pode-se afirmar que Pitty estiliza (dá existência, forma composicional e acabamento a) uma “inter-identidade” ou “trans-identidade”, porque ao lançar luz sobre o termo “identidade”, a esteta revoga a ideia de fechamento, ao estabelecê-la, então, como relativa abertura. A afirmação fica respaldada pelos versos: “sempre em busca do próprio gozo” (verso 11) sob uma entonação e um tom de “rejeição”. A “rejeição” está radicada numa valoração negativa lá no nível fundamental, em que diante de sistemas de crenças e valores, articulados a partir dos universais semânticos, o sujeito “tria” entre o que lhe atrai e o que lhe causa repulsa. Pitty, enquanto ator da enunciação, refletido e refratado como enunciação enunciada valora positivamente “jorrar sangue cada vez menos”, em contrapartida a “jorrar sangue cada vez mais” (verso 8); o ato generoso de perdoar e relevar, contrário a “nunca cede, nem esquece/o que aprendeu com seus ancestrais/não perdoa e nem relewa” (*versos 13, 14 e 15*).

A renúncia ao ensimesmamento absoluto fica convocada desde a primeira canção “Teto de vidro”: “cada um em seu casulo/em sua direção/vendo de camarote/a novela da vida alheia...” (versos 55, 56 e 57). A abertura (ao devir) é fato consumado na estética de Pitty, tal qual ficou comprovado em outra pesquisa (BASSO, 2017) que se debruçou sobre os mecanismos de significação do álbum *Sete Vidas* (2014), ao expor o corpo estilístico do enunciador que se projeta e se enuncia num enunciado concreto, sincrético e sinestésico.

Temporal

1. Às vezes, se eu me distraio
2. Se eu não me vigio um instante
3. Me transporto pra perto de você
4. Já vi que não posso ficar tão solta
5. Me vem logo aquele cheiro
6. Que passa de você pra mim
7. Num fluxo perfeito

8. Enquanto você conversa e me beija
9. Ao mesmo tempo eu vejo
10. As suas cores no seu olho
11. Tão de perto

12. Me balanço devagar
13. Como quando você me embala
14. O ritmo rola fácil
15. Parece que foi ensaiado

16. E eu acho que eu gosto mesmo de você
17. Bem do jeito que você é

18. Eu vou equalizar você
19. Numa frequência que só a gente sabe
20. Eu te transformei nessa canção
21. Pra poder te gravar em mim

22. Adoro essa sua cara de sono
23. E o timbre da sua voz
24. Que fica me dizendo coisas tão malucas
25. E que quase me mata de rir
26. Quando tenta me convencer
27. Que eu só fiquei aqui
28. Porque nós dois somos iguais

29. Até parece que você já tinha
30. O meu manual de instruções
31. Porque você decifra os meus sonhos
32. Porque você sabe o que eu gosto
33. E porque quando você me abraça
34. O mundo gira devagar

35. E o tempo é só meu
36. E ninguém registra a cena
37. De repente vira um filme
38. Todo em câmera lenta

39. E eu acho que eu gosto mesmo de você
40. Bem do jeito que você é

41. Eu vou equalizar você
42. Numa frequência que só a gente sabe
43. Eu te transformei nessa canção
44. Pra poder te gravar em mim

45. Eu vou equalizar você
46. Numa frequência que só a gente sabe
47. Eu te transformei nessa canção
48. Pra poder te gravar em mim

A canção “Equalize” acaba por escancarar o conhecimento do enunciador, que é um compositor de canções, acerca do processo semiótico de significação, isso porque, em

concordância com o ponto de vista privilegiado neste trabalho – o de uma estilística discursiva – é sabido que, a partir de mecanismos discursivos, o enunciador se projeta ao enunciado e aí se faz-ser, ao (re)criar, textualmente por meio das coerções genéricas e também de material, sua identidade discursiva – seu *éthos*.

A voz que fala e canta expõe a tecnologia dos signos em “eternizar” o passageiro, em fotografar e paralisar as imagens contínuas do viver, em apreender o inapreensível: “eu te transformei nessa canção/para poder te gravar em mim” (versos 20 e 21). O “eu” da enunciação transmuta o “outro” da enunciação em actante da enunciação enunciada, convocado como um interlocutário. Tanto o enunciador Pitty, como o “tu” (você) a quem ela se dirige, compõem-se como enunciação sincrética, já que é o álbum um texto sincrético e sinestésico, uma vez que convoca várias estesias. O teor semiótico fica respaldado pelo fato de a canção enunciar sobre a própria canção: dela a ela mesma, ao construir o que se chama de função metalinguística – em concordância com os postulados de Jakobson (2010).

A canção – enquanto texto – traz dentro de si, em imanência, o sujeito que lhe transcende e produz, sendo que este sujeito é uma virtualização posta entre o “eu” e o “outro”. Assim, a canção como sujeito – como “eu” de um “outro”, um outro eu – é o lugar comum entre enunciador e enunciatário, transformados em actantes discursivos, em marca, em gravura (“te gravar em mim”), em “cicatriz” discursiva, enfim, em estilo (“estilete”) discursivo.

“Eu” e “tu” (você) são “um”, ao formarem uma coexistência identitária expressada e manifestada na canção. A canção é, como metaforiza o autor-criador, a frequência comum que comunica o “eu” ao “outro”, que é um “tu”, é aquele com quem, pelo simulacro, o ator discursivo enceta um diálogo: “eu vou equalizar você/numa frequência que só a gente sabe” (versos 18 e 19). Desvela-se mais um traço de *metalinguagem* quando verificado que as canções tendem a circular nas estações de rádios, segundo frequências de suas ondas físicas. O enunciador e o enunciatário são ondas (*oscilações tensivas* – em metáfora) transmutadas em ondas de canção.

A comunicação – naquilo que sua etimologia acusa de “comum” – entre o “eu” e seu “outro” (tu/você) aparece desde a primeira estrofe: “que passa de você pra mim/num fluxo perfeito” (versos 6 e 7). A comunicação parece ser perfeita – não há ruídos, não há *descontínuos*, não há desvios. A *continuidade* temática e figurativa se expõe nas figuras

“me balanço devagar/como quando você me embala/ o ritmo rola fácil/ parece que foi ensaiado” (*versos 12 a 15*). Paralelamente, um sujeito continua no outro. Uma identidade ressoa na outra. O “ensaio”, por meio da repetição, torna um fazer perfeito, sem falhas. A “repetição”, o repassar, vai aperfeiçoando o fazer, além de estabelecer o sujeito do *pervir*, do *foco*, pela *implicação*

A celeridade agressiva das primeiras canções, principalmente “Teto de vidro”, é agora atenuada, em nome da lentidão que é enunciada na figura “câmera lenta” (“de repente vira um filme/todo em câmera lenta” – versos 37 e 38): o lugar no tempo em que se é possível ver e estabelecer todos os contornos, todos os limites e limiares das figuras da existência. A lentidão é típica da estética arcadista em que se propõe tomar a vida em goles pequenos, por exemplo.

Indo do enunciado para a enunciação, podemos entender a lentidão – contrária ao acontecimento veloz – faz com que o sujeito seja o dono do tempo (“e o tempo é só meu” – verso 35), como se o tempo fosse um de seus poderes. Esse poder é possível pela transmutação em canção, em arte. Há uma relação entre o tempo existencial e o tempo estruturante do significar (da canção).

A narratividade que compõe e sustenta a cena discursiva – sob o efeito de câmera lenta – é expressa pela figura do “abraço”, que é uma (inter)adequação do “eu” ao “outro” como um ajuste entre sujeitos. É deste abraço, inclusive, que nasce o efeito de lentidão: “e porque quando você me abraça/ o mundo gira devagar” (*versos 33 e 34*). Lentidão gera o efeito de sentido de “suspensão temporal”, por meio da eternidade: como se o tempo deixasse de existir ao existir demais, para sempre; como se o tempo fosse a própria gravidade, agora anulada, responsável por fazer os sujeitos flutuarem.

A relação vertical sujeito/sistema das primeiras canções do álbum se transforma na relação horizontal sujeito/sujeito. (Isso mesmo que a noção de sistema também pressupõe sujeitos. Afinal, o sistema é criatura dos sujeitos). A vigilância, mais vertical, do panóptico – a visão do todo – também se horizontaliza, e até mesmo se internaliza: “se eu não me vigio um instante” (*verso 2*), em que, agora, o sujeito reflexivo, tanto vigia quanto é vigiado, até por si mesmo.

Em “Equalize”, o sujeito exerce seu grau máximo de proximidade: “enquanto você conversa e me beija/ao mesmo tempo eu vejo/as suas cores no seu olho/tão de perto” (*versos 8 a 11*), reiterado em “adoro essa sua cara de sono/e o timbra da sua voz” (*versos*

22 e 23). Tal proximidade se dá pela conquista, radicada no saber do “outro”: “até parece que você já tinha/meu manual de instruções/porque você decifra os meus sonhos/porque você sabe o que eu gosto” (*versos 29 a 32*).

No álbum *SeteVidas* (2014), a criadora de canções, Pitty, nomeia uma canção de “lado de lá”, em que a narrativa sonora começa por se transportar ao lado de lá, à outra metade, do todo do álbum. Cá, no *Admirável...* (2003), a cantora e compositora dá luz ao “do mesmo lado”. Nela, a função metalinguística reaparece em “então, pensa, ouve e vive a música” (*verso 13*), repetida outras três vezes. É a canção ordenando que se ouça a canção. Metalinguagem é a linguagem que se lança para fora e cai em si, dentro.

Do mesmo lado

1. Quem chegou a ouvir o som?
2. Quem ligou se tá no tom?
3. Quem não viu e mesmo assim falou?
4. Quem tomou e não gostou?
5. Quem dividiu o tudo em dois?
6. Quem preferiu deixar pra depois?
7. Quem escolheu o bem e o mal?
8. Quem achou que tudo é normal?

9. E eu tô do mesmo lado que você
10. E eu tô no mesmo barco que você
11. E eu tô do mesmo lado que você
12. E eu tô no mesmo barco que você

13. Então, pensa, ouve e vive a música
14. Então, pensa, ouve e vive a música
15. Então, pensa, ouve e vive a música
16. Então, pensa, ouve e vive a música

17. Quem chegou a ouvir o som?
18. Quem ligou se tá no tom?
19. Quem não viu e mesmo assim falou?
20. Quem tomou e não gostou?
21. Quem partiu a Terra ao meio?
22. Quem decidiu o que era feio?
23. Quem acreditou no "tudo bem"?
24. Quem confiou em alguém?

25. E eu tô do mesmo lado que você
26. E eu tô no mesmo barco que você
27. E eu tô do mesmo lado que você
28. E eu tô no mesmo barco que você

29. Então, pensa, ouve e vive a música
30. Então, pensa, ouve e vive a música
31. Então, pensa, ouve e vive a música
32. Então, pensa, ouve e vive a música
33. Então, pensa, ouve e vive a música
34. Então, pensa, ouve e vive a música
35. Pensa, ouve e vive a...
36. Pensa, ouve e vive a...
37. Pensa, ouve e vive a música

O encadeamento dos verbos *pensa* → *ouve* → *vive*, em que de um verbo, como figura do discurso, a outro, se concatena as ideias de “pensar” – o ato de gerar pensamentos -, “ouvir”, e depois, “viver”. Mais uma vez, o enunciador revela sua predileção e primazia ao pensar. Cá, neste estrato sonoro, o tom imperativo do refrão de “*Admirável...*” é atenuado, quando o modo do verbo no indicativo indica a terceira pessoa do singular “ele”. Esse traço de distanciamento – convocado pelo uso da terceira pessoa que é, segundo Benveniste (1966), a não-pessoa, o tema do qual se fala - opera uma descontinuidade na aproximação subjetal do narrador a seu narratário até aqui estabelecida: “e eu tô do mesmo lado que você/e eu tô no mesmo barco que você” (*versos 9 e 10*), reiterado nos versos seguintes. É a estrofe que antecede este intruso distanciamento que se opera, então, como *descontínuo*. Ao que tudo indica, tal *descontinuidade* é o fruto da projeção do enunciado à enunciação, via metalinguagem.

Essa obra começa com indagações, textualizadas pelos pontos de interrogação que acabam por ressoar porque se repetem oito vezes no caminhar da primeira estrofe. Ressoar é típico do efeito de identidade causado pela repetição – o hábito de fazer-ser. É ela, a identidade, que reaparece na sétima canção, reforçada pelo fato de que o ato de pergunta dá abertura ao “outro” – o de fora. O “outro” é convocado como narratário, aquele com quem o narrador fala. Como as entidades “eu” e “outro”, segundo pensamento bakhtiniano (2010), são intrínsecas e interdependentes, o “eu” também acaba por ser convocado. Identidade reafirmada no uso do pronome impessoal⁸⁰ “quem”. Será a “identidade” o próprio objeto de valor do sujeito narrativo deste álbum em questão?

⁸⁰O caráter “impessoal”, pode-se perguntar, não acaba por atenuar o efeito de identidade se for posto em relação com (o pronome) “pessoal”? É, por implicação lógica, que a negação ressoa com a afirmação: impessoalidade pressupõe pessoalidade. Há uma instauração do vazio – que, por força de narratividade, acabará por convocar o sujeito.

Com trinta e sete versos em sua extensão total, a canção pode, a exemplo de outras do mesmo álbum, ser dividida em dois blocos repetidos, reiterados, espelhados – traços semânticos que compõe o termo “identidade”. O que pressupõe “alteridade” – certo atravessamento – que fica comprovada ao se diferenciarem as oito perguntas da primeira (1) estrofe das da quarta (4) estrofe. Entre elas, ressoa o mesmo refrão identitário, que na sua segunda (e última) aparição, aparece acrescido de mais dois versos “então, pensa, ouve e vive a música”. Na última estrofe, ainda, aparecem dois versos “pensa, ouve e vive a ...” subtraídos de “então” e também de “música” que, na forma como fica textualizada no encarte que acompanha o disco, aparece substituída por “...”. Isso, evidentemente, robusta a “identidade” quando pede participação, pelo vazio – um intervalo - que dura das reticências, do enunciatário. Metalinguagem também ressaltada: enquanto o enunciatário canta – ainda que mentalmente – com o enunciador, ambos cantam e vivem a música, na música, pela música, para a música. É na música que cantor e público se encontram – para musicar a música que musica a vida.

Temporal

1. Chega simples como um temporal
2. Parecia que ia durar
3. Tantas placas e tantos sinais
4. Já não sei por onde caminhar

5. E quando olhei no espelho
6. Eu vi meu rosto e já não reconheci
7. E então vi minha história
8. Tão clara em cada marca que tava ali

9. Se o tempo hoje vai depressa
10. Não tá em minhas mãos
11. Cada minuto me interessa
12. Me resolvendo ou não

13. Quero uma fermata que possa fazer
14. Agora o tempo me obedecer
15. E só então eu deixo
16. Os medos e as armas

17. Chega simples como um temporal
18. (Os medos e as armas)
19. Parecia que ia durar
20. (Os medos e as armas)
21. Tantas placas e tantos sinais
22. Já não sei por onde caminhar

23. E quando olhei no espelho
24. Eu vi meu rosto e já não reconheci
25. E então vi minha história
26. Tão clara em cada marca que tava ali

27. Se o tempo hoje vai depressa
28. Não tá em minhas mãos
29. Cada minuto me interessa
30. Me resolvendo ou não

31. Quero uma fermata que possa fazer
32. Agora o tempo me obedecer
33. E só então eu deixo
34. Os medos e as armas
35. Eu deixo os medos e as armas
36. Eu deixo os medos e as armas pra trás
37. E as armas pra trás
38. E as armas pra trás

“Temporal” – figura convocada para nomear a oitava canção – abriga em sua estrutura de significação traços comuns à definição de Zilberberg (2011, p. 163- 189) para “acontecimento”⁸¹ que é uma irrupção tônica e veloz⁸² que convoca o sujeito do sentir. O “temporal” como figura do discurso irrompe bruscamente, e se desfaz no nada (“parecia que ia durar” (verso 2). As valências⁸³ que inauguram o acontecimento começam se enunciar antes mesmo de sua concretização, lá em um estado de abstração: “tantas placas e tantos sinais” (verso 3).

⁸¹ “Essa tensão diretora entre acontecimento e estado não pertence nem à metalinguagem nem ao fluxo ritmado das vivências. Figural, ela intervém de modo decisivo na constituição das grandes polaridades estilísticas” (ZILBERBERG, 2011, p. 166). As grandes polaridades a que se refere Zilberberg são basicamente: o permanente, o imóvel (o parecido) e o móvel, o fugaz (o aparecendo). Essas polaridades básicas fundariam o “pêndulo” trans-histórico das artes: da arte renascentista à barroca, do expressionismo ao impressionismo. “Se algumas características estéticas mostram-se trans-históricas ou recorrentes, é provavelmente devido ao seu estatuto de pressuposto determinante.

⁸² “A velocidade verificada é maior que a velocidade presumida” (TATIT, 2010, p. 81) em citação direta à Zilberberg (2000, p. 177), o que indica que a expectativa de velocidade é contrariada: vem *mais* do que se espera. Mais e menos dentro da obra de Zilberberg são sílabas tensivas que indicam aumentos e diminuições nas oscilações tensivas: entre o que vai e volta, sobre e desce, recrudescer e atenua...

⁸³ Essas são as “unidades – quase diríamos: o dinheirinho trocado – que circulam entre os discursos, que penetram neles ou deles se retiram” (ZILBERBERG, 2011, p. 49). As valências seriam a parte mais profunda dos valores semióticos: das valências tensivas aos valores semióticos.

A modalidade “não-saber” exposta figurativamente em “já não sei por onde caminhar” (verso 4) confirma a intrínseca comunicação entre “temporal” e “acontecimento”. Afinal é o “acontecimento” um assalto da racionalidade do sujeito, isso porque sua velocidade de convocação “aperta”, chegando mesmo a fechar, o espaço e o tempo do ser atuante⁸⁴. “Caminhar” ressalta essa perda de direção ocasionada pelo “acontecimento”. “Caminhar” é percurso narrativo existencial do sujeito. A brusca mudança temporal revelada na passagem do presente (“chega” – verso 1) ao pretérito imperfeito (“parecia que ia durar” (verso 2) reafirma a tonicidade e o andamento⁸⁵ que fundam a noção zilberberguiana de acontecimento, que reaparece reiterado em “se o tempo hoje vai depressa” (verso 9). O acontecimento é, sempre, apressado. Forte demais para se suportar. Admirável força e pressa.

A questão do “olhar” também faz seu turno na canção: “e quando olhei no espelho” (verso 5). Tal olhar, diferente do homem-máquina-robô, é refletido e refratado, porque lançado ao espelho. Só os humanos podem se olhar no espelho. O espelho é o “outro” de nós mesmos, o duplo – refletido e refratado. Entre o estado “eu-do-mundo” e o estado “eu-do-espelho-outro” há uma transformação: “eu vi meu rosto e já não me reconheci” (verso 6). Do mundo “natural”⁸⁶ ao mundo “refletido”, a história, que é o percurso narrativo existencial do sujeito: “e então vi minha história”. A historicidade fica contada “em cada marca que tava ali” (verso 8). Os traços semânticos compartilhados entre as figuras discursivas “marca”, “placas” e “sinais” denominam e definem um campo semântico de “estilo”.

Um traço de metalinguagem se repete quando o termo “fermata” designa, em italiano, a noção de “parada”: é um termo da música que indica uma suspensão no

⁸⁴ “Deu um sujeito estupefato, podemos dizer que ele ficou *siderado*, sem poder sair do lugar, lugar este que funcionaria, por um átimo, como um ‘buraco negro’ que tivesse engolido seu ambiente.” (ZILBERBERG, 2011, p. 172). Siderado: admirado. Sideral: admirável.

⁸⁵ “A valência do acontecimento é uma valência complexa e compõe uma andamento extremo, o da instantaneidade, e uma tonicidade superior, sempre difícil de formular.” (ZILBERBERG, 2011, p. 174).

⁸⁶ “(...) *mundo natural*, na acepção semiótica do termo: o enunciado construído pelo próprio homem. Mas, ao pensarmos nesse ‘enunciado mundo’, não nos alheamos da própria coisa, a que *está aí* para minha percepção e julgamento. Vale que, seja como julgamento predicativo, seja como oscilação tensiva da afetividade, a conotação habita o fenômeno *coisa percebida/sujeito que percebe*. Cada um dos termos correlatos desse par é validado, no âmbito de uma estilística discursiva, na medida em que remete, enquanto conjunto organizado no interior desse par, ao estilo como *éthos*.” (DISCINI, 2015, p.224).

andamento durante o ato de tocar. Quando a música cita um termo da música para fazer sentido, tem-se o fenômeno da metalinguagem. Daí, pergunta-se: será a própria canção, enquanto sujeito, o objeto de valor da narrativa do álbum de Pitty?

O fato de tal palavra, como figura do discurso, – fermata – apontar para uma ideia de “parada”, lança-nos ao pensamento de Tatit (2020), quando expõe o teórico que o *descontínuo* instaura uma “parada” no *contínuo*, sendo que o “acontecimento” se configura como *descontinuidade*. O “acontecimento”, assim, é uma parada. Do “acontecimento” – que arrebatava o sujeito enquanto objeto – ocorre a *parada da parada*: o descontínuo é parado, brecado, em nome da continuidade: o sujeito opera como sujeito e, busca agora, vencer o objeto acontecido. Isso contribui para reafirmar a proximidade, a coincidência – em seu sentido etimológico – entre “temporal” (a canção) e “acontecimento” (o conceito tensivo).

O “acontecimento” pode ser pensado, então, como um objeto que se faz sujeito quando transforma o sujeito em objeto. Afinal, o acontecimento absorve o sujeito e o coloca em suspenso, sem poder de fazer cognitivo, lançado apenas ao sentir. Essa afirmação fica comprovada pelos versos: “quero uma fermata que possa fazer/agora o tempo me obedecer”. O sujeito busca um tempo obediente, sob a custódia do seu poder.

Este acontecer do “acontecimento”, avisado em placas e sinais, deixa marcas – que são memórias – faz emergir paixões, o que aparece estabelecido pelo lexema “medo” transformado em figura do discurso.

Todo acontecimento e todo temporal é passageiro, está “Só de passagem”, que nomeia a nona canção, que tal qual a anterior, enuncia-se em primeira pessoa do presente, dando indicações de efeito de sentido de subjetividade e, portanto, de *identidade x alteridade* – o par tensivo que faz-emergir a subjetividade. Não só subjetividade, como também proximidade é estabelecida entre enunciador e enunciatário. A proximidade do tempo presente está “equalizada” com a subjetividade da primeira pessoa para construir o efeito de identidade, e até mesmo afinidade, entre enunciador e enunciatário.

Só de passagem

1. Eu não sou o meu carro
2. Eu não sou meu cabelo
3. Esse nome não sou eu
4. Muito menos esse corpo
5. Não tenho cor nem cheiro
6. Não pertença a lugar algum
7. Eu posso ir e vir como eu quero
8. Nada me toca nem aprisiona
9. Vou pairando leve, leve....
10. Acima da carne e do metal

(2x)

12. Eu possuo muitas coisas
13. E nada disso me possui
14. Eu não sou a comida que eu como
15. Não sou a roupa que eu visto
16. Não espere por uma resposta
17. Porque eu não tenho explicação
18. Eu não sou a minha casa
19. Não faço parte da minha rua
20. Vou pairando leve, leve....
21. Acima da carne e do metal
22. Eu possuo muitas coisas
23. E nada disso me possui
24. Espíritos são livres,
25. Espíritos passeiam por aqui
26. Espíritos são livres,
27. Espíritos só passam por aqui

O enunciador, ao expor o que ele mesmo não é, acaba por enunciar o que ele é, e assim, estabelece-se um corte, a partir da percepção, entre valores queridos e valores repelidos. Ao enunciar com “eu (não) sou”, o sujeito diz tudo aquilo que é da ordem do “ser”, daquilo que é: só o que é pode enunciar o que é. “Eu (não) sou” pressupõe totalidade. Desta totalidade, o enunciador refuta todas as partes que querem, como metonímia, representar o todo: cabelo, nome, cor, cheiro. Enunciar, ainda, “esse nome não sou eu” (vs. 3) é lançar olhar filosófico e analítico à arbitrariedade do signo – isso com intenção consciente ou não.

O lugar de onde fala o enunciador é o da transcendência figurativizada: “muito menos esse corpo” (verso 4); “espíritos são livres”. Este transcender supera os limites do mundo físico – o mundo externo ao sujeito percebido, a partir da negação: “eu não sou”.

Imbuídos do pensamento de Saussure (2012), radicado no par tensivo “semelhança/dessemelhança, em que fica estabelecido que é a língua um sistema de relações contraídas em afirmações e negações, bem como influenciados pelo pensamento de Hjelmslev (2003), quando o autor de uma glossemática expõe o caráter participativo dos termos da língua, podemos afirmar que a canção nega para afirmar, quando a negação tem participação na afirmação, e vice-versa. Nega-se o mundo externo da percepção – o território da “expressão” – em nome da afirmação do mundo interno da percepção – o reino da “impressão”. Afinal, tanto “carro”, como “cabelo”, tal qual “cheiro” e “cor” se expressam enquanto propriedade do mundo físico que é exterior ao sujeito.

“Não pertenço a lugar algum” (verso 6), caso se analise o “lugar” como espaço semiótico fruto do “contrato fiduciário” entre *sujeito da percepção e mundo percebido*, confirma o despertencimento, isto é, a não coincidência entre sujeito e espaço. O sujeito, enraizado na “liberdade”, expõe seu poder-ser (“eu posso” - verso 7), atualizado pela mobilidade e transformação (“ir e vir” - verso 7) que é respaldado pelo querer-ser (“como eu quero” - verso 7). Tal liberdade é leve e transcendente porque supera o mundo físico da carne e do metal – figura direcionada para significar o tema “bens materiais”.

A transcendência do acontecimento “temporal” – que é veloz e assalta o sujeito – fica comprovada na canção seguinte. “Só de passagem” reitera a passagem da temporalidade – tema principal que subjaz à figura de “temporal”. Uma canção continua na outra – tanto temática quanto figurativamente. Figura e tema respaldam uma isotopia que é parte constitutiva da construção de um estilo.

Das passagens de um estado ao outro – o que pressupõe mutabilidade – aparece erigido o sujeito – e sua aparente imutabilidade que recorta tema comum à identidade e ao estilo. Da passagem de estados, o ser em *devir contínuo*. Tanto “estado” quanto “ser” são igualmente convocados no léxico da língua inglesa “be”, antecipado pelo sujeito que se enuncia em primeira pessoa “I” a partir de um querer “I wanna”: o sujeito, na coexistência de uma sintaxe de língua inglesa com as sintaxes em língua portuguesa, enuncia que quer-ser que quer-estar.

I wanna Be

1. Alguém me interne no paraíso
2. Preciso urgente dar um tempo por lá!
3. O dia passa enquanto eu perco o juízo
4. Quem foi que inventou que é assim

5. Sorrisos plásticos cumprindo seu papel
6. Enfeitando um rosto de pedra!
7. Se a regra é ser tão simpático
8. Mesmo que seja só pra convencer toda plateia

9. I wanna be Away from here
10. Quando essa bomba explodir
11. I wanna be Away from here
12. Quando essa bomba explodir

13. Abraços vazios, olhares de gelo
14. Tão descartáveis quanto cascas no chão
15. Flashes capturam a melhor fachada
16. Mas quem vê foto não vê coração!

17. Não quero mais fantoches ao redor
18. Agindo sempre assim, só quando for conveniente
19. Pra ganhar bônus e somar pontos
20. À sua carteirinha de hipócrita oficial

21. I wannabeawayfromhere
22. Quando essa bomba explodir
23. I wannabeawayfromhere
24. Quando essa bomba explodir

25. I wannabeawayfromhere
26. Quando essa bomba explodir
27. I wannabeawayfromhere
28. Quando essa bomba explodir

29. Alguém me interne no paraíso
30. Preciso urgente dar um tempo por lá!
31. O dia passa enquanto eu perco o juízo
32. Quem foi que inventou que era assim?

33. Sorrisos plásticos cumprindo seu papel
34. Enfeitando um rosto de pedra!
35. Se a regra é ser tão simpático
36. Mesmo que seja só pra convencer toda plateia

37. I wannabeawayfromhere
38. Quando essa bomba explodir
39. I wannabeawayfromhere
40. Quando essa bomba explodir

41. I wannabeawayfromhere
42. Quando essa bomba explodir
43. I wannabe, I wannabe
44. I wannabeawayfromhere

A canção “I wannabe” do álbum de rock’n’roll”, ao enunciar “alguém me interne no paraíso”, confirma o dizer de outra compositora de vida e arte de rock, Rita Lee, quando a esteta afirma (in PICOLLI, 2008, p. 46) que “todo currículo de roqueiro tem hospício e prisão”. As figuras discursivas “Hospício” e “internação” recobrem o semantismo de “loucura”. Reaparece o tom de ironia no instante em que esta internação não é no “hospício”, antes no “paraíso”. Ironia ainda mais intensificada porque a figura “paraíso” recobre mais uma relação com a voz do texto bíblico. Na voz de Pitty, então, ressoam outras vozes: a do gênero que respalda a criação de uma esfera de atividade humana, a do rock’n’roll como estilo de viver; a da narrativa cultural do texto bíblico, que também respalda uma forma de vida.

O tempo da urgência revela uma saturação: o sujeito não pode com *mais*, precisa urgente de *menos*. O menos só é possível em “lá”, porque a saturação aparece no “aqui”, o que fica revelado no binômio espacial “aqui/lá” subjacente em “preciso urgente dar um tempo por lá” (verso 2). Saturação restaurada em “quando essa bomba explodir” (verso. 11) – que ressoa, inclusive como refrão. A saturação, assim, é parte constitutiva do refrão que explode. A explosão – como fica revelado em “ex” – se dá na direção do mundo interno ao mundo externo: o mundo das impressões explode em expressões. O sujeito que desde o primeiro surgir do álbum está a enunciar sobre seus desejos e quereres, suas liberdades e prisões, na interação entre mundo interno e externo que configuram seu corpo enquanto modo próprio de perceber, agora explode. A explosão de uma saturação ocorre na décima canção. Tal saturação será amenizada – a partir dos acréscimos de *menos mais* – na décima primeira e última canção que se instaura no “amanhã”, no “depois”, no “daqui a uns dias”.

A bomba explodida pela saturação energética (elã demais) do sujeito se dá por conta das aparências que são contraditórias à imanência: uma afirma o que a outra nega. A contradição é uma espécie de “saturação” da contrariedade. A contrariedade, mais na superfície do quadrado semiótico, é afundada – *acrescida de mais um* nível tensivo – e se torna contradição. Essa contradição pode ser chamada de “hipocrisia”. É comum aos gêneros da esfera de atividade humana do cantar canções de rock’n’roll a predileção pelo tema da hipocrisia: da não-coincidência entre o ser e parecer. As figuras que recobrem

este tema são: sorriso plástico; rosto de pedra; abraço vazio; olhares de gelo. Aliás, a “hipocrisia” fica figurativizada e textualizada em “para ganhar bônus e somar pontos/à sua carteirinha de hipócrita oficial” (versos 21 e 22). A imanência desconectada da aparência é reforçada em: “flashes capturam a melhor fachada/mas quem vê foto não vê coração!” (versos 16 e 17); “mesmo que seja só pra convencer toda a plateia” (verso 8).

Semana que vem

1. Amanhã eu vou revelar
2. Depois eu penso em aprender
3. Daqui a uns dias eu vou dizer
4. O que me faz querer gritar
5. Aaaaaaaaaah!

6. No mês que vem tudo vai melhorar
7. Só mais alguns anos e o mundo vai mudar
8. Ainda temos tempo até tudo explodir
9. Quem sabe quanto vai durar
10. Aaaaaaaaaah!

11. Não deixe nada pra depois
12. Não deixe o tempo passar
13. Não deixe nada pra semana que vem
14. Porque semana que vem pode nem chegar

15. Pra depois, o tempo passar
16. Não deixe nada pra semana que vem
17. Porque semana que vem pode nem chegar

18. A partir de amanhã eu vou discutir
19. Da próxima vez eu vou questionar
20. Na segunda eu começo a agir
21. Só mais duas horas pra eu decidir

22. Não deixe nada pra depois
23. Não deixe o tempo passar
24. Não deixe nada pra semana que vem
25. Porque semana que vem pode nem chegar

26. Pra depois, o tempo passar
27. Não deixe nada pra semana que vem
28. Porque semana que vem pode nem chegar
29. Ah! Ah! Ah! Ah!

30. Esse pode ser o último dia de nossas vidas
31. Última chance de fazer tudo ter valido a pena
32. Ah! Ah! Ah!

33. Diga sempre tudo o que precisa dizer
34. Arrisque mais pra não se arrepender
35. Nós não temos todo tempo do mundo
36. E esse mundo já faz muito tempo

37. O futuro é o presente
38. E o presente já passou
39. O futuro é o presente
40. O presente já passou

41. Não deixe nada pra depois
42. Não deixe o tempo passar
43. Não deixe nada pra semana que vem
44. Porque semana que vem pode nem chegar
45. Pra depois, o tempo passar
46. Não deixe nada pra semana que vem
47. Porque semana que vem pode nem chegar

48. Pra depois, o tempo passar
49. Nada pra semana que vem
50. Porque semana que vem
51. Pode nem chegar

52. Pra depois, o tempo passar
53. Nada pra semana que vem
54. Porque semana que vem
55. Pode nem chegar

Na última canção que discursiviza passagem da arte à vida, porque com o término do álbum, começa-se a vida pós-álbum, a voz da esteta é intensificada, junto aos solos de bateria e guitarra. A canção até mesmo textualiza essa vontade de grito: “o que me faz querer gritar/ aaaaaaaaah! (versos 4 e 5). Há uma força externa que faz-querer o grito. O grito é a fala intensificada. Entre a fala e o canto, entre a vida e a arte, o grito. O grito é uma intensidade que se estende porque reverbera. Essa intensidade revela uma tonia (uma força extra) em dizer: o sujeito quer muito dizer, e por isso, grita. O mundo externo comove o sujeito que o internaliza e agora grita para externar seus efeitos. Expressão → Impressão → Expressão. Tal gesto de “externar” está revelado já no primeiro verso que diz “amanhã eu vou revelar”. O “internar” em “depois eu penso em apreender” seguido no segundo verso.

O gesto de explodir – movimento do mundo interno ao externo – da canção anterior, reaparece em “ainda temos tempo até tudo explodir” (verso. 9). Esta explosão se dá agora tanto no mundo interno quanto externo do sujeito, como fica estabelecido em “tudo”, bem como no verso que se segue: “quem sabe quanto vai durar” (verso 10). Duração conecta

a morte à vida, ambas reguladas pelo tempo que dura. É a vida uma explosão do existir: com tempo de início e tempo de fim. Reitera-se ser esta a última canção, isto é, “Semana que vem” é a canção-fim do álbum: é onde a arte termina; é onde a arte morre para dar vida à vida.

A duração do álbum está por acabar e por isso a esteta insiste em seu modo de dizer, intensificando-o ao gritar o refrão imperativo que diz “não faça isso e aquilo”, e junto disso, reverbera “faça isso e aquilo”. Não é agora o “chip” que determina o fazer, antes a esteta que grita e repete: “não deixe nada pra depois/não deixe o tempo passar/não deixa nada pra semana que vem/porque semana que vem pode nem/chegar.

“Semana que vem” é, claramente, uma ode ao tempo, bem como suas expressões – a duração, a coincidência, a simultaneidade, a sincronia, a diacronia -, como aparece textualizado na interconexão entre aquilo que passou e o que está por vir a partir do que está aqui e agora de “o futuro é o presente/e o presente já passou/o futuro é o presente/e o presente já passou”. Na passagem de um estado ao outro, surge o ser do Tempo. O tempo é. Com ele, aparece tudo aquilo que é. O “é” confirma a consciência de identidade. Ao enunciar a identidade cravada no tempo, assim, a esteta enuncia também a identidade do ser – do sujeito, do tempo e do espaços

III.II. Selvagem: Pitty do romance

Começamos pelo fim do Selvagem. Só há fim por conta dos elos narrativos que desdobrados no tempo asseguram um começo. Esse fim nos faz pensar, então, sobre um começo. Além disso, consideramos interessante começar pelo fim da obra referencial (Huxley) ao começo da obra que se referencia (Pitty) como se uma continuasse a outra, de algum modo, nalguma forma e maneira especial de fazer, nova e diferente. O fim do Selvagem está radicado na isotopia temática do suicídio: do desejo ardente de matar a dor. Essa temática alavanca um par fundamental *vida x morte*, também presente na poética de Pitty. Esse par, ainda, emparelhado ao par *liberdade x opressão*, em que liberdade está para vida como valor positivo e, opressão para morte enquanto valor negativo. Além disso, tudo indica que em ambas as obras, o objeto de valor seja “liberdade-de-Ser”, ou seja, é esse valor revestido no objeto que merece ser almejado, procurado, requerido,

convocado, implorado, devido tamanho magnetismo, poder de atração, sobre o sujeito. No caso das obras, supõe-se certa obstinação com esses valores. Todo Selvagem parece obstinado a ser, mesmo a ser aquilo que nem sabe: ele só é; sem saber. É evidente que desponta aí a latente questão a orbitar as noções de *razão x intuição*.

Naquela tarde, o enxame de helicópteros que vinham zumbindo por sobre a crista de Hog's Back era uma nuvem escura de dez quilômetros de comprimento. A descrição da orgia de comunhão da noite anterior fora publicada em todos os jornais. - Selvagem! - gritaram os primeiros a chegar, enquanto desciam dos aparelhos. - Sr. Selvagem! Não tiveram resposta. A porta do farol estava entreaberta. Empurraram-na e entraram numa penumbra de janelas fechadas. Por um arco na outra extremidade da peça viam-se os primeiros degraus da escada que levava aos andares superiores. Exatamente sob o fecho do arco pendiam dois pés. - Sr. Selvagem! Lentamente, muito lentamente, como duas agulhas de bússola sem pressa, os pés voltaram-se para a direita: norte, nordeste, leste, sudeste, sul, sul-sudoeste; depois detiveram-se e, passados alguns segundos, recomeçaram a girar, com a mesma lentidão, para a esquerda. Sul-sudoeste, sul, sudeste, leste... (HUXLEY, 1982, p. 310)

“Naquela” marca o lugar de “alhores”, de “lá”, de distância do “aqui” e “agora” da enunciação. O narrador, então, narra com certa distância. A distância é propícia ao fenômeno de Exotopia – explorada adiante. Em seguida, surge a marca de delegação de voz, dentro da hierarquia de delegações de vozes pressupostas na enunciação enunciada, marcada pelo uso do travessão. Porém, tal doação à voz do outro se dá em forma “**atenuada**”, uma vez que se segue, quase em discurso **indireto livre**, uma orientação do narrado. Essa “orientação do narrado” coincide com uma das funções do narrador, segundo síntese de (Fiorin, 1996: 106) acerca dos papéis daquele que narra: desenvolver a comunicação com o narratário, a partir de simulação de um diálogo. O narrador, assim, direciona seu narratário, com as palavras que seguem: “gritaram os primeiros a chegar, assim que desceram do aparelho”. Depois, o narrador volta a falar só, por ele mesmo, sem delegar o poder de fala a ninguém, nem mesmo ao seu personagem criado. E é ele que narra o fim do Selvagem. Um fim **programado**, típico ao suicídio, afinal o suicida é o único ente a escolher a hora de sua morte, segundo sua programação. Narrado figurativizado com as direções topológicas e geográficas de uma bússola, uma bússola que roda. Uma bússola que agoniza na busca de direções - norte, nordeste, leste, sudeste,

sul, sul-sudoeste – ou, ainda, um relógio que ao rodar conta e mede os últimos instantes da vida. E fim. De algo que circula e conta ao fim. Como uma bomba.

A figura de “bomba” – aquilo que explode e se dissipa violentamente pelos muitos espaços e direções – aparece na penúltima (o quase-fim) canção de Pitty: “I wanna be Away from here/quando essa bomba explodir”. A “bússola” do Selvagem coincide com a “bomba” de Pitty, no tocante ao teor conceitual (tema) somado à intensidade figurativa que o reveste. O tema da “destruição”, isto é, do “fim violento” aparece revestido por outra figura na canção anterior, “armas”, lexema que aparece em situação de coordenação (“e”) com “medo”: “eu deixo os medos e as armas/eu deixo os medos e as armas pra trás”. Tema semelhante aparece reiterado na última canção, a canção-fim do álbum: “não deixe nada pra depois/não deixe o tempo passar/não deixe nada pra semana que vem/porque semana que vem pode nem chegar”. A “semana que vem” pode explodir, pode desaparecer, dissipar em todas as direções – como os pés do Selvagem. O Selvagem é Pitty, porque ambos estão calcados em paixões de “desespero”, de “desfazer”, de “dissipação passional”, de “violência ameaçadora e ameaçante”.

O Selvagem é Pitty, porque ambos estão entorpecidos em paixões de violento desespero e à mercê da dissipação espaço-temporal e corporal: em síntese, seus campos de percepção estão embriagados na “passividade” dos “estados alterados de alma”: “entorpecido de soma e esgotado por um prolongado frenesi de sensualidade, o Selvagem estava deitado nas urzes” (Huxley, 1982, p. 310) – momentos antes do fim. “Soma” é a droga psicossomática, sem efeitos colaterais, do *Admirável Mundo Novo*. Tal substância é usada para pôr as emoções – os estados alterados de alma – para fora. Como a sensibilidade gera desnorteamento, sempre se investe contra esse algoz que sequestra o humano no *Admirável Mundo Novo*. Tal droga é subsidiada pelo Estado Mundial, em nome da Comunidade, Identidade e Estabilidade (Huxley, 1982, p. 1). O tema da “**estabilidade**” é dissonante do conceito de “**paixão**”. Daí, as paixões – os estados **alterados e instáveis** de alma – serem extirpados dessa sociedade em que todos são felizes, porque estáveis. Na narrativa sonora de Pitty, em contrapartida, e como evento de contracultura, as substâncias não são financiadas e encorajadas pelo Estado. Melhor: os rockeiros, os loucos e os Selvagens preferem aquilo que não está “legalizado” sob a égide do Estado e seus programas de controle. Os rockeiros, loucos e Selvagens são exatamente isso: o descontrole, a instabilidade, o estado alterado de alma. Essas paixões ficam

emergentes no timbre e na maneira de entonar de Pitty: quase sempre pelo grito – da sua voz, de suas guitarras e bateria.

Diferente de Huxley, projetado enquanto narrador, que narra em distância, Pitty não o pode incorporar esse lugar de distância, pois é sempre sua voz a estar lá no aqui e agora, toda vez que a canção for executada. Há outras marcas que identificam isso, a serem vistas adiante. Por ora, salientamos essa evidência apenas para testemunhar que Huxley pode “se esconder” mais facilmente dentro das delegações de vozes, da projeção do ator em actantes, enquanto Pitty tem menos recursos para tal, a começar que a canção é sempre ouvida como se estivesse no presente. A canção, portanto, simula o eterno presente. Isso fica ainda mais latente com Pitty enunciando no futuro do presente, um “presente” lá no “futuro”: “amanhã, eu vou revelar”, “alguém me interne no paraíso”, “eu não sou o meu carro”; “e quando olhei no espelho/e vi meu rosto e já não reconheci”; “andei/por tantas ruas e lugares”... Pitty é do presente e da presença. Mas, Pitty é (di)ssimulada, porque se aproxima para afastar. Afastar pelo grito. Para reverberar aquilo que é afastado, marginalizado, selvagem, desprogramado, instável, frenético. Comum enquanto “temática” ao rock, ora com figuras de “paraíso” (pela negação), ora da cidade grande, ora de um temporal. A narrativa de Pitty soa como testemunho: ela faz parte do narrado e participa com o narratário, no simulacro do eterno diálogo.

No aspecto, noção recuperada com Discini (2015, 44), os verbos de Huxley enunciam coisas terminadas, dadas de uma vez por todas porque acabadas. Huxley é perfectivo: “empurraram-na”, “penetraram”; “podiam”; “pendiam”. O “aspecto” não se confunde com “tempo”, porque aquele não diz respeito apenas ao desdobramento no tempo, mas como esse desdobramento no tempo se dá: em quais graus isso corre, com quais deformações, com paradas e retornos em determinados pontos da cadeia discursiva. De que maneira a ação se desenvolve, segundo e a partir da percepção no campo perceptivo do sujeito. Se a última página do romance de Huxley tivesse apenas verbos seria assim: girando e girando, batendo, passava, levantou, entorpecido, prolongado, acordou, lembrou-se, cobriu, chegou, gritaram... Em alguns momentos do “aspecto” as coisas acontecem aqui e agora, em outros já passaram, e acabaram, e agora só é narrado, pelo recurso da memória. Pitty, em contrapartida, é imperfectiva. Inacabada por natureza. Inacabada por exotopia. Inacabada por ética e estética. Em devir. Aberta.

Discini (2015: 44: 102) relaciona o “aspecto” com as densidades de presença, isso porque a ação se presentifica segundo o sujeito presentificado em seu campo de percepção

segundo o “presente vivo” O aspecto é, então, uma maneira de ver. Uma maneira de ver a ação se desenrolar. Uma maneira de ver a ação se presentificar: com retenções do que acabou de passar e projeções do que já vem. Assim, se algo vai vir reiteradamente, ou se virá de uma vez só, marca como a presença vai ser disponibilizada e desdobrada: como a presença se presentificará, com qual densidade, com qual frequência. Presença sempre convocada de acordo com a sincronia entre o perfil judicativo e o perfil sensível (DISCINI, 2015, p. 55).

Diz Discini (2015: 15), em sua primeira página de *Corpo e Estilo*, em concordância com concepções linguísticas de Castilho, que o “aspecto” é a “visão objetiva” do tempo. Em outras palavras, então, poderíamos dizer que é uma visão de fora do tempo que o vê e concebe como “objeto”, como lugar de investimento do “sujeito”. O tempo assim enfrentado, como objetividade posta do lado de fora, emparelha-se às noções de exotopia de Bakhtin, em que o sujeito se exterioriza ao espaço e, daí, pode dar-lhe acabamento. O que dizemos, portanto, é que o “aspecto” assim pensado dá indícios da relação exotópica estabelecida entre sujeito e objeto: as distâncias entre um e outro, os graus entre um e outro, a estrutura e estilo de acabamento entre um outro, os limites e os limiares entre um e outro. Não é à toa que Discini começa sua proposta de uma estilística discursiva pelo viés da tradição dos estudos do “aspecto”: o aspecto deixa ver a relação entre estado e processo; a distância entre sujeito ético e objeto estético; os graus entre um e outro; as possibilidades de acabamento – fechado ou aberto, com limites claros ou borrados – aí estabelecidas. “A partir dos estudos do discurso, queremos entender a aspectualização do sujeito, enquanto ela remete a um corpo que funda um estilo” (2015: p. 15) afirma Discini.

O enunciado de Huxley termina com seu personagem Selvagem morto, acabado. Acabado por vontade própria. Acabado por paixão própria. Acabado por acontecimento de transtorno que é seu frenesi, sua selvageria, seu descompasso, sua saída pela tangente, sua desestabilização, no despedaçamento de seu corpo. Na narração desse processo – que é a passagem e a duração em estados – aparecem verbos regidos sob o aspecto do “terminado”, do “fechado” e do “acabado”. Isso tem a dizer. Pitty termina sua narrativa com verbos que do presente se abrem ao futuro, com uma atitude de aspecto que se abre, que se lança, e por isso, não se acaba no aqui e no agora, nem no antes. Seu acabamento está no lá. Quando o Selvagem acaba e é acabado, Huxley, está lá pertinho. Quando a Pitty projetada enquanto corpo actorial (e corpo de Selvagem) acaba (sem acabar), ela está longe. Se Huxley está perto, seu espaço entre sujeito da narração e objeto narrado é

mais tensa, mais concentrada. Pitty, ao contrário: distante. Esse distanciamento é só para abrir espaço de indagação, de convocação. Essa indagação que convoca fica radicada, de novo, nos gritos, na guitarra feroz, na batida acelerada das baterias. Pitty canta ofegante, correndo no espaço largo. Uma selvagem correndo para lá e para cá gritando, desesperada, atordoada por paixões de admiração. Admiração resgatada do desfecho da obra de Huxley. “Aqui, a ‘marcha’ da constituição do corpo é recomposta, enquanto toma lugar determinada orientação seguida pela aspectualizaçãoactorial” (DISCINI, 2015, p. 17).

De um capítulo a outro, pela aspectualização do ator aparece Huxley como estilo, como corpo actorial. De canção à canção, como capítulos de uma narrativa sonora, pela aspectualização, somada a hierarquia de delegação de vozes, aparece Pitty enquanto corpo actorial. Isso é condizente com a teoria e método de uma estilística discursiva:

Examinar a pessoa como enunciação discursivizada e esta como estilo, enquanto se procura trazer à luz o processo de construção de um corpo no conjunto de enunciados de onde ele emerge, supõe uma prática analítica que busca apreender cada enunciado a partir de um conjunto, que é numérico (relativo a um, 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. (*Idem*)

Esse estilo, dado pelo viés da aspectualização actorial, ocorre a partir da concomitância entre experiências sensíveis e julgamentos morais. A descrição da morte do Selvagem está, como todo fenômeno de estilo, radicada nessa bifurcação estilística: um perfil judicativo e um perfil sensível. Descrever o perfil sensível da morte suicida, desesperada e admirável, e causar no enunciatário a sensação e o sentido de desespero e admiração, é também se posicionar no julgamento do mundo: num mundo estável, novo, tecnológico e sem sofrimento, o suicídio selvagem é inevitável, e final. Huxley poderia acabar seu romance com qualquer personagem, porém escolheu a figura de um personagem selvagem – avesso às ordens do mundo. Tal escolha é um posicionamento judicativo. E nele desvela sensações e sentidos projetados do enunciatário pelo enunciado. O desfecho do *Admirável...* se dá, na forma da expressão, por repetidos adjetivos, substantivos e verbos, porém eles estão dispostos em sintaxes curtas, com

parágrafos de no máximo sete linhas. Há grandes pausas e grandes repetições. Trata-se de uma descrição bastante informativa e rápida, com rapidez atenuada pelas pausas. Há exacerbação de informação no campo. E exacerbação dada com velocidade. Tipicamente suicida.

O suicídio, dado como morte programada, advinda segundo a vontade judicativa ou pática do sujeito, é consonante ao *pervir*, isso em consonância com o estudo de Zilbeberberg (2011: p.163-189) acerca do “acontecimento”, e seu par constitutivo “estado”, em que o “acontecimento” está para “sobrevir” enquanto “estado” está para “pervir”. Zilbeberg (2011: p. 173) assume tais termos contrários (*pervir x sobrevir*) como subjacentes e como uma possibilidade a “*arriver*”: aquilo que ocorre e tem sentido e importância ao sujeito. Essa definição acaba por estipular outro par: aquilo que é mais contingente daquilo que é menos contingente; daquilo que está mais propício ao “sobrevir” e daquilo que está mais propício ao “pervir”. Sem maiores esclarecimentos – por ora – afirmamos: Huxley, como resgatado em sua decisão narrativa do Selvagem se suicidar, está mais inclinado ao “pervir”, ao controle, ao estado, à conservação; Pitty, por sua vez, aparece mais inclinada ao “sobrevir”, ao descontrole, ao transtorno, à dissipação.

Esse controle, via “pervir”, fica reiterado nas muitas pausas que se seguem na descrição do estado final do Selvagem, porque “pausas” exigem “controle”. Isso mesmo que haja a narrativa de um certo “frenesi” por parte do Selvagem. E mesmo que o nome adotado e escolhido como figura para esse personagem - “Selvagem” – conote certa “desmedida”. O que podemos afirmar diante disso é: Huxley está mais inclinado ao “pervir”, porém não faz dele seu “absoluto”, porque a “desmedida” de “frenesi” e “selvageria” acaba por mitigar em alguns graus toda essa “medida” adotada pelo sujeito que programa a própria morte, e a contragosto da Existência, escolhe a hora de morrer. Fala-se de “desmedida”, porque “do ponto de vista valencial, o acontecimento, por ser portador do impacto, manifesta enquanto tal que o sujeito trocou ‘a contragosto’ o universo da medida pelo da desmedida” (ZILBEBERG, 2011: p. 163). Huxley está mais inclinado à “medida”. Pitty é a “desmedida” em carne e osso sintático-semântico, enquanto corpo discursivo, fundador de um estilo. Tal afirmação sofre manutenção pela escolha de forma composicional de um e outro: prosa (Huxley) e poesia (Pitty).

As obras em questão para análise sincrônica, postas no confronto dialogal entre estilos, versam e sobre paixões de “admiração”. Nesse sentido, é bastante curioso o fato de Zilbeberg começar suas formulações sobre o “acontecimento” citando Descartes e sua

definição de “admiração”, a qual seria a “medida humana do acontecimento” (ZILBERBERG, 2011: p. 164). Assim, precisamos encontrar analiticamente como nossas obras que versam sobre a “admiração” medem o “acontecimento”, e ainda, que “acontecimento” é esse. Aquilo que Zilbeberg escolhe sublinhar de Descartes é o fato de que a “admiração” advém de uma “novidade”, um “estranhamento” muito acentuado, capaz de gerar “espanto”, “susto”, “perplexidade”, temas que podem gerar, sobretudo, duas maneiras humanas de reação: silenciamento absoluto ou grito extremo. Acabado o percurso gerativo de sentido narrativo do herói, marcado pela descrição do suicídio, o silêncio. Huxley nada mais narra. “Não houve resposta”. Em Pitty, só gritos, do início ao fim – com poucas atenuações. Cada estética com sua ética. Cada perfil judicativo com seu perfil pático. Em cada maneira de lidar aos “sobrevires”, um estilo. Em cada estilo, um corpo, uma percepção e um campo. As obras coincidem na “admiração”, na espera do inesperado, e diferem no grau de convocação e apelação que o “acontecimento” faz ao sujeito. Questão de poucos graus. Essa dissonância de graus ora aparece revelada no conteúdo temático, ora na forma composicional, ora no estilo que une e dá acabamento àquelas.

“Em decorrência da intensidade repentina e superior daquilo que sobrevém, a ‘admiração’ inerente ao objeto-acontecimento penetra no espaço tensivo, onde se instala como guardião do acento, e inscreve a percepção como correlato inacentuado ou desacentuado” (ZILBERBERG, 2011: p. 165), ou seja, o arrebatamento que gera a admiração é tão superior, vem tão de cima ou de tão longe, com tamanha velocidade, que “desliga” a percepção: anestesia – como saturação de estésias, de sentires. Nesse sentido, o “objeto-acontecimento” é, na verdade, um “sujeito-acontecimento”, e o sujeito um “acontecido”. Na velocidade do acontecimento, sujeito e objeto se fundem, sendo difícil identificar seus limites. O sujeito penetra no acontecimento no momento em que é por ele penetrado. Há tanta força e concentração que seu desdobramento é a “dissipação”, o “desligamento”, a “anestesia”. Da perturbação dos “acontecimentos”, o “Selvagem” se dissipa, se desliga e se anestesia. Não havendo mais narrativa depois disso. O enunciatório também é desligado. “Se o valor desse intervalo [sujeito-objeto] for elevado ou eventualmente extremo, teremos um sujeito da ‘admiração’ repentinamente em conjunção com um objeto-acontecimento; se, ao contrário, esse intervalo tender para a nulidade, teremos um sujeito da percepção exposto às ‘coisas’ que não passam de... ‘coisas’”. (ZILBERBERG, 2011: p. 164).

Huxley não descreve a morte suicida do “Selvagem” internamente, no cerne de sua impressão, antes a descreve do “lado de fora”. O personagem não narra, inclusive, a própria morte. Essa distância do narrado pressupõe distância do ocorrido, do acontecido. Até porque, pessoas chegaram e o “Selvagem” já estava **morto**, já estava **acontecido**. De longe. No “lá”. Isso faz com que o intervalo entre sujeito e objeto tenda à nulidade e que o acontecimento não passe de “coisa”. “Empurraram-na e penetraram na penumbra em que tudo estava **fechado**” (HUXLEY, 1982: p. 310 – *grifo nosso*). A descrição do espaço se coaduna ao sujeito: fechado, terminado, narrado, acontecido. “Lentamente, muito lentamente” (*idem*) dá outro indício de não se tratar de um “acontecimento” veloz e abrupto, já que ele é muito veloz e instantâneo. As figuras para o tempo – a transição entre dia e noite – dão a entender um tempo demorado, um tempo em prosa, com pausas, tal qual aparece o conteúdo temático textualizado. O “Selvagem” é seu próprio lobo como canta Pitty em certos versos e canção. Essas afirmações estão sob a égide da configuração de uma “estilística tensiva”: o espaço entre sujeitos e objetos-acontecimentos e objetos-estados, dispostos no campo de percepção que conjuga sensibilidades a inteligibilidades, fundam estilos. A tensividade é a base profunda do estilo.

Dizer que a narração de Huxley não é impressionista é importante porque Zilberberg (2011: p. 166) relaciona a arte renascentista ao “estado” (o aparecido) e a arte barroca ao “acontecimento” (o aparecendo), e aí, ele interpela relações entre o barroco e o impressionismo. Nessa direção, Huxley está mais inclinado à arte renascentista e Pitty à arte barroca. Huxley mais inclinado ao estado (ao aparecido) e Pitty ao acontecimento (o aparecendo). Huxley mais fechado e Pitty mais aberta. Huxley mais perfectivo e Pitty mais imperfectivo. Huxley mais implicativo e Pitty mais concessivo. “A aspectualidadedoxal é implicativa e coloca a perfectividade como o esperado legal da imperfectividade, enquanto a aspectualidade paradoxal, de natureza concessiva, procura remontar da perfectividade para a imperfectividade” (ZILBERBERG, 2011: p. 167).

De algum modo, o herói de Huxley sai vitorioso: escolhe o tempo e o espaço da própria morte e foge do mundo admirável, ironicamente descrito ao longo da obra. Isso porque “o acontecimento pode ser considerado ao mesmo tempo a medida e a derrota do sujeito” (ZILBERBERG, 2011: p. 171) e ao mitigar a força do acontecimento, Huxley faz de seu herói um vitorioso. Pitty vence à sua maneira, ao seu estilo – como forma de presença-no-mundo segundo a maneira de construí-lo num viés judicativo e num viés pático, o que significa a estrutura da própria significação, estrutura aberta, uníssona ao

sujeito, visto como estrutura de um corpo actorial por meio do aspecto, que é o estilo em concordância com uma estilística discursiva de olhar semiótico. A estrutura da significação, mostrada em seu percurso gerativo de sentido, está acoplada à estrutura do sujeito que é corpo actorial construído discursivamente, chegando a se confundir: uma estrutura (da significação) continua e descontínua na outra (do corpo actorial). Ambas deixadas ver por meio do aspecto, que é o “medidor” das medidas de densidade de presença, que é o estilo porque é a maneira de se (a)presentar ao mundo.

As últimas figuras do discurso a narrar o narrado já acontecido e terminado da morte do “Selvagem” omitem um longo período de tempo: o Selvagem depois de seu frenesi noturno, “estava deitado nas urzes. O sol já estava alto quando acordou. Ficou deitado um momento, piscando, ofuscado pela luz; depois lembrou-se subitamente de tudo – de tudo”; depois de um breve discurso direto em que o Selvagem convoca Deus para cobrir sua vergonha (“-Oh meu Deus, meu Deus – Cobriu os olhos com a mão”), de maneira semelhante ao selvagem Adão expulso do Paraíso, a narrativa volta ao anoitecer (“Naquela noite...”), e em desdobramento, narra-se o suicídio do Selvagem. Nesta elipse temporal de narrativa, fica em segredo os recursos do Selvagem à morte, o que aconteceu e como “aconteceu”. A metáfora que se apoia na passagem do dia (sol) à noite reverbera, enquanto figura do discurso, uma mudança, uma transformação de estado que está ressonante com uma passagem da vida à morte, da expulsão (morte) do Paraíso da vida – e se diz isso por causa da vergonha que busca se tampar enunciada no discurso direto do Selvagem, que agora fala com seu interlocutário, ao qual estão pressupostos seu narratário e enunciatário. Uma metáfora muito sutil. Convoca-se a análise dela para, adiante, comprovar que o estilo de Huxley é “sutil”: metáforas despercebidas, ironia refinada que desmascaram a primeira acepção do dicionário para “admirável”.

Para ver esse desmonte do “admirável”, convocamos, em contrapartida, a abertura da obra, e para isso se poderia citar todo o primeiro capítulo⁸⁷:

Um edifício feio cinzento e acachapado, de trinta e quatro andares apenas. Acima da entrada principal, as palavras Centro de Incubação e Condicionamento de Londres Central e, num escudo, o lema do Estado

⁸⁷Como exercício de imaginação – sempre fundamental às ciências – vamos imaginar que cada capítulo seja como uma canção disposta num álbum: cada parte (capítulo e canção) contém o todo (as obras, seus gêneros e seus modos de circulação e recepção), em que a sequência tem a dizer, porque são elos de uma narratividade (nível narrativo) realizada em isotopias temáticas e figurativas (nível discursivo) que compõe o estilo, como corpo actorial dado a ver pelo aspecto (estrutura vertical que perpassa e é perpassada por todos os níveis).

Mundial: Comunidade, Identidade, Estabilidade. A enorme sala do andar térreo dava para o norte. Apesar do verão que reinava para além das vidraças, apesar do calor tropical da própria sala, era fria e crua a luz tênue que entrava pelas janelas, procurando, faminta, algum manequim coberto de roupagem, algum vulto acadêmico pálido e arrepiado, mas só encontrando o vidro, o níquel e a porcelana de brilho glacial de um laboratório. À algidez hiberna respondia a algidez hiberna. As blusas dos trabalhadores eram brancas, suas mãos estavam revestidas de luvas de borracha pálida, de tonalidade cadavérica. A luz era gelada, morta, espectral. Somente dos cilindros amarelos dos microscópios lhe vinha um pouco de substância rica e viva, que se esparramava como manteiga ao longo dos tubos reluzentes. - E isto - disse o Diretor, abrindo a porta - é a Sala de Fecundação. No momento em que o Diretor de Incubação e Condicionamento entrou na sala, trezentos Fecundadores, curvados sobre os seus instrumentos, estavam mergulhados naquele silêncio em que apenas se ousa respirar, naquele cantarolar ou assobiar inconsciente porque se traduz a mais profunda concentração. Uma turma de estudantes recém-chegados, muito jovens, rosados e bisonhos, seguia com certo nervosismo, com uma humildade um tanto abjeta, as pisadas do Diretor. Todos traziam um caderno de notas, no qual, cada vez que o grande homem falava, rabiscavam desesperadamente. Eles bebiam ali seu saber na própria fonte. Era um privilégio raro. O D. I. C. de Londres Central sempre fazia questão de conduzir pessoalmente seus novos alunos na visita aos vários serviços e dependências. - Simplesmente para lhes dar uma idéia de conjunto - explicava-lhes. Porque era preciso, naturalmente, que tivessem alguma idéia de conjunto para poderem fazer seu trabalho inteligentemente - mas uma idéia a mais resumida possível, para que se tornassem membros úteis e felizes da sociedade. Porque os detalhes, como se sabe, conduzem à virtude e à felicidade; as generalidades são males intelectualmente necessários. Não são os filósofos, mas sim os colecionadores de selos e os marceneiros amadores que constituem a espinha dorsal da sociedade. - Amanhã - acrescentava, sorrindo-lhes com uma jovialidade levemente ameaçadora - os senhores entrarão no trabalho sério. Não terão tempo para generalidades. Enquanto isso... Enquanto isso, era um privilégio. Da própria fonte para o caderno de notas.

O capítulo que inaugura o romance de Huxley já se inicia com tom sutil de ironia na primeira sintaxe de apresentação: “um edifício de trinta e quatro andares apenas”, em que o apenas denuncia uma afirmação em certa dimensão que é negada em outra, porque “trinta e quatro andares” não é apenas nem mesmo para os anos 2000, em que são raros prédios com mais de 25 andares. Nos anos 30, um prédio com mais de 25 andares é bastante improvável, sendo possível apenas no futuro. Assim, a ironia consiste em citar um número exorbitante depois de um advérbio de pequenez (apenas). A imagem do grande edifício, em que o “apenas” pressupõe não ser ele o mais alto, é inaugural no romance. Um edifício é da ordem do “vertical”, o que indica um fenômeno bastante contemporâneo à história da humanidade: o

crescimento para cima, que permite maior exploração dos espaços nas suas múltiplas facetas e direções.

O tom de grandiosidade permanece no parágrafo seguinte em “enorme sala”. Tudo é grande. Tudo é mais alto e maior que o humano. A perplexidade, isto é, admiração, advinda a partir desse lugar que tudo transcende e apequena o humano, permanece com as descrições que se seguem que narram a composição biológica do ser humano: o humano que, como Deus, cria o humano. Nesse mundo, o humano é o criador absoluto, e com esse poder irrevogável, pode ele banir as dores, as doenças e os estados alterados de alma, causadores de instabilidade.

A altivez do “admirável” se mantém com o personagem, enquanto figura discursiva, do Diretor, em que um substantivo comum “aquele que dirige” se torna substantivo próprio, iniciado com letra garrafal “D”. Tal Diretor é uma personalidade de autoridade, observação deixada ver pelo tratamento dos alunos que anotam incessantemente ao levar o “instantâneo” ao tempo mais duradouro das palavras. Toda essa grandiosidade, porém, é sutilmente abalada por alguns adjetivos: borracha pálida, tonalidade cadavérica, luz era gelada, morta, espectral, acadêmico pálido e arrepiado – que coexistem no campo semântico de “sem vida”. Trata-se de um admirável sem vida: sem cor, sem sangue quente, sem paixão humana, sem horizontalidade, sem contato. O texto volta à “admiração” com o largo uso de exclamações, com as repetições, com advérbios grandiosos. A vontade de fuga aparece já nas primeiras linhas, escondidas sob adjetivos mórbidos. O começo, sutilmente, anuncia o final.

Como esta tese está radicada numa proposta de leitura sincrônica, concomitante, de um romance com um álbum de canção, em que se depreende cá e lá a compreensão semiótica do corpo como estilo, este em confronto “inter-estilístico”, no momento que na “egrégora” semiótica, na “aura” transtemporal que os sentidos firmam entre si, sentidos imanentes às obras em questão, sentidos postos em lateralidade, sentidos em vias de mão-dupla que se continuam da obra de Huxley à obra de Pitty e da obra de Pitty à obra de Huxley, reexaminemos agora a primeira e a última página do “romance” de Pitty: a primeira e a última canção de seu álbum, Teto de Vidro e Semana que vem; o início e o fim dos elos narrativos de Pitty.

“Teto de vidro” se inicia com um ruído que não é ainda canção. Uma reverberação vinda de outro tempo, de uma dimensão que não é ainda a da canção, é quase-canção. Em desdobramento, explodem os solos de guitarra e bateria frenéticos. No videoclipe, uma das cenas revelam os músicos em estúdio “batendo cabeça” à moda rockeira, de acordo com o estilo rock de se enunciar no mundo, em consonância com sua produção, circulação e recepção que constroem a esfera de atividade humana a que pertence o gênero discursivo. A canção se utiliza da figura de “pedra” que recobre esteticamente a temática do “julgamento”, do “apedrejamento”, isotopias figurativa e temática largamente utilizadas no texto bíblico – discurso de fundação. Diz-se isso só para salientar que a Bíblia se configura como um texto recorrente e reverberante em outros discursos, postulado, então, como um discurso profícuo aos recursos de recuperação e memória do princípio de intertextualidade, interdiscursividade e até intersemioticidade.

(...) 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

Para concluir, resgatamos antes a conclusão da Dissertação de Mestrado, para se pensar junto de Décio Pignatari que as coisas não vêm uma depois da outra, mas uma de dentro da outra. Este trabalho saiu daquele trabalho que, por citação, agora é renovado. A interdiscursividade e intersemiotividade são constitutivas de toda linguagem, aí inclusa a acadêmica. Na outra volta do parafuso, encontra-se um outro ponto de intersemiotividade – como potência de transmutação semiótica pelos sentidos estéticos, éticos e estéticos -, *ad infinitum*. Aqui, alavancamos uma intertextualidade, possível por conta de uma interdiscursividade subjacente e por uma intersemiotividade sempre latente.

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, 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 seu 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 a 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” [ou então, o diálogo com outra obra, dada por uma intertextualidade marcada e constituinte]. Se tomadas para análise, cada parte se instaura como todo. Do todo às partes e das partes ao todo, num gesto analítico. Desse todo, enquanto “estrutura aberta”, descreveu-se o estilo como formal, dado no “fechamento” imanente da estrutura, no momento que o concebeu como diferencial, inaugurado na “abertura” transcendente da mesma estrutura. No “fechamento” se demonstrou o percurso gerativo de sentido em seus níveis e sua eficiência quando lançado ao texto

SeteVidas [e agora ao *Admirável chip novo*, no cotejo com o *Admirável mundo novo*] (...) Na “abertura”, a pesquisa se fez beneficiária do pensamento de Bakhtin e também da Semiótica Tensiva, ao pensar nas grandezas sempre aos graus e 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 [a um romance em diálogo constitutivo de estilo]. Porque do modo recorrente de dizer, examinou-se um modo recorrente de ser. No álbum [e também no romance – resguardas as peculiaridades de gênero, formato..], foi possível se refletir sobre a estética e a ética de igual modo. Para o que se confirmou o discurso ancorado em dois pilares: do sensível e do judicativo. Foi possível “ver com os olhos” de Pitty [que traz olhares de Huxley]. 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 (...). 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 tem a dizer. Percebeu-se uma sintagmática com algum grau de sentido, pronta a acolher a “mais carne” semântica. Da disposição, ficou evidenciado um percurso gerativo de sentido comum (...). Viu-se despontar, de igual maneira, a relação do encarte com o tato, a visão e a audição para o que se comprovou o álbum enquanto sinestesia que inunda o sujeito pelos vários sentidos em articulação [o que não é tão diferente do caso de um romance]. O estilo de Pitty é seu, 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 devir. Alavancou-se um estilo da intensidade, da concessão, do sobrevir e do acontecimento [e Huxley no outro polo dessas características]. Sem perder de vista a articulação desse com a implicação dos fatos e o exercício da rotina do ser-no-mundo. Contribuiu-se para os estudos de uma estilística discursiva. Firmou-se a profícua relação posta no território de vizinhança entre a Semiótica e Bakhtin. Provou-se o alcance de ambas as teorias. Ficou estabelecido que o estilo é o homem. O estilo é duas pessoas. O estilo é duas pessoas e suas sociedades (BASSO, 2017, p.221).

Aqui e agora desta tese, conclui-se que a intersemioticidade é constitutiva do estilo e o estilo fundamenta a intersemioticidade. O estilo pode ser depreendido a partir de uma sintagmática de um mesmo ator da enunciação, reunidos seus atos de enunciação – enunciada e enunciva – e organizados segundo uma esfera de atividade humana numa “totalidade”. Desta “totalidade” emerge uma “unidade”: a linha de sentido do estilo, a essência do enunciar segundo esse modo próprio e recorrente de (se) enunciar temas e figuras num mundo discursivizado a partir da estruturação de uma base tensiva e uma

narratividade intrínseca e imanente. O estilo também se depreende de uma visada paradigmática que leva em conta os vários níveis do percurso gerativo de sentido. Um nível se converte ao outro como numa tradução intersemiótica, que neste mesmo ato corrobora na fundação do estilo. Uma estilística discursiva, de viés semiótico, caracteriza o estilo como imanente e diferencial, dado como uma estrutura aberta. A maneira de “intersemiotizar” o mundo marca um signo de estilo e inaugura uma estilística – mais demarcada quando cotejada com outros estilos, pelo viés “diferencial”. O estilo Pitty é o da concessão, do paradoxo, da coexistência, da abertura ao sobrevir: o acontecimento veloz. Huxley todo contrário: implicativo, do foco e da apreensão, lento – a começar pela prosa. O estilo Pitty “intersemiotiza” o estilo Huxley: há uma transmutação de vozes, de obras, de gêneros, de perfis judicativos e sensíveis. O estilo já é, ele próprio, uma intersemiotividade: um conjunto de transformações e transmutações semióticas. É o estilo que sustenta os mecanismos de interdiscursividade, intertextualidade e interdiscursividade.

Ao devir aspectual...

Referências bibliográficas

ARISTÓTELES. *Retórica das paixões*. Trad. Isis Borges B. da Fonseca. São Paulo: Martins Fontes, 2003 [Livro II].

_____. *Ética a Nicômaco*. 3. ed. Trad. Edson Bini. São Paulo: Edipro, 2009.

_____. *Arte Retórica e Arte Poética*. Trad. Jean Voilquin e Jean Capelle. Rio de Janeiro: Ediouro, s.d.

ATTALI, Jacques. *The Political Economy of Music*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1985.

AUTHIER-REVUZ, J. *Hétérogénéité montrée et hétérogénéité constitutive: éléments pour une approche de l'autre dans le discours*. DRLAV, 26. Paris, Centre de Recherche de l'Université de Paris, VIII, 1982, p. 91-151.

BAKHTIN, M. M. (VOLOCHINOV) (1929). *Marxismo e filosofia da linguagem*. São Paulo: Hucitec, 1992.

BAKHTIN, M. M. (MEDVEDEV) *O método formal nos estudos literários: crítica a uma poética sociológica*; tradutoras Sheila Camargo Grillo e Ekaterina Vólkova Américo. São Paulo: Contexto, 2012.

BAKHTIN, M. M. (1929). *Problemas da Poética de Dostoievski*. São Paulo: Forense, 1997a.

_____. (1920-1974). *Estética da Criação Verbal*. 2a ed. (Tradução feita a partir da edição francesa.). São Paulo: Martins Fontes, 1997b.

_____. (1975). *Questões de Literatura e de Estética*. São Paulo: UNESP, 1993

_____. *Freudismo*. São Paulo: Perspectiva, 2001.

_____. *Para uma filosofia do ato responsável*. São Carlos: Pedro e João Editores, 2010.

BARROS, Diana Luz Pessoa de; FIORIN, José Luiz. (Org.). *Dialogismo, Polifonia, Intertextualidade: em torno de Bakhtin*. São Paulo: Edusp, 1999

_____. UMA REFLEXÃO SEMIÓTICA SOBRE A “EXTERIORIDADE”
DISCURSIVA Alfa, São Paulo, 53 (2): 351-364, 2009

Barros, D. (2017). A formação do semioticista: experiência e paixão semióticas. *Estudos Semióticos*, 13(2), 1-5. <https://doi.org/10.11606/issn.1980-4016.esse.2017.141598>

BARTHES, R. (1984). *O óbvio e o obtuso*. Lisboa, Edições 70.

_____. *Aula: aula inaugural da cadeira de semiologia literária do Colégio de França*, pronunciada dia 7 de janeiro de 1977. São Paulo: Cultrix, 2013

_____. *Elementos de Semiologia*. São Paulo: Cultrix, 2012.

_____. *O prazer do texto*. São Paulo: Perspectiva, 2015.

BASSO, D.F.L. *Semiótica e Bakhtin. Transcendência Imanente: álbum de canção e sujeito encarnado*. Dissertação (Mestrado em Linguística). Faculdade de Filosofia, Ciências Humanas e Letras, Universidade de São Paulo (USP) 2017. 242p.

BENJAMIN, W. *Magia e técnica, arte e política. Ensaios sobre a literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 2012.

BRAIT, B. (Org.). *Bakhtin, dialogismo e construção do sentido*. 3. ed. Campinas: UNICAMP, 2001.

BRAIT, B. “Introdução. Alguns pilares da arquitetura bakhtiniana”. In BRAIT, B.

(Org.). *Bakhtin: Conceitos-Chave*. São Paulo: Contexto, 2005.

_____. (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.

_____. “Perspectiva dialógica”. In BRAIT, B; SOUZA-E-SILVA, M. (orgs). “Texto ou Discurso”. São Paulo: Contexto, 2012.

BERGSON, Henri. *Matéria e memória. Ensaio sobre a relação do corpo com o espírito*. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

BERTRAND, Denis. *Caminhos da Semiótica Literária*. Trad. Grupo CASA. Bauru, SP: EDUSC, 2003.

BERTRAND, Denis et alii. *Sémiotique et diachronie. Actes du Congrès de l'Association Française de Sémiotique*. Liège, juin 2013. Disponível em: http://afsemio.fr/publications/actes_congres/semiotique-et-diachronie-actes-du-congres-de-lafs-2013/ . Acesso em 28/05/2018.

BEYAERT-GESLIN, Anne. *Sémiotique des objets. La matière du temps*. Liège: Presses Universitaires de Liège, 2015.

CARMO JUNIOR, José Roberto do. *Melodia e prosódia: um modelo para a interface música-fala com base no estudo comparado do aparelho fonador e dos instrumentos musicais reais e virtuais*. 2007. Tese (Doutorado em Semiótica e Linguística Geral) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007. doi:10.11606/T.8.2007.tde-12112007-141109. Acesso em: 2019-09-0

CARMO JR., José Roberto. *Da voz aos instrumentos musicais: um estudo semiótico*. São Paulo: Annablume/FAPESP, 2005.

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: Papyrus, 1995.

CLARK, K.; HOLQUIST, M. *Mikhail Bakhtin*. São Paulo: Perspectiva, 1998.

DIETRICH, Peter. *Semiótica do discurso musical: uma discussão a partir das canções de Chico Buarque*. 2008. Tese (Doutorado em Semiótica e Linguística Geral) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008. doi:10.11606/T.8.2008.tde-12012009-155735. Acesso em: 2019-09-08.

DISCINI, N. *Das vicissitudes do sujeito*. Todas as Letras (São Paulo. Impresso), São Paulo, v. 7, p. 12-20, 2005.

DISCINI, N. *Ator, Aspecto, Estilo*. Estudos Linguísticos (São Paulo. 1978), São Carlos, v. 1, p. 1-1, 2006.

_____. *Estilística discursiva: modos de presença do sujeito*. Desenredo (PPGL/UPF), v. 3, p. 202-212, 2007.

_____. *Semiótica: da imanência à transcendência (questões sobre o estilo)*. Alfa: Revista de Linguística (UNESP. Online), v. 53, p. 595-617, 2009.

_____. *Da presença sensível*. CASA (Araraquara), v. 8, p. 1-28, 2010a.

_____. "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, 2010b, p. 115-128.

_____. *Uma estética, uma ética*. Língua e Literatura (USP), v. 28, p. 139-170, 2011.

_____. *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, 2015a.

_____. Inquietações sobre o Estilo. Revista Todas as Letras (MACKENZIE. Online), v. 17, p. 12-17, 2015b.

_____. Blog e campo de presença. CASA (Araraquara), v. 13, p. 89, 2016.

Discini, N. (2019). Claude Zilberberg: a semiótica estetizada. *Estudos Semióticos*, 15, 88-103. <https://doi.org/10.11606/issn.1980-4016.esse.2019.156077>

DUBOIS, J. *Dicionário de lingüística*. São Paulo: Cultrix, 1978.

ECO, U. *Tratado geral de Semiótica*. São Paulo: Perspectiva, 2014.

FIORIN, J. L. *Linguagem e Ideologia*. 8 ed. São Paulo: Ática, 2006a.

FIORIN, J. L. *Interdiscursividade e intertextualidade*. In BRAIT, B. (org.). *Bakhtin – outros conceitos-chave*. São Paulo: Contexto, 2006b.

_____. *Em busca do sentido*. Estudos discursivos. São Paulo: Contexto, 2008.

_____. *As astúcias da enunciação: as categorias de pessoa, espaço e tempo*. 3a ed. São Paulo: Contexto, 2016.

FIORIN, José Luiz. Semiótica tensiva. In: Fiorin (org.). *Novos caminhos da linguística*. São Paulo: Contexto, 2017.

FONTANILLE, Jacques. A semiótica hoje: avanços e perspectivas. *Estudos Semióticos*. [on-line]. Disponível em: (<http://www.revistas.usp.br/esse/article/view/127608/124672>). Volume 12, Número 2, São Paulo, Dezembro de 2016, p. 1-9. Acesso em 29/05/2018.

_____. *Formes de vie*. Liège: Presses Universitaires de Liège, 2015.

_____. *Corps et sens*. Paris: PUF, 2011.

_____. *Pratiques sémiotiques*. Paris: PUF, 2008.

_____. *Temps et discours. Pour une sémiotique des "figures" et des "régimes" temporels*. In: Louis Hébert & Lucie Guillemette (dir.). *Signes des temps. Temps et temporalité des signes*. Québec-Sainte-Foy, Presses de l'Université de Laval, 2004.

_____. *La patine et la connivence*. *Protée*, vol. 29, n° 1 (2001) p. 23-35.

FONTANILLE, Jacques; ZILBERBERG, Claude. *Tensão e Significação*. Trad. I. C. Lopes, L. Tatit e W. Bevidas. São Paulo: Discurso Editorial/Humanitas, 2001.

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, Algirdas Julien. *De l'imperfection*. Périgueux: Pierre Fanlac, 1987.

_____. *Du sens II*. Paris: Seuil, 1983. Ed. brasileira: *Sobre o sentido II*. Trad. Dilson Ferreira da Cruz Jr., prefácio de Diana Luz Pessoa de Barros. São Paulo: Nankin/EDUSP, 2014.

_____. *Du sens*. Paris: Seuil, 1970. GREIMAS, Algirdas Julien; COURTÉS, J. *Dicionário de Semiótica*. Trad. Alceu Dias Lima et alii. São Paulo: Contexto, 2008.

GREIMAS, Algirdas Julien; FONTANILLE, Jacques. *Semiótica das paixões*. Tradução de Maria José Rodrigues Coracini. São Paulo: Editora Ática, 1993.

GREIMAS, A. J. *Conditions d'une sémiotique du monde naturel*. In: _____. *Du sens: essais sémiotiques*. Paris: Éditions du Seuil, 1970. p.49-91.

HJELMSLEV, Louis. Ensaios linguísticos. Trad. Antônio de Pádua Danesi. São Paulo: Perspectiva, 1991.

_____. Prolegômenos a uma teoria da linguagem. 2. ed. Trad. J. Teixeira Coelho Neto. São Paulo: Perspectiva, 2003.

HUXLEY, A. L. *Admirável mundo novo*. São Paulo: Abril Cultural, 1982.

Lindenberg Lemos, C. (2019). Complexidade da repetição. *Estudos Semióticos*, 15, 104-121. <https://doi.org/10.11606/issn.1980-4016.esse.2019.154652>

LIMA, A. M. *Marcas estilísticas da temática do pensamento crítico na música “Admirável chip novo”, de Pitty*. FUCAMP. Mimeo sem referências. Disponível em: 216 <http://www.fucamp.edu.br/wp-content/uploads/2010/10/13%C2%AA-ADRIANO-MASCARENHAS.pdf>. Acesso realizado em 10 de Julho de 2019, às 02:10

LOPES, I. C.; SARAIVA, J. A. B.; LIMA, E. S. (eds.). *Dossier "Homenagem a Claude Zilberberg"*. *Estudos Semióticos*, vol. 15 (abril 2019).

LOPES, Ivã Carlos; SOUZA, Paula Martins (orgs.). *Estudos semióticos do plano da expressão*. São Paulo: FFLCH-USP, 2018.

MACHADO, I. A. *O romance e a voz – A prosaica dialógica de Mikhail Bakhtin*. São Paulo: Imago/FAPESP, 1995.

MANCINI, R.C; CALIL, LUCAS . Um olhar tensivo sobre o semissimbolismo em -O Senhor dos Ane-is-. *Estudos Semióticos (USP)*, v. 11, p. 11-20, 2015

_____.COUTINHO, M. S.. O Lago e o Cisne: uma análise de Cisne negro em cotejo com o balé O Lago dos Cisnes. *REVISTA ECO-PÓS (ONLINE)*, v. 19, p. 202-218, 2016.

_____.SOUZA JÚNIOR, PAULO. Contar e participar: análise da tradução intersemiótica do videogame Assassin's Creed II para romance. *CADERNOS DE LETRAS DA UFF*, v. 27, p. 23-40, 2017.

_____. Os modos de engajamento do leitor de Grande sertão: veredas em quadrinhos. Revista todas as letras (MACKENZIE. Online), v. 21, p. 100-113, 2019.

_____. A enunciação tensiva em diálogo. ESTUDOS SEMIÓTICOS (USP), v. 15, p. 64-87, 2019.

Mafra, Matheus Henrique. O álbum de canções como objeto semiótico: uma análise de Canções Praieiras / Matheus Henrique Mafra; orientador Luiz Augusto de Moraes Tatit. – São Paulo, 2019. 162 f.

MARCHEZAN, R. C. “Diálogo”. In BRAIT, B. (org.). *Bakhtin – outros conceitos-chave*. São Paulo: Contexto, 2006.

MARCHEZAN, Renata Coelho; CORTINA, Arnaldo; BAQUIÃO, Rubens César (orgs.). A abordagem dos afetos na semiótica. São Carlos, SP: Pedro & João Editores, 2011.

MERLEAU-PONTY, M. . *Fenomenologia da percepção*. Trad. Carlos Alberto Ribeiro de Moura. São Paulo: Martins Fontes, 2015

PARRET, Herman. *La main et la matière. Jalons d'une haptologie de l'oeuvre d'art*. Paris: Hermann, 2018a.

_____. *Structurer. Progrès sémiotiques en épistémologie et en esthétique*. Louvain/Paris: Academia/L'Harmattan, 2018b.

_____. *Épiphanies de la présence*. Limoges: Presses Universitaires de Limoges, 2006a.

_____. *Sutures sémiotiques*. Limoges: Lambert-Lucas, 2006b.

_____. A estética da comunicação: além da pragmática. Trad. Roberta Pires de Oliveira. Campinas: Ed. UNICAMP, 1997.

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.

PITTY. “Admirável Chip Novo”. *Admirável Chip Novo*. São Paulo: DECKdisc, 2003.

PLAZA, J. Tradução intersemiótica. São Paulo: Perspectiva, 2013

TATIT, Luiz. Bases do pensamento tensivo. Estudos Semióticos, vol. 15 (abril 2019), edição especial “Homenagem a Claude Zilberberg”.

_____. Retorno e em torno do plano da expressão. In: LOPES, I. C.; SOUZA, P. M. (orgs.). Estudos semióticos do plano da expressão. São Paulo: FFLCH-USP, 2018, p. 2 – 25.

_____. Estimar canções: estimativas íntimas na formação do sentido. São Paulo: Ateliê, 2016.

_____. Todos entoam: ensaios, conversas e lembranças. 2a ed. revista e ampliada. São Paulo: Ateliê, 2014.

_____. Afinación del sentido en el progreso semiótico. Tópicos del Seminario, 30 (2013), p. 73-92.

_____. Quantificações subjetivas: crônicas e críticas. Cadernos de Letras da UFF, 42 (2011a), p. 35-50.

_____. Musicando a Semiótica. 2a ed. São Paulo: Annablume, 2011.

_____. Semiótica à luz de Guimarães Rosa. São Paulo: Ateliê Editorial, 2010.

_____. A extinção que não se acaba – “Nenhum, nenhuma”. Revista Alfa, 53 (2009), p. 405-427.

_____. Análise semiótica através das letras. São Paulo: Ateliê, 2001.

ZILBERBERG, Claude. Voltando a Baudelaire, "Les Chats" [Os Gatos]. Estudos Semióticos. [on-line]. Disponível em: (<http://www.revistas.usp.br/esse/article/view/127610/124673>). Volume 12, Número 2, São Paulo, Dezembro de 2016, p. 1-9. Acesso em 27/05/2018.

_____. La structure tensiva. Liège: Presses Universitaires de Liège, 2012.

_____. Des formes de vie aux valeurs. Paris: PUF, 2011a.

_____. Elementos de Semiótica Tensiva. Trad. I. C. Lopes, L. Tatit e W. Beividas. São Paulo: Ateliê Editorial, 2011b.

_____. Del tempo en pintura. Tópicos del Seminario, 26 (2011c).

_____. Razão e Poética do Sentido. Trad. I. C. Lopes, L. Tatit e W. Beividas. São Paulo: EDUSP, 2006.

Anexos

1 – Resumo parafrástico do Admirável mundo novo (1932), de Huxley⁸⁸

Admirável Mundo Novo (*Brave New World* na versão original em língua inglesa) é um romance escrito em 1931 por Aldous Huxley e publicado em 1932. A história se passa em Londres no ano 2540 (632 DF- "Depois de Ford" - no livro). O ato ético, ideológico e estético do romancista antecipa, por meio da projeção ao futuro a partir da imaginação num teor de “profecia”, desenvolvimentos em tecnologia reprodutiva, regulamento das sexualidades e sensualidades, hipnopedias (condicionamento por meio do sono e dos sonhos), manipulação psicológica e condicionamento clássico, que se combinam para mudar profundamente a sociedade. Huxley respondeu este livro com uma reavaliação em um ensaio, *Retorno ao Admirável Mundo Novo* (1958), e *A Ilha* (1962), seu romance final, além de um prefácio de 1946, traduzido na edição brasileira de 1982. O personagem Bernard Marx sente-se insatisfeito (radicado em paixões de falta, de desconforto, de desilusão, de falta de expectativas e esperanças) com o mundo (admirável e novo, entediante e velho) onde vive, em parte porque é fisicamente diferente dos integrantes da sua casta, já que a obra é ambientada numa sociedade altamente hierarquizada, principalmente a partir da lógica de trabalho. Num reduto onde vivem pessoas dentro dos moldes do passado numa espécie de "reserva histórica", Bernard encontra uma mulher oriunda da civilização, da Utopia, Linda, e seu filho John. Bernard vê uma possibilidade de conquista de respeito social pela apresentação de John como um exemplar dos selvagens à sociedade civilizada. Para a sociedade civilizada e estável do *Admirável*, ter um filho era um ato obscuro e impensável, ter uma crença religiosa era um ato de ignorância e de desrespeito. Linda, por isso, quando chegada à civilização é rejeitada, de onde emergem paixões de rejeição, de exclusão. O romance desenvolve-se a partir do contraponto entre esta hipotética civilização ultra-estruturada (com o fim de obter a felicidade de todos os seus membros, qualquer que seja a sua posição social) e as impressões humanas e sensíveis do "selvagem" John que, visto como algo aberrante, cria um fascínio estranho entre os habitantes do "Admirável Mundo Novo". Aldous Huxley escreveu, mais tarde, outro livro, chamado *Retorno ao Admirável Mundo Novo*, sobre o assunto: um ensaio onde demonstrava que muitas das "profecias" do seu romance estavam

⁸⁸ Esse resumo parafrástico de norteamento ao leitor é inspirado em resumos encontrados na Internet, cotejados entre si e reescritos segundo nossas leituras, já como alguns caminhos possíveis para a análise (inter)semiótica.

a ser realizadas graças ao "progresso" científico, no que diz respeito à manipulação da vontade de seres humanos.

São os personagens do *Admirável*:

Thomas "Tomakin", Alfa, Diretor de Incubação e Condicionamento (D.I.C.) de Londres.

Henry Foster, Alfa, Administrador de Incubação e atual companheiro de Lenina.

Lenina Crowne, Beta-Mais, Vacinadora no Centro Incubação e Condicionamento. Ela usa verde, porém sempre diz que está feliz por não ser uma Gama. (Betas usam Amora, Gamas usam Verde). Amada por John, o Selvagem, e Bernard Marx.

Polly Trotsky, (Casta indefinida), uma menina que brinca de jogos eróticos no jardim do Centro Incubação e Condicionamento.

Mustapha Mond Alfa-Mais-Mais, Administrador Residente da Europa Ocidental. Um dos dez Administradores Mundiais (os outros nove, presumidamente, devem atuar em diferentes localidades do mundo.)

Diretor-Adjunto de Predestinação, (Casta indefinida), amigo de Henry Foster. Conversa com Henry sobre ter relações com Lenina.

Bernard Marx, Alfa-Mais, Psicólogo (especializado em hipnopedia).

Fanny Crowne, Beta, embriologista.

George Edzel, (Casta indefinida), amigo de Lenina, viajou com ela para o Pólo Norte.

Benito Hoover, Alfa, amigo de Lenina. Convidou-a para viajar para o Pólo Norte com ele (mas ela preferiu o convite de Bernard para o Novo México). Desafeto de Bernard.

Helmholtz Watson, Alfa-Mais, Professor do Colégio de Engenharia Emocional (Seção de Redação), melhor amigo e confidente de Bernard Marx e John, O Selvagem.

Miss Keate, Diretora do Colégio Eton.

Primo Mellon, um repórter do jornal para castas superiores Rádio Horário que tenta entrevistar John, O Selvagem.

Darwin Bonaparte, um paparazzo que traz a atenção do mundo para o eremita John.

John, O Selvagem ("Sr. Selvagem"), filho de Linda e Thomas (Tomakin/D.I.C.). Rejeitado tanto na civilização primitiva como na moderna.

Linda, uma Beta-Menos. Mãe de John, O Selvagem e antigo amor perdido de Thomas. Ela é da Inglaterra e ficou grávida de John quando se perdeu de Thomas em uma viagem para o Novo México. Ela é desprezada tanto pelo povo selvagem, por causa de seu

comportamento "civilizado", quanto pelo povo "civilizado" por sua aparência antissocial. Seu sobrenome é uma referência ao mago e escritor inglês Aleister Crowley (12 de Outubro de 1875 – 1 de Dezembro de 1947). Crowley também escrevera muitos artigos mágicos sobre uma utópica sociedade perfeita chamada Cidade das Estrelas.

Popé, um nativo de Malpaís. Embora ele seja o causador dos sentimentos de ódio por Linda em Malpais por dormir com ela e trazer-lhe "Mescal" e "Peyotl" (drogas nativas que segundo Linda deixam-na indisposta e com náuseas), ele ainda mantém as crenças tradicionais de sua tribo. John tenta matá-lo, quando ainda era pequeno.

Esses são os personagens (do discurso da arte ou do discurso da vida) que morreram antes dos eventos do livro, mas são citados no romance:

Henry Ford, que se transformou numa figura messiânica para o Estado Mundial. "Oh Ford" ou "Nosso Ford" (our Ford), é usado no lugar de "Oh Senhor" ou "Nosso Senhor" (our Lord), como crédito por sua invenção da Linha de Montagem. Ford é o idealizador do modelo industrial focado na mecanização, padronização da produção e divisão do trabalho em etapas, com separação entre trabalho manual e intelectual. O papel do estado neste modelo seria o de agente regulador.

Sigmund Freud, "Nosso Freud" (our Freud) é algumas vezes citado no lugar de "Nosso Ford". A junção de Ford e Freud no mesmo personagem pode dever-se à tentativa de Freud de organizar o aparelho psíquico, sugerindo que cada sistema teria sua função, o que remete ao modelo de Ford. O conflito entre a satisfação da sexualidade e a repressão ética e moral toma forma com a "segunda teoria tópica", na qual o SUPEREGO julga, critica, censura e proíbe, baseado nas regras aprendidas com os pais e educadores.

H. G. Wells, "Dr. Wells", Escritor britânico e socialista utópico, cujo livro *Men Like Gods* foi um incentivo para *Admirável Mundo Novo*. Huxley escreveu em suas cartas: "All's well that ends Wells" (claro jogo de palavras utilizando o conhecido provérbio "Tudo bem quando termina bem" utilizado também por Shakespeare como título de uma de suas peças) para criticar Wells por seus pressupostos antropológicos ao qual Huxley achava irrealista.

Ivan Petrovich Pavlov, um dos teorizadores do condicionamento clássico (outro teorizador foi o psicólogo estadunidense John B. Watson, possivelmente o personagem Helmholtz Watson serve de alusão para John B. Watson). No romance o condicionamento clássico é utilizado em bebês.

William Shakespeare, cujas peças banidas são citadas em várias partes do romance por John, O Selvagem. As peças citadas incluem *Macbeth*, *A Tempestade*, *Romeu e Julieta*, *Hamlet*, *Rei Lear*, *Sonho de uma Noite de Verão*, *Medida por Medida* e *Otelo*. Mustapha Mond também as conhece porque ele, como um Administrador Mundial, tem acesso a uma seleção de livros de toda a história da humanidade, tal como a Bíblia.

Karl Marx, filósofo alemão que escreveu, entre outros, *O Manifesto Comunista*, no qual aborda temas sociais como a alienação do trabalho humano e a luta de classes. O personagem Bernard Marx, questionador da sociedade em que vive, recebeu o sobrenome adequadamente.

Charles Darwin, naturalista britânico, publicou *A Origem das Espécies*, onde propôs a teoria da seleção natural. Desta forma ele evidenciou, assim como fez Darwin Bonaparte, nossa origem selvagem e primitiva.

Napoleão Bonaparte, comandante de exército, filósofo e político. Teve seu nome citado talvez por ter apoiado o movimento revolucionário, contrariando a imensa maioria dos oficiais formados nas academias francesas, acessíveis somente à elite aristocrata.

Thomas Malthus, cujo nome é usado para descrever a técnica anticonceptiva (cinto malthusiano) praticado pelas mulheres do Estado Mundial. Darwin, na concepção de sua teoria da seleção natural, considerou o raciocínio de Malthus, de que a população humana aumenta mais rapidamente que a produção de alimentos. Darwin concluiu que isso levaria a uma competição na qual o mais apto sobreviveria.

A sociedade admirável e nova é embasada nas seguintes castas como divisão hierarquizada e estruturante dos fazeres e dos dizeres:

Castas	Cores	Jornais	Processo Bokanovsky
Alfa	Cinza (Grey)	Rádio Horário (Hourly Radio)	Não
Beta	Amora (Mulberry)	Rádio Horário (Hourly Radio)	Não
Gama	Verde (Green)	Gazeta dos Gamas (Gamma Gazette)	Sim
Delta	Cáqui (Khaki)	Espelho dos Deltas (Delta Mirror)	Sim
Ípsilon	Preto (Black)	-	Sim

2 – Resumo parafrástico do *Admirável chip novo* (2003), de Pitty

Admirável chip novo é o álbum de estreia da cantora de rock brasileira Pitty. O álbum gerou os singles "Máscara", "Admirável Chip Novo", "Teto de Vidro", "Equalize", "Semana que Vem", e "I Wanna Be". Conta com Duda na bateria, Joe no baixo, Peu Sousa na guitarra e Pitty nos vocais, além de participações de Liminha e Paulinho Moska. Vendeu mais de 800 mil cópias e tornou-se o disco de estilo rock, mais vendido de 2003 no Brasil. Pitty é conhecida por suas composições escuras e complexas. Suas temáticas, como de comum acordo com as temáticas de seu gênero e esfera, trata, sobretudo, das questões em torno, principalmente, da juventude, no que tange a seu despertamento, não-submissão, e por isso, rebeldia, com ou sem causa. Nesse universo juvenil aparecem questões complexas que cotejam o amor à ira, a liberdade ao medo, a aceitação de si à rejeição de tudo e todos. O disco transita entre as demandas do universo artístico e as demandas do universo midiático-mercadológico, o que já fique evidente na canção que inaugura o álbum, "Teto de Vidro", em que, Pitty, no videoclipe da canção, aparece num estúdio sendo observada e punida com a hipótese de raio laser fulminante, bem aos moldes dos filmes de missões impossíveis. No lócus do esteta de canções, o estúdio, sustentado por certo mercado, Pitty, que vende sua arte, critica a comercialização da arte, e grita: quem não tem teto de vidro que atire a primeira pedra. Trata-se de um álbum de embate e debate.

N.º	Título	Compositor(es)	Duração
1.	"Teto de Vidro"	Pitty	3:32
2.	"Admirável Chip Novo"	Pitty	3:11
3.	"Máscara"	Pitty	4:49
4.	"Equalize"	Pitty, Peu Sousa	3:52
5.	"O Lobo"	Pitty	3:38
6.	"Emboscada"	Pitty	3:13
7.	"Do Mesmo Lado"	Pitty	5:12
8.	"Temporal"	Pitty	4:05
9.	"Só de Passagem"	Pitty	2:09

10. "I Wanna Be"	Pitty	2:32
11. "Semana Que Vem"	Pitty	3:39
Duração total:		39:31

Formação da banda

Pitty → Vocais

Peu Sousa → Guitarra

Joe → Baixo

Duda Machado → Bateria

Músicos Convidados

Liminha → Baixo em "Equalize"

Paulinho Moska e Luciano Granja → Violão em "Temporal"

Rick Ferreira → Violão em "Temporal"

Sacha Amback → Bells e sampler em "Temporal"

Jota Moraes → Arranjos de cordas em "Temporal"

Ricardo Amado → Violino

Jaques Morelembaum → Cello

Ficha Técnica

Produzido por: Rafael Ramos

Direção Artística: João Augusto

Gravado e Mixado por: Rodrigo Vidal no Estúdio Tambor (RJ)

Assistente de Gravação e Mixagem: Jorge Guerreiro

Assistente de Produção: Tatiana Horácio

Pré-Produção realizada no Estúdio Madeira por: Pitty e Duda Machado

Masterizado por: Ricardo Garcia no Magic Master (RJ)

Fotos: Christian Gaul

Projeto Gráfico e Design: Mate Lelo

Agradecimento: Universidade Veiga de Almeida

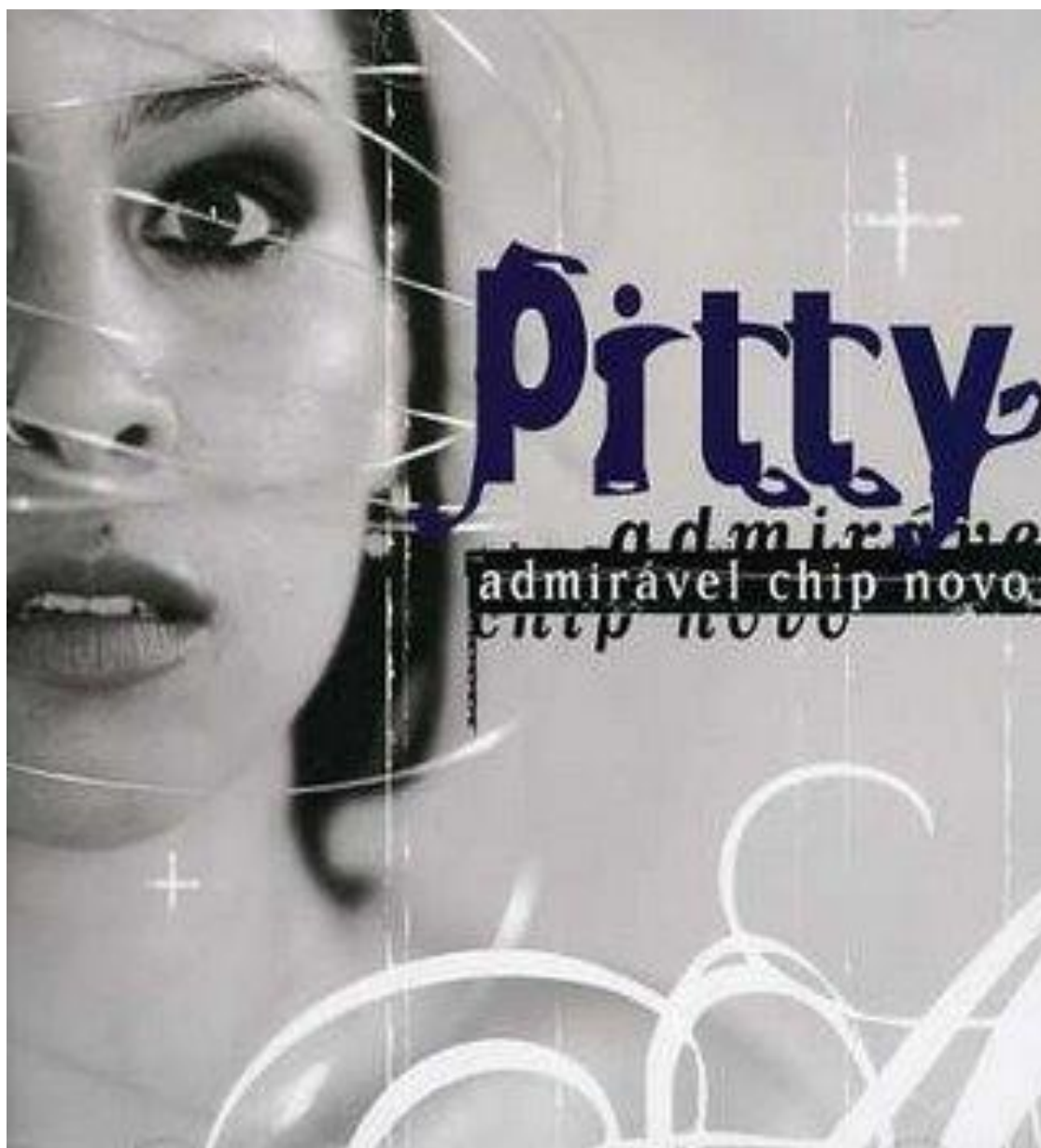
Inclui faixa interativa com vídeo clipe da música "Máscara"

Direção: Maurício Eça

Singles

Ano	Single	Melhor posição				
		BRA [3]	BRA	BRA [4]	BRA [5]	HISP [6]
2002	"Máscara"	15	1	1	2	1
2003	"Admirável Chip Novo"	8	1	3	2	5
	"Teto de Vidro"	1	1	4	1	2
2004	"Equalize"	1	1	1	1	1
	"Semana que Vem"	9	1	1	2	4
	"I Wanna Be"	12	7	8	9	13

3 - A sintagmática do encarte: as canções cantadas na modalidade escrita para acompanhamento do leitor-ouvinte-público-fã-enunciatório-(co)enunciador:



01. TETO DE VIDRO

(Pitty) BR-DEP-03-00001 Deck

Quem não tem teto de vidro
Que atire a primeira pedra

Andei por tantas ruas e lugares
Passei observando quase tudo
Mudei, o mundo gira num segundo
Busquei dentro de mim os meus lares
E aí, tantas pessoas querendo sentir
Sangue correndo na veia
É bom assim, se movimenta e está vivo
Ouvi milhões de vozes gritando...

Eu quero ver quem é capaz
De fechar os olhos e descansar em paz

Quem não tem teto de vidro
Que atire a primeira pedra

Na frente está o alvo que se arrisca pela linha
Não é tão diferente do que eu já fui um dia
Se vai ficar, se vai passar, não sei
E num piscar de olhos, lembro o tanto que falei,
deixei, calei
E até me importei
Mas não tem nada, eu tava mesmo errada
Cada um em seu casulo, em sua direção
Vendo de camarote a novela da vida alheia
Sugerindo soluções, discutindo relações
Bem certos que a verdade cabe na palma da mão
Mas isso não é uma questão de opinião
E isso é só uma questão de opinião

03. MÁSCARA

(Pitty) BR-DEP-03-00002 Deck

Diga
Quem você é, me diga
Me fale sobre a sua estrada
Me conte sobre a sua vida
Tira

02. ADMIRÁVEL CHIP NOVO

(Pitty) BR-DEP-03-00003 Deck

Pane no sistema, alguém me desconfigurou
Aonde estão meus olhos de robô?
Eu não sabia, eu não tinha percebido
Eu sempre achei que era vivo
Parafuso e fluido em lugar de articulação
Até achava que aqui batia um coração
Nada é orgânico, é tudo programado
E eu achando que tinha me libertado...
Mas lá vêm eles novamente e eu sei o que vão fazer:
Reinstalar o sistema

Pense, fale, compre, beba
Leia, vote, não se esqueça
Use, seja, ouça, diga
Tenha, more, gaste, viva
Não sinhô, sim sinhô, não sinhô, sim sinhô...

04. EQUALIZE

(Pitty/Peu Souza) BR-DEP-03-00004 Deck

Às vezes, se eu me distraio
Se eu não me vigio um instante
Me transporto pra perto de você
Já vi que não posso ficar tão solta
Me vem logo aquele cheiro
Que passa de você pra mim
Num fluxo perfeito
E enquanto você conversa e me beija
Ao mesmo tempo eu vejo
As suas cores no seu olho, tão de perto
Me balanço devagar, como quando você me embala
O ritmo rola fácil, parece que foi ensaiado

E eu acho que eu gosto mesmo de você
Bem do jeito que você é

Eu vou equalizar você
Numa frequência que só a gente sabe
Eu te transformei nessa canção
Pra poder te gravar em mim

A máscara que cobre o seu rosto
Se mostre e eu descubro se eu gosto
Do seu verdadeiro jeito de ser

Ninguém merece ser só mais um bonitinho
Nem transparecer... consciente ou inconsequente
Sem se preocupar em ser adulto ou criança

O importante é ser você
Mesmo que seja estranho, seja você
Mesmo que seja bizarro, bizarro, bizarro

Meu cabelo não é igual
A sua roupa não é igual
Ao meu tamanho, não é igual
Ao seu caráter, não é igual
Não é igual, não é igual...

05. O LOBO

(Pitty) BR-DEP-03-00005 Deck

Houve um tempo em que os homens
Em suas tribos eram iguais
Veio a fome e, então, a guerra
Pra alimentá-los como animais
Não houve um tempo em que o homem
Por sobre a Terra viveu em paz
Desde sempre tudo é motivo
Pra jorrar sangue cada vez mais

O homem é o lobo do homem
O homem é o lobo do homem

Sempre em busca do próprio gozo
E todo o zelo ficou pra trás
Nunca cede e nem esquece
O que aprendeu com seus ancestrais
Não perdoa e nem releva
Nunca vê que já é demais

O homem é o lobo do homem
O homem é o lobo do homem

07. DO MESMO LADO

(Pitty) BR-DEP-03-00007 Deck

Adoro essa sua cara de sono
E o timbre da sua voz
Que fica me dizendo coisas tão malucas
E que quase me mata de rir
Quando tenta me convencer
Que eu só fiquei aqui
Porque nós dois somos iguais
Até parece que você já tinha
O meu Manual de Instruções
Porque você decifra os meus sonhos
Porque você sabe o que eu gosto
E porque, quando você me abraça, o mundo gira devagar

E o tempo é só meu e ninguém registra a cena
De repente vira um filme, todo em câmera lenta
E eu acho que eu gosto mesmo de você
Bem do jeito que você é

Eu vou equalizar você
Numa frequência que só a gente sabe
Eu te transformei nessa canção
Pra poder te gravar em mim

06. EMBOSCADA

(Pitty) BR-DEP-03-00006 Deck

Pra quê me dizer, se não é capaz?
Te pego na saída e vamo vê quem vai ficar
Pra quê me dizer, se não é capaz?
Te pego na saída e vamo vê quem vai ganhar
Quem vai ganhar?

Reze suas preces e não conte com ninguém
Veja tudo como se não houvesse amanhã porque
Parece um dia tão normal
Mas em cada esquina você pode vacilar, e então
Vê se se cuida, rapaz
Então, estamos quase quites
Se ainda não percebeu, isso é uma

Emboscada, armadilha
Emboscada, armadilha

Se cada ação traz junto uma reação

Quem chegou a ouvir o som?
Quem ligou se tá no tom?
Quem não viu e mesmo assim falou?
Quem tomou e não gostou?
Quem dividiu o tudo em dois?
Quem preferiu deixar pra depois?
Quem escolheu o bem e o mal?
Quem achou que tudo é normal?

E eu tô do mesmo lado que você
E eu tô no mesmo barco que você

Então, pensa, ouve e vive a música

Quem chegou a ouvir o som?
Quem ligou se tá no tom?
Quem não viu e mesmo assim falou?
Quem tomou e não gostou?
Quem partiu a Terra ao meio?
Quem decidiu o que era feio?
Quem acreditou no "tudo bem"?
Quem confiou em alguém?
E eu tô do mesmo lado que você
E eu tô no mesmo barco que você
Então, pensa, ouve e vive a música

08. TEMPORAL

(Pitty) BR-DEP-03-00008 Deck

Chega simples como um temporal
Parecia que ia durar
Tantas placas e tantos sinais
Já não sei por onde caminhar
E quando olhei no espelho
Eu vi meu rosto e já não reconheci
E então vi minha história
Tão clara em cada marca que tava ali
Se o tempo hoje vai depressa
Não tá em minhas mãos
Cada minuto me interessa
Me resolvendo ou não
Quero uma fermata que possa fazer
Agora o tempo me obedecer

Ainda assim se escondeu
E eu, cada vez mais perto, esse jogo é meu
E então é xeque-mate, rapaz
Então, fim de festa pra você
Se ainda não percebeu, isso é uma

Emboscada, armadilha
Emboscada, armadilha

Reze suas preces e não conte com ninguém
Veja tudo como se não houvesse amanhã

09. SÓ DE PASSAGEM

(Pitty) BR-DEP-03-00010 Deck

Eu não sou o meu carro
Eu não sou meu cabelo
Esse nome não sou eu
Muito menos esse corpo
Não tenho cor nem cheiro
Não pertencço a lugar algum
Eu posso ir e vir como eu quero
Nada me toca nem aprisiona

Vou pairando leve, leve...
Acima da carne e do metal

Eu possuo muitas coisas
E nada disso me possui

Eu não sou a comida que eu como
Não sou a roupa que eu visto
Não espere por uma resposta
Porque eu não tenho explicação
Eu não sou a minha casa
Não faço parte da minha rua

Vou pairando leve, leve...
Acima da carne e do metal

Eu possuo muitas coisas
E nada disso me possui

Espíritos são livres, espíritos passeiam por aqui
Espíritos são livres, espíritos só passam por aqui

E só então, eu deixo
Os medos e as armas pra trás

10. I WANNA BE

(Pitty) BR-DEP-03-00009 Deck

Alguém me interne no paraíso
Preciso urgente dar um tempo por lá
O dia passa enquanto eu perco o juízo
Quem foi que inventou que era assim?
Sorrisos plásticos
Cumprindo seu papel
Enfeitando um rosto de pedra
Se a regra é ser tão simpático
Mesmo que seja só
Pra convencer toda a platéia

I wanna be away from here
Quando essa bomba explodir

Abracos vazios, olhares de gelo
Tão descartáveis quanto cascas no chão
Flashes capturam a melhor fachada
Mas quem vê foto, não vê coração
Não quero mais fantoches ao redor
Agindo sempre assim
Só quando for conveniente
Pra ganhar bônus e somar pontos
A sua carteirinha de hipócrita oficial

I wanna be away from here
Quando essa bomba explodir

11. SEMANA QUE VEM

(Pitty) BR-DEP-03-00011 Deck

Amanhã eu vou revelar
Depois eu penso em aprender
Daqui a uns dias eu vou dizer
O que me faz querer gritar
No mês que vem tudo vai melhorar
Só mais alguns anos e o mundo vai mudar
Ainda temos tempo até tudo explodir
Quem sabe quanto vai durar

Não deixe nada pra depois, não deixe o tempo passar
Não deixe nada pra semana que vem
Porque semana que vem pode nem chegar

A partir de amanhã eu vou discutir
Da próxima vez eu vou questionar
Na segunda eu começo a agir
Só mais duas horas pra eu decidir

Não deixe nada pra depois, não deixe o tempo passar
Não deixe nada pra semana que vem
Porque semana que vem pode nem chegar

Esse pode ser o último dia de nossas vidas
Última chance de fazer tudo ter valido a pena
Diga sempre tudo o que precisa dizer
Arrisque mais pra não se arrepender
Nós não temos todo o tempo do mundo
E esse mundo já faz muito tempo
O futuro é o presente, e o presente já passou

Nada pra depois, não deixe o tempo passar
Não deixe nada pra semana que vem
Porque semana que vem pode nem chegar





Produzido por
RAFAEL RAMOS

Direção Artística
JOÃO AUGUSTO

Gravado e Mixado por
RODRIGO VIDAL no Estúdio Tambor (RJ)

Assistente de Gravação e Mixagem
JORGE GUERREIRO

Assistente de Produção
TATIANA HORÁCIO

Pré-Produção realizada no Estúdio Madeira por
PITTY e DUDA MACHADO

Masterizado por
RICARDO GARCIA no MAGIC MASTER (RJ)

Fotos
CHRISTIAN GAUL

Projeto Gráfico e Design
MATE LELO

Agradecimento
UNIVERSIDADE VEIGA DE ALMEIDA

Inclui faixa interativa com video clipe
da música "Máscara"

Direção
MAURÍCIO EÇA

CONTATO PARA SHOW
Na Moral Produções
Tel.: (21) 2259-8074
namoral@namoral.com.br

33004-2

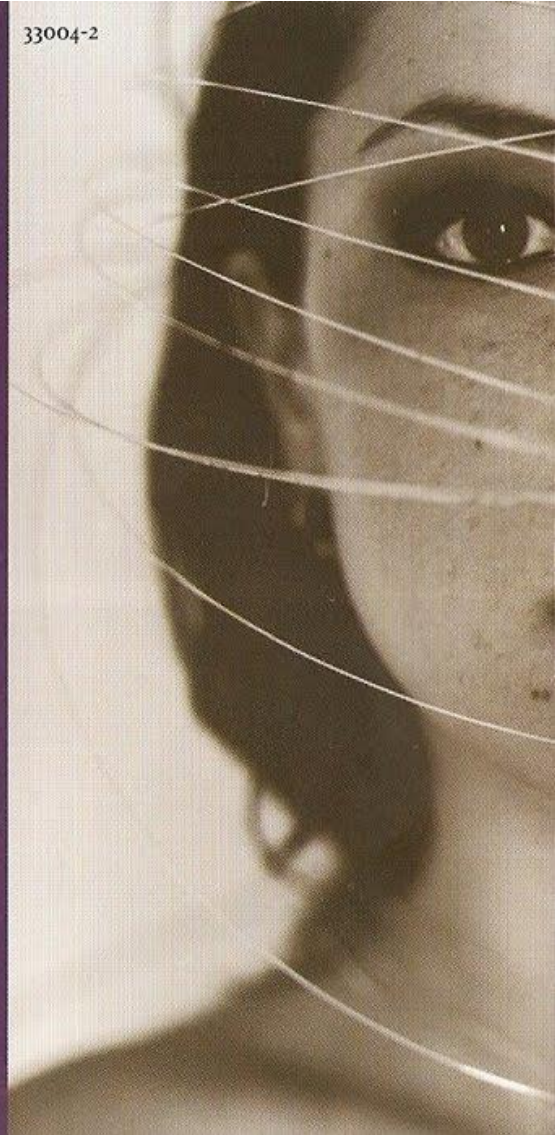
PITTY Voz e vocais
PEU Guitarras e violões
DUNGA Baixo
DUDA MACHADO Bateria

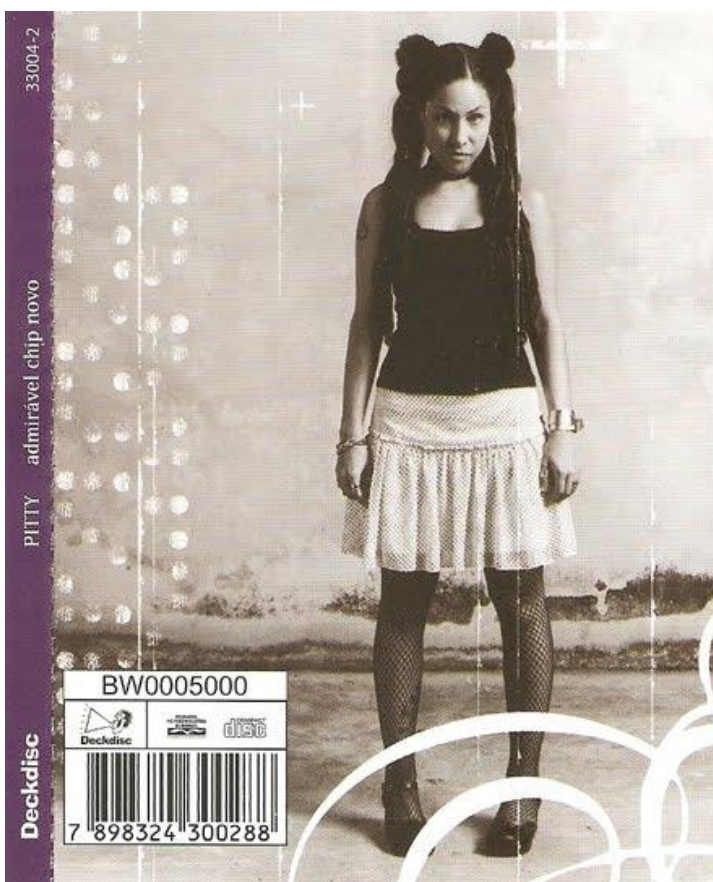
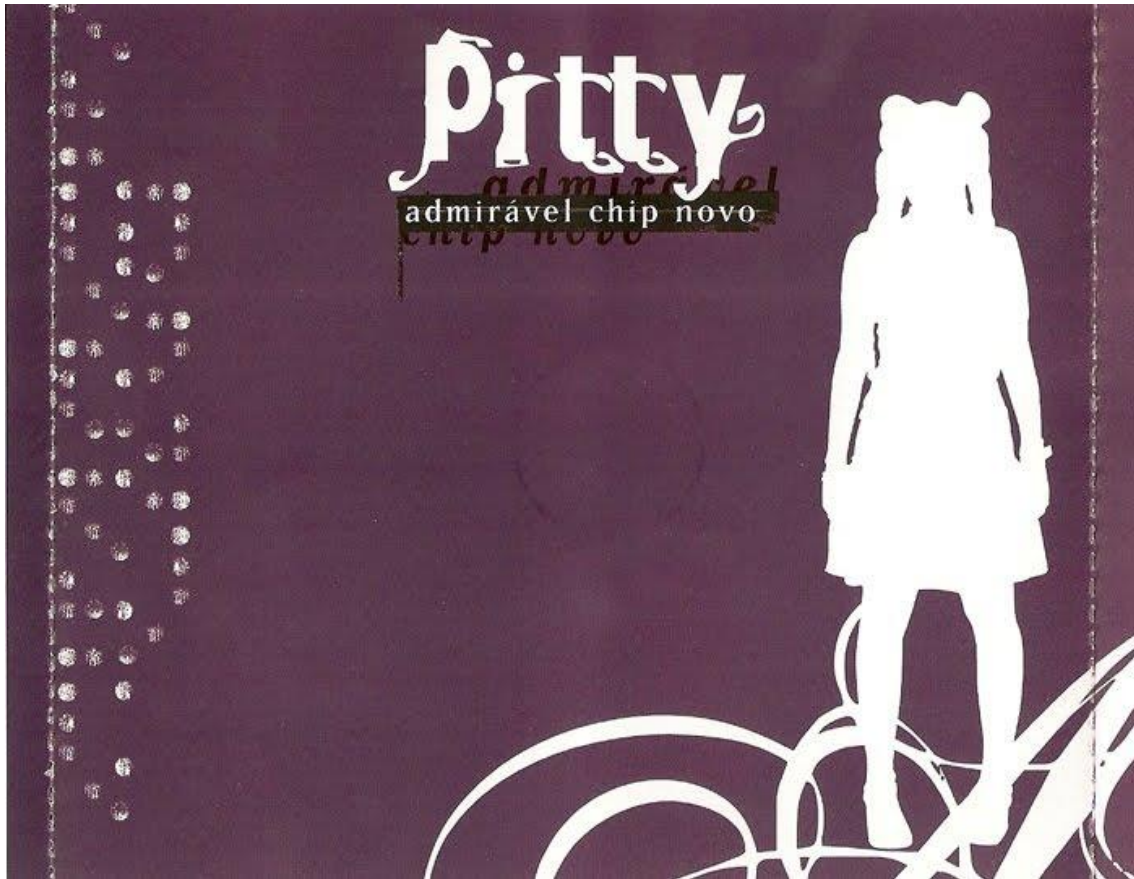
MÚSICOS CONVIDADOS

LIMINHA Baixo em "Equalize"
PAULINHO MOSKA Violão em "Temporal"
RICK FERREIRA Violão em "Temporal"
SACHA AMBACK Bells e sampler em "Temporal"
JOTA MORAES Arranjo de cordas em "Temporal"
RICARDO AMADO Violino
JAQUES MORELEMBBAUM Cello

AGRADECIMENTOS

A todos que fizeram parte desse projeto:
Joe, Peu, Duda, LF, Rafa, Rodrigo e Jorjão
(por traduzirem sonhos em sons);
todo o povo da Deck; Alexandre Griva,
Patrick Laplan e Fred; família Machado,
Dina e Léo (pelo eterno apoio); todas
as bandas e coligados de SSA, J.C, Gordim
Big Brother e os tantos operários do rock;
Álvaro Tattoo, Bingha, Zau e Sekai; Lu Japa
e meus parceiros do Inkoma; aos profetas
Asimov, Aldous Huxley e George Orwell;
e ao Universo, que geralmente conspira
a favor. Heil Kubrick!!!
Rock é bom e eu gosto.
P.I.T.T.Y.





01. Teto de Vidro
02. Admirável Chip Novo
03. Máscara
04. Equalize
05. O Lobo
06. Emboscada
07. Do Mesmo Lado
08. Temporal
09. Só de Passagem
10. I Wanna Be
11. Semana Que Vem

Produzido por
RAFAEL RAMOS

Direção Artística
JOÃO AUGUSTO

Gravado e Mixado por
RODRIGO VIDAL

www.deckdisc.com.br

Faixa Interativa com Vídeo Clipe

Configuração Mínima para exibição:
Para Macintosh: software Media Player
Para PC: Windows 9x, NT4, 2000 e XP, Pentium 240 Mhz,
32 Mb Ram, 800 X 600 Hi color, CD Rom 32x e placa
de áudio compatível com Sound Blaster

DENUNCIE A PIRATARIA: denuncia@ppdf.org.br
PRODUZIDO NO POLO INDUSTRIAL DE MANAUS POR
SONOPRESS-RIMO DA AMAZÔNIA INDÚSTRIA E COMÉRCIO
FONOGRÁFICA LTDA - RUA ICA, 100 - A - DISTRITO
INDUSTRIAL - CEP: 68.075-090 - MANAUS - AM
CNPJ: 84.484.129/0001-93 - INSCR. ESTADUAL: 04.126.398-7 -
TELS.: (092) 237-2402 / (092) 237-3398 FAX.: (092) 237-7767 -
SOB LICENÇA DE DECK PRODUÇÕES ARTÍSTICAS LTDA. -
CNPJ: 30.253.090/0001-93 - © & © 2003

Deckdisc

PITTY admirável chip novo

33004-2



4 – Pitty na Internet: o gênero discursivo e a circulação⁸⁹

Youtube: <https://www.youtube.com/channel/UCsemflhN2JkYrGiva2IPMw>

Site Vagalume: <https://www.vagalume.com.br/pitty/>

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/>

5 - Pitty nas redes sociais:

Instagram: <https://www.instagram.com/pitty/>

Facebook: <https://www.facebook.com/PittyOficial/>

Twitter: <https://twitter.com/Pitty>

⁸⁹ As letras de todas as canções de todos os álbuns de Pitty pode ser acessado fácil e rapidamente nas plataformas da internet que se menciona.