

UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES
DEPARTAMENTO DE LETRAS CLÁSSICAS E VERNÁCULAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

Larissa de Souza Mendes

CONTRADI(C)ÇÕES DE UM “NEGO DITO”: análise de canções de Itamar
Assumpção através da semiótica peirciana

JOÃO PESSOA

2017

UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES
DEPARTAMENTO DE LETRAS CLÁSSICAS E VERNÁCULAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

Larissa de Souza Mendes

CONTRADIÇÕES DE UM “NEGO DITO”: análise de canções de Itamar Assumpção
através da semiótica peirciana

Dissertação apresentada à banca de Defesa do
Programa de Pós-Graduação em Letras da
Universidade Federal da Paraíba (PPGL/UFPB)
como parte dos requisitos para a obtenção do título
de mestre.

Orientador Prof. Dr. Expedito Ferraz Jr.

JOÃO PESSOA

2017

Catalogação na Publicação
Seção de Catalogação e Classificação

M538c

Mendes, Larissa de Souza.

Contradi(C)ções de um “Nego dito”: análise de canções de Itamar Assumpção através da semiótica peirciana / Larissa de Souza Mendes. - João Pessoa, 2017.

71 f. : il.

Orientador: Prof. Dr. Expedito Ferraz Jr.

Dissertação (Mestrado em Letras) - UFPB/CCHLA

1. Literatura. 2. Semiótica peirciana. 3. Análise semiótica - Canções de Itamar Assumpção. I. Título.

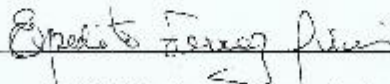
UFPB/BC

**CONTRADI(C)ÇÕES DE UM "NEGO DITO": ANÁLISE DE CANÇÕES DE
ITAMAR ASSUMPÇÃO ATRAVÉS DA SEMIÓTICA PEIRCIANA**

Larissa de Souza Mendes

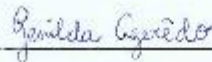
Dissertação de Mestrado avaliada em 23/02/2017 com conceito APROVADA

BANCA EXAMINADORA



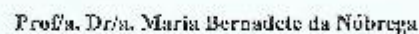
Prof^a. Dr^a. Expedito Ferraz Junior

Presidente da Banca



Prof^a. Dr^a. Genilda Azeredo

Examinadora



Examinadora

AGRADECIMENTOS

Ao Prof. Dr. Expedito Ferraz Junior, pela orientação.

A Prof. Dra. Gláucia Machado e família, pelas trocas e direcionamentos.

Aos professores e funcionários do Programa de Pós-Graduação em Letras da UFPB.

A Itamar Assumpção e família, pela vida, poesia e musicalidade.

À minha família, pela confiança e apoio.

Aos meus amigos, pela presença e carinho.

RESUMO

Este trabalho pretende analisar canções de Itamar Assumpção de acordo com a Teoria Geral dos Signos, de Charles Sanders Peirce. Para isso, alguns autores compõem a base teórica principal, além de Peirce (1975; 2000), como Lucia Santaella (2000), Winfried Noth (2003) e Expedito Ferraz Junior (2012). A área de concentração teórica do presente estudo é Literatura, Teoria e Crítica, na linha de pesquisa dos estudos semióticos. Os objetivos dessa pesquisa consistem em: abordar os modos de representação definidos por Peirce através das suas classificações tricotômicas, em especial no que diz respeito à que caracteriza o signo de acordo com a relação que este estabelece com o seu objeto, classificando-o em icônico, indexical ou simbólico; fazer considerações acerca de corpo e performance com vistas a compreender melhor a relação existente entre corpo, música e oralidade, além de reconhecer na figura do cancionista o papel fundamental de aglutinador de signos; abordar elementos que compõem a dicção e a obra de Itamar Assumpção; por fim, analisar os modos de representação atuantes em três canções de Itamar Assumpção - Nego Dito, Luzia e Visita Suicida. O trabalho também tem como suporte teórico os autores Luiz Tatit (2002; 2004; 2007; 2008) e José Miguel Wisnik (1989); nas análises, trazemos como apoio os estudos de Pierre Bourdieu (2002), Paul Gilroy (2012), Heleieth Saffiotti (2001) e Michelle Perrot (2003).

Palavras-chave: Semiótica Peirciana. Itamar Assumpção. Vanguarda Paulista. Corpo – Canção – Canticista.

ABSTRACT

This work intends to analyze songs by Itamar Assumpção according to the General Theory of Signs, by Charles Sanders Peirce. For this, some authors make up the main theoretical base, besides Peirce (1975, 2000), as Lucia Santaella (2000), Winfried Noth (2003) and Expedito Ferraz Junior (2012). The area of theoretical concentration of the present study is Literature, Theory and Criticism, in the research line of semiotic studies. The objectives of this research are: to approach the modes of representation defined by Peirce through their trichotomous classifications, especially with respect to that which characterizes the sign according to the relation that it establishes with its object, classifying it as iconic, indexical or symbolic; make considerations about body and performance in order to better understand the relationship between body, music and orality, and recognize in the figure of the songwriter the fundamental role of sign agglutinator; to approach elements that make up the diction and the work of Itamar Assumpção; Finally, to analyze the modes of representation acting in three songs by Itamar Assumpção - Nego Dito, Luzia and Suicide Visit. The work also has as theoretical support the authors Luiz Tatit (2002; 2004; 2007; 2008) and José Miguel Wisnik (1989); in the analyzes, we bring the studies of Pierre Bourdieu (2002), Paul Gilroy (2012), Heleieth Saffiotti (2001) and Michelle Perrot (2003).

Keywords: Peircian Semiotics. Itamar Assumpção. Vanguarda Paulista. Body – Song – Songwriter.

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	8
2	TEORIA GERAL DOS SIGNOS.....	10
2.1	A PRIMEIRA TRICOTOMIA: O signo em si mesmo	13
2.2	A SEGUNDA TRICOTOMIA: O signo em relação ao seu objeto	16
2.3	A TERCEIRA TRICOTOMIA: O signo em relação aos seus interpretantes.....	18
2.4	OS MODOS DE REPRESENTAÇÃO	20
2.4.1	O modo de representação icônico	20
2.4.1.1	A ênfase no icônico como imagem	21
2.4.1.2	A ênfase no icônico como diagrama	22
2.4.1.3	A ênfase no icônico como metáfora.....	23
2.4.2	O modo de representação indexical	24
2.4.3	O modo de representação simbólico	26
3	ENTRE A MÚSICA E A POESIA.....	28
3.1	O CORPO EM AÇÃO: Oralidade, música, canção e cancionista.....	28
3.2	ITAMAR ASSUMPÇÃO E A VANGUARDA PAULISTA	34
4	ANÁLISE SEMIÓTICA DAS CANÇÕES DE ITAMAR ASSUMPÇÃO	41
4.1	O ÍNICIO DE UMA CONTRADI(C)ÇÃO: Analisando <i>Nego Dito</i>	41
4.2	“BLÁBLÁBLÁ” OU CONTRADI(C)ÇÃO: Analisando <i>Luzia</i>	49
4.3	RESSIGNIFICAÇÃO DE PAPÉIS: Analisando <i>Visita Suicida</i>	54
5	CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	65
	REFERÊNCIAS	68
	REFERÊNCIAS FONOGRAFICAS	71

1 INTRODUÇÃO

Este trabalho teve uma motivação, antes de tudo, pessoal. Durante meus estudos da graduação em Letras, tive a oportunidade de me deparar com a obra de Itamar Assumpção, que me impactou desde a primeira vez, como pode muito bem traduzir uma de suas canções, chamada Sutil: "Sendo fim também és/ tu és meio e começo/ Sim e não, norte e sul/ Direito avesso/ Você me seduziu desde o início/ Sendo assim porém fica mais difícil". Tomando a liberdade de recortá-la da atmosfera amorosa original, mas não menos passionadamente, devo admitir que Itamar Assumpção e sua obra me seduziram desde que escutei pela primeira vez a trilogia Pretobrás, e então foi "análise à primeira vista". A partir deste momento, compreender suas canções, sua proposta e legado tem sido a força motriz para desenvolver esse trabalho.

Grande contestador que foi, Itamar, através de sua arte, colocava-se como sujeito e punha em pauta o contexto que vivenciou em vida. O suficiente para muitas vezes deixar-nos confusos, sem saber distinguir ficção e vida, misturando a pessoa Itamar com seus personagens, confundindo nós mesmos com opressores e oprimidos. Sem se aventurar deliberadamente no ativismo ou na militância política, embora o seu fazer artístico já consistisse numa atitude política, o artista "apenas" reivindicava seu direito de existir, expressar-se e ocupar espaços, principalmente na cena musical paulista, desde a década de 80. Em um contexto no qual as gravadoras ditavam as regras de composição e venda, Itamar esteve atuante numa movimentação artística que posteriormente seria denominada de Vanguarda Paulista, na cidade de São Paulo. Este movimento foi composto por artistas de vários ramos que passaram a ocupar os porões do Teatro Lira Paulistana para mostrar seu trabalho. No caso de Itamar, o artista protagonizou diversos shows musicais e performáticos, além de lançar discos de forma independente, como vários artistas também o fizeram. Sendo assim, o foco do presente trabalho consiste em apresentar uma leitura da obra de Itamar, sob alguns aspectos, e dentro de um recorte limitado em três canções.

No primeiro capítulo, a Teoria Geral dos Signos será debatida, ocasião na qual apresentaremos as categorias com as quais trabalharemos no decorrer da análise. Proposta pelo estadunidense Charles Sanders Peirce, a teoria semiótica é baseada em tricotomias, sendo mais relevante em nosso trabalho aquela que classifica os signos de acordo com a relação que este estabelece com o seu objeto, e o categoriza em signos icônicos, indexicais e simbólicos. Neste momento, alguns teóricos, além do próprio Peirce, fundador da teoria, serão de fundamental importância, como Lucia Santaella, Décio Pignatari, Winfried Nöth e Expedito Ferraz Junior.

No segundo capítulo, traçaremos algumas questões importantes para a análise do nosso objeto de estudo: as canções de Itamar Assumpção. A relação entre música e poesia será abordada, assim como faremos considerações acerca das especificidades de cada tipo de signo; a canção será então posta em pauta, como um espaço onde leis linguísticas e musicais estão sempre em negociação. Veremos também como a identidade negra se manifesta na obra de Itamar, e como o caráter rítmico e performático de sua música são centrais para a compreensão de seu trabalho.

O terceiro capítulo apresentará as análises das canções de Itamar desenvolvidas a partir das reflexões anteriormente suscitadas. Colocaremos em uso as categorias e conceitos peircianos, de modo a lançar luz sobre o corpus e oferecer uma leitura ampla acerca dos signos o compõem.

Dessa forma, esperamos que tanto a obra de Itamar Assumpção quanto a Teoria Geral dos Signos nos proporcionem uma investigação frutífera sobre os conhecimentos que podemos apreender de ambas.

2 TEORIA GERAL DOS SIGNOS

A teoria semiótica, na qual este trabalho se baseia, foi inicialmente proposta por Charles Sanders Peirce, de forma espaçada ao longo de toda sua vida. Sua obra, reunida e publicada postumamente, contempla um amplo olhar sobre as ciências, uma vez que Peirce era, antes de semioticista, filósofo e lógico-matemático. Tal teoria pretende investigar os signos, já que, segundo Peirce, não nos comunicamos nem atribuímos sentido às coisas senão através deles. É o que nos afirma Nöth, ao compreender que "o ponto de partida da teoria peirceana dos signos é o axioma de que as cognições, as ideias e até o homem são essencialmente entidades semióticas" (2003, p. 61). Ou seja, tudo aquilo que apreendemos da realidade à nossa volta, assim como tudo aquilo que realizamos e somos, assim se faz através de signos. Nesse sentido, podemos perceber a abrangência do conceito de signo proposto por Peirce, que desde o princípio nunca teve a intenção de formular uma teoria que desse conta apenas da linguagem verbal, como Santaella bem observa:

Qualquer coisa de qualquer espécie, imaginada, sonhada, sentida, experimentada, pensada, desejada... pode ser um signo, desde que esta 'coisa' seja interpretada em função de um fundamento que lhe é próprio, como estando no lugar de qualquer outra coisa (SANTAELLA, 2008, p. 90).

O amplo conceito de signo se condiciona apenas ao fato de que é tudo aquilo que exerce função de representação, ou seja, que exerce sua capacidade de ser utilizado no lugar de outra coisa, para um observador, dentro de uma relação triádica, como o próprio Peirce nos apresenta:

Um signo, ou representante é algo que, sob certo aspecto ou de algum modo, representa alguma coisa para alguém. Dirige-se a alguém, isto é, cria na mente dessa pessoa um signo equivalente ou talvez um signo melhor desenvolvido (PEIRCE, 1975, p. 94).

A ideia de que o interpretante do signo é um "signo melhor desenvolvido" também corrobora o entendimento que Peirce tem de que a cada novo interpretante, o signo tem seu sentido expandido. O fato de que os signos podem representar coisas diferentes para pessoas diferentes revela que eles são muito mais uma versão da "verdade" do que uma verdade absoluta; são terceiros que estão sempre se atualizando, a cada nova Abstração. Isso também recai sobre sua ideia do que seja a semiótica, termo que considera apenas outra denominação para a lógica, e que chama de "quase necessária" ou formal doutrina dos signos. Como toda

ciência, que tem uma "evolução" gradativa, a semiótica não seria diferente. Assim funciona a semiótica, no entendimento de Peirce (1975, p. 93):

Dizendo que a doutrina é "quase necessária" ou formal, pretendo significar que observamos os caracteres dos signos e, a partir dessa observação, por processos que não tenho objeções a denominar Abstração, somos levados a enunciados eminentemente falíveis e, portanto, em certo sentido, de maneira alguma necessários, relativamente ao que devem ser os caracteres de todos os signos empregados por uma inteligência "científica", isto é, por uma inteligência capaz de aprender com base na experiência. Quanto ao processo de abstração, ele é, em si mesmo, um tipo de observação.

Talvez não seja sem uma pontada de ironia que Peirce afirme ser a semiótica uma doutrina "quase-necessária", por gerar enunciados desnecessários porque falíveis, mas certamente indispensáveis para a construção do conhecimento. Segundo Santaella, a semiótica peirceana "é, antes de tudo, uma teoria sónica do conhecimento, que desenha, num diagrama lógico, a planta de uma nova fundação para se repensar as eternas e imemoriais interrogações acerca da realidade e da verdade" (SANTAELLA, 2008, p. 90).

Muito do que a teoria peirceana traz de inovador é em decorrência da relação sónica proposta ser triádica porque, diferentemente do pensamento dicotômico da linguística saussuriana, Peirce estabeleceu seu pensamento através de tricotomias. Isso advém da fenomenologia desenvolvida pelo teórico, que estabelece três categorias universais capazes de conter a multiplicidade dos fenômenos do mundo: primeiridade, secundidade e terceiraidade.

Primeiridade é a categoria do sentimento imediato e presente das coisas, sem nenhuma relação com outros fenômenos do mundo. [...] [A secundidade] É a categoria da comparação, da ação, do fato, da realidade e da experiência no tempo e no espaço. [A terceiraidade] é a categoria que relaciona um fenômeno segundo a um terceiro: é a categoria da mediação, do hábito, da memória, da continuidade, da síntese, da comunicação, da representação, da semiose e dos signos. (NÓTH, 2003, p. 63-64).

Sendo assim, a partir dessas três categorias universais, Peirce desenvolveu toda a sua teoria semiótica a partir de tricotomias. A primeira delas compõe o próprio signo que, na Teoria Geral dos Signos, é composto por três elementos: o signo ou representamen, o objeto e o interpretante. Sendo a função do signo a de representação, cada um desses elementos é fundamental dentro do processo de semiose.

Na composição do signo, signo ou representamen é aquilo que é utilizado para representar algo, ou seja, que substitui outra coisa, a que se refere. É também denominado de

fundamento. O que está sendo substituído, ou seja, o que está sendo representado é o objeto. O interpretante, por sua vez, é a tradução de um para o outro, é o que estabelece a relação de sentido entre os dois primeiros, e que consiste em outro signo. Esse processo pode continuar gerando outros signos *ad infinitum*, o interpretante de um ciclo atuando como o representamen do próximo, numa reação em cadeia até o pensamento ser, não esgotado, mas interrompido. É o que Décio Pignatari observa acerca da semiótica peirceana:

Superando a relação diádica, tipo *signifiant/ signifié* - que causa, diga-se, as maiores dificuldades ao desenvolvimento de uma semiologia de extração saussuriana – Peirce cria um terceiro vértice, chamado Interpretante, que é o signo de um signo, ou, como tentei definir em outra oportunidade, um supersigno, cujo Objeto não é o mesmo do signo primeiro, pois que engloba não somente Objeto e Signo, como a ele próprio, num contínuo jogo de espelhos (PIGNATARI, 2004, p. 49).

Sobre esse papel central do Interpretante, que é fundamental para a compreensão do pensamento de Peirce, Santaella (2008, p. 89) nos afirma que:

O interpretante situa-se entre uma classe potencialmente infinita de antecedentes e uma potencialmente infinita de consequentes e funciona como uma regra geral para a passagem de uma classe infinita à outra. [...] Assim sendo, o interpretante é um mediador, tanto do lado do objeto quanto do lado dos interpretantes futuros, ou seja, situa-se entre seu signo antecedente e o objeto que lhes é comum, adicionando outros signos para aquele objeto, mas também se situa entre seu signo antecedente e seu interpretante consequente como uma regra para a transformação de um em outro.

Com base nessas afirmações, podemos compreender o Interpretante como um "supersigno", que engloba toda a cadeia de pensamento anteriormente percorrida. Disso decorre que o pensamento é um "campo privilegiado da continuidade", e a geração de novos interpretantes, ou seja, os processos de semiose, são "uma trama de ordenação lógica dos processos de continuidade". (SANTAELLA: 2008, p. 90) Entendido o papel da semiótica e estabelecido o conceito de signo, compreenderemos como podemos classificá-los.

As primeiras classificações são baseadas no caráter triádico do signo, que corresponde às três grandes divisões mais detalhadamente exploradas por Peirce: "1. signo em si mesmo; 2. signo em conexão com o objeto; e 3. signo como representação para o interpretante". (SANTAELLA: 2008, p. 92) Sendo assim, de acordo com essa primeira classificação, Peirce esquematizou as outras tricotomias que categorizam a atuação do signo de acordo com cada

dimensão por ele apresentada, ou seja, o tripé básico da semiose, composto pelo representante, o objeto e o interpretante.

Logo, a primeira delas classifica o signo em si mesmo como "mera qualidade, existente concreto ou lei geral"; a segunda classificação denomina os signos "na dependência de a relação do signo para com seu objeto consistir em o signo ter algum caráter por si mesmo ou estar em alguma relação existencial para com aquele objeto ou em sua relação para com um interpretante", e a terceira diz respeito à circunstância de "seu Interpretante representá-lo como signo de possibilidade, signo de fato ou signo de razão". (PEIRCE: 1975, p. 100)

É necessário explicar melhor as ideias contidas na fala de Peirce. A primeira tricotomia, relativa ao signo tomado em si mesmo, nos dá três possibilidades: os signos podem ser qualidades denominados qualisignos; podem ser fatos, denominados sinsignos; ou podem ter a natureza de leis ou hábitos, denominados legi-signos (SANTAELLA, 2008, p. 92).

2.1 A PRIMEIRA TRICOTOMIA: O signo em si mesmo

Sobre o qualissigno, Peirce aponta que se trata de "uma qualidade que é um Signo. Não pode realmente atuar como signo até que se corporifique; mas esta corporificação nada tem a ver com seu caráter como signo." Santaella (2010, p. 52) especifica:

[...] O quali-signo funciona como signo por intermédio de uma primeiridade da qualidade, qualidade como tal, possibilidade abstraída de qualquer relação empírica espaço-temporal da qualidade com qualquer outra coisa. [...] Quando tentamos explicar os componentes do som (altura, intensidade, timbre e duração), todos os volteios verbais são sempre insuficientes e mesmo impotentes para caracterizar o ser da qualidade que constitui um certo timbre, uma certa duração, altura ou intensidade. Qualidades só podem ser comunicadas por quali-signos. Toca-se uma nota num instrumento, compara-se com uma outra nota no mesmo instrumento, com a mesma nota num outro instrumento, com outra nota num outro instrumento e os componentes do som mostram-se como simples qualidades. Apresentam-se. Não é a ocorrência num espaço e tempo definidos que faz da qualidade o que ela é, mas seu modo de aparecer tal qual é, em si mesma, independente de qualquer outra consideração que não seja apenas ela própria: talidade.

Percebemos, então, que se trata de um debate acerca da materialidade sínica, no sentido de que diferencia os signos de acordo com a forma com que se apresenta a alguém. O quali-signo não o é em decorrência de nada, nem é construído ou deliberado por alguém para ser daquela forma: o quali-signo simplesmente é. Claro que dentro de suas proporções, uma

vez que a própria produção de sons por instrumentos, por exemplo, é algo culturalmente estabelecido; contudo, a materialidade do signo é o que está em jogo nesse ponto. É por ser quali-signo que o som não pode ser assimilado por deficientes auditivos, por exemplo, ou pelo menos pode assimilado de forma diferente, pela sua qualidade vibratória que é absorvida pelo corpo como um todo. Também devemos sempre ter em vista que "o modo de ser de um signo depende do modo como esse signo é apreendido, isto é, do ponto de referência de quem o apreende", pois as tricotomias peirceanas "não funcionam como categorias separadas de coisas excludentes, mas como modos coordenados e mutuamente compatíveis pelos quais algo pode ser identificado semioticamente" (SANTAELLA, 2008, p. 96).

Sobre o sinsigno, sabemos que também envolve quali-signo, no entanto é menos pela qualidade do que pela sua ocorrência singular no tempo e espaço que ele atua como signo:

Um Sinsigno (onde a sílaba sin é considerada em seu significado de "uma única vez", como em singular, simples, no Latim *semel*, etc.) é uma coisa ou evento existente e real que é um um signo. E só o pode ser através de suas qualidades, de tal modo que envolve um qualissigno ou, melhor, vários qualissignos. Mas estes qualissignos são de um tipo particular e só constituem um signo quando realmente se corporificam (PEIRCE, 2010, p. 52).

Essa diferenciação entre qualisigno e sinsigno pode ser melhor observada através do exemplo seguinte:

Assim, por exemplo, um sinal de trânsito vermelho, numa esquina, que nos faz estancar o carro, é prioritariamente um sinsigno, embora a qualidade da luz como vermelho seja um quali-signo. Não obstante imprescindível, não é o quali-signo que está aí funcionando como signo, mas sim o encontro e nossa consequente parada abrupta. Nesse caso, é evidente que estão também envolvidas leis convencionais, ligadas ao sistema de trânsito socialmente estabelecido que nos permitem compreender que o sinal vermelho significa "parar". Entretanto, aquele exato instante em que paramos porque nos deparamos com uma luz, sinal de alerta, que depende das circunstâncias de sua ocorrência, funciona predominantemente como sin-signo (SANTAELLA, 2008, p. 101).

A cada exemplo, percebemos como cada signo contém um pouco de primeiridade, secundidade e terceiridade, variando o grau de intensidade de cada dimensão. No caso do semáforo, que já contém uma primeiridade (qualidade/ quali-signo), também podemos notar, como Santaella bem observa, o seu caráter de lei na nossa sociedade (terceiridade), por fazer parte de todo um sistema de trânsito de automóveis já implementado. Todavia, ao analisarmos a situação levando em consideração o contexto de sua atuação como signo, percebemos que

trata-se de um sinsigno para a pessoa que estanca o carro ao se deparar com ele, por estar de fato vinculado àquela situação específica em que o motorista se encontra. A autora nos apresenta ainda outro exemplo esclarecedor:

[...] Pensemos então no que ocorre quando temos diante de nós duas revelações fotográficas exatamente iguais de um mesmo negativo. O negativo é um sin-signo com um quali-signo que lhe é próprio. As revelações são dois outros sin-signos que exibem um mesmo quali-signo. Suponhamos que a primeira revelação tenha sido feita alguns anos antes da segunda. No tempo que transcorreu entre a primeira e a segunda revelação, a primeira terá passado por um processo de envelhecimento que pode ter transformado consideravelmente sua qualidade de aparência, de modo que, comparando-se as duas revelações, teremos, então, dois sin-signos, exibindo dois quali-signos diferentes. A partir disso, imagine-se as variações de quali-signos que podem ser obtidas, quando se interfere nos procedimentos de revelação com vistas a produzir efeitos de qualidade diferenciados? (SANTAELLA, 2008, p. 102-103).

A partir desse exemplo, podemos diferenciar claramente qualidade de ocorrência, a qualidade sendo características que podem, ou não, estar contidas em cada ocorrência. Consideremos, agora, a última categoria desta classificação, o legissigno.

Um *Legissigno* é uma lei que é um Signo. Normalmente, esta lei é estabelecida pelos homens. Todo signo convencional é um legissigno (porém a recíproca não é verdadeira). Não é um objeto singular, porém um tipo geral que, tem-se concordado, será significante. Todo legissigno significa através de um caso de sua aplicação, que pode ser denominada *Réplica*. Assim, a palavra "o" normalmente aparecerá de quinze a vinte e cinco vezes numa página. Em todas essas ocorrências, é uma e a mesma palavra, o mesmo legissigno. Cada uma de suas ocorrências singulares é uma Réplica. A Réplica é um Sinsigno. Assim, todo Legissigno requer Sinsignos. Mas estes não são Sinsignos comuns, como são ocorrências peculiares que são encaradas como significantes. Tampouco a Réplica seria significante se não fosse pela lei que a transforma em significante (PEIRCE, 2010, p. 52).

O legissigno somente atua como signo se corporificado numa ocorrência, da mesma forma que o qualissigno. Da mesma maneira que uma qualidade não pode representar se não se apresenta num existente, uma lei também não pode atuar senão através de suas "aplicações", ou melhor, suas ocorrências.

Quanto ao legi-signo, o que o faz agir como tal é sua tendencialidade, isto é, tende a gerar o mesmo interpretante ou interpretantes semanticamente correlatos. Isto porque a natureza da lei é exatamente aquela de funcionar como mediação pela qual ocorrências particulares se conformarão à generalização imposta pela lei. O poder da lei é o de governar particulares.

Assim sendo, um legi-signo age como uma força de generalidade que tende a governar todas as ocorrências de interpretantes singulares. É por isso que o poder de gerar interpretantes já está dentro do próprio legi-signo. Pouco importa se esses interpretantes são efetivamente gerados ou não. O legi-signo já é, por sua própria natureza, *sine qua non*, um signo. Sendo decifrados ou não, os hieróglifos, por exemplo, têm o poder de agir como signos porque as leis que regem os seus engendramentos estão contidas nas suas ocorrências. Por isso mesmo, podem ser decifrados (SANTAELLA: 2008, 105).

O legi-signo somente atua como tal na dependência de regras pré-estabelecidas. Nesse sentido, é muito pertinente a consideração de Savan:

Leis e regularidades além daquelas da linguagem verbal também podem ser legisgnos. Regularidades de comportamentos individuais ou sociais, convenções e costumes são legi-signos. Certos padrões do vento, pressão do ar, e nuvens podem ser legi-signos da chuva. Certos padrões de sintomas podem ser legi-signos de uma doença. As regularidades da tabela periódica de Mendeleiev são legi-signos de leis físico-químicas (SAVAN apud SANTAELLA, 2008, p. 102).

Dentro dessa perspectiva, é possível dizer que o caráter do legi-signo consiste em apresentar um padrão a ser reproduzido de acordo com certos parâmetros. A partir disso, depreendemos que os legisgnos somente podem se apresentar através de sinsignos, e estes nada mais são do que uma atualização da regra a que obedece. Da mesma maneira que todo legisigno comporta sinsignos, todo sinsigno também comporta quali-signos, pois todo terceiro comporta as duas outras dimensões, assim como todo segundo comporta o primeiro; o inverso, no entanto não é verdadeiro. Dessa forma, finalizamos a apresentação da primeira tricotomia peirceana, que é relativa ao signo quando tomado em si mesmo.

2.2 A SEGUNDA TRICOTOMIA: O signo em relação ao seu objeto

Podemos então nos voltar para a segunda das três principais tricotomias estabelecidas por Peirce, que diz respeito a como os signos representam seus objetos. Os signos podem vincular-se a estes por meio de: uma similaridade, sendo assim são denominados ícones; uma conexão de fato, não cognitiva, denominados índices; e hábitos (de uso), denominados símbolos. (SANTAELLA, 2008, p. 92) Em outro momento, a autora afirma ainda que "a tríade ícone, índice e símbolo diz respeito primariamente à distinção entre três espécies de identidades semióticas que um signo pode ter em razão de três espécies de relações em que o signo pode estar para com o objeto, como signo desse objeto" (SANTAELLA, 2008, p. 109).

Essa classificação é a que mais utilizaremos neste trabalho, por isso ela será melhor pormenorizada mais adiante, mas nos vale por ora nos familiarizar com cada termo.

Os ícones, signos de primeiridade, representam seu objeto por meio de uma semelhança existente entre uns e outros, semelhança essa pertencente ao próprio signo, independente da existência do objeto, como nos esclarece Peirce (2010, P. 52):

Um *Ícone* é um signo que se refere ao Objeto que denota apenas em virtude de seus caracteres próprios, caracteres que ele igualmente possui quer um tal Objeto realmente exista ou não. É certo que, a menos que realmente exista um tal Objeto, o Ícone não atua como signo, o que nada tem a ver com seu caráter como signo. Qualquer coisa, seja uma qualidade, um existente individual ou uma lei é Ícone de qualquer coisa, na medida em que for semelhante a essa coisa e utilizado como um seu signo.

Percebemos, nessa definição, que a materialidade deste tipo de signo é muito importante, uma vez que o Ícone atuará como tal a partir de suas próprias qualidades e da maneira pela qual estas se relacionam ao objeto. O índice, por sua vez, tem qualidades que apenas dependem do objeto, e que não existiriam caso este não existisse; é um signo que atua como tal na dependência da existência de seu objeto.

Um *Índice* é um signo que se refere ao Objeto que denota em virtude de ser realmente afetado por esse Objeto. Portanto, não pode ser um Qualissigno, uma vez que as qualidades são o que são independentemente de qualquer outra coisa. Na medida em que o Índice é afetado pelo Objeto, tem ele necessariamente alguma Qualidade em comum com o Objeto, e é com respeito a estas qualidades que ele se refere ao Objeto. Portanto, o Índice envolve uma espécie de Ícone, um Ícone de tipo especial; e não é a mera semelhança com seu Objeto, mesmo que sob estes aspectos que o torna um signo, mas sim sua efetiva modificação pelo Objeto (PEIRCE, 2010, p. 52).

De fato, um som tem suas qualidades, mas um grito de dor, por exemplo, para assim ser compreendido, atua como índice da dor infligida a algum ser, ou seja, é um signo que se apresenta intrinsecamente relacionado a seu objeto, fisicamente, e que dele não pode ser dissociado. É através de suas qualidades que percebemos a situação apresentada, mas é através de sua indexicalidade que podemos relacioná-la à realidade e tomar atitudes que achemos pertinentes, como auxiliar alguém que se feriu num determinado espaço tempo, por intermédio da correta leitura do caráter indexical do signo. Só nos resta agora considerar o símbolo, terceiro desta classificação.

Um Símbolo é um signo que se refere ao Objeto que denota em virtude de uma lei, normalmente uma associação de ideias gerais que opera no sentido de fazer com que o Símbolo seja interpretado como se referindo àquele Objeto. Assim é, em si mesmo, uma lei ou tipo geral, ou seja, um Legissigno. Como tal, atua através de uma Réplica. Não apenas é ele geral, mas também o Objeto ao qual se refere é de natureza geral. Ora, o que é geral tem seu ser nos casos que determina. Portanto, deve haver casos existentes daquilo que o Símbolo denota, embora devamos aqui considerar "existente" como o existente no universo possivelmente imaginário ao qual o Símbolo se refere. Através da associação ou de uma outra lei, o Símbolo será indiretamente afetado por esses casos, e com isso o Símbolo envolverá uma espécie de Índice, ainda que um Índice de tipo especial. No entanto, não é de modo algum verdadeiro que o leve efeito desses casos sobre o Símbolo explica o caráter significante do Símbolo (PEIRCE, 2010, p. 52-53).

O símbolo é um signo que não pode atuar como tal senão através de índices, como bem nos explica o autor, já que nenhuma lei pode existir se não houver condições sob as quais ela possa ser aplicada. Ou seja, o símbolo se materializa pelo índice, apesar de ser sua generalidade que esteja atuando para tal, e não sua ocorrência. Com isso, finalizamos a segunda classificação peirceana dos signos, que toma como base a relação destes com seus respectivos objetos.

2.3 A TERCEIRA TRICOTOMIA: O signo em relação aos seus interpretantes

Por fim, a última tricotomia da qual trataremos agora diz respeito à como os signos apresentam-se ao interpretante: "Um Signo pode ser denominado Rema, Dicissigno ou Dicente (isto é, uma proposição ou quase-proposição) ou Argumento" (PEIRCE; 2010, p. 53).

Lembremos que o interpretante consiste em outro signo, que de certa forma traduz o signo inicialmente apresentado. Dessa forma, percebemos que as três formas de interpretação do signo também vão permear as três categorias base de toda a teoria peirceana, primeiridade, secundidade e terceiridade, ou seja, a forma como o signo afetará o observador e lhe causará efeitos também pode alcançar as três dimensões.

Um Rema é um Signo que, para seu Interpretante, é um Signo de Possibilidade qualitativa, ou seja, é entendido como representando esta e aquela espécie de Objeto possível. Todo Rema propiciará, talvez, alguma informação, mas não é interpretado nesse sentido (PEIRCE, 2010, p. 53).

Signo de primeiridade, o Rema é tomado como possibilidade, como Peirce também formula, "é entendido como representando seu objeto apenas em seus caracteres" (PEIRCE, 2010, p. 53). Santaella nos apresenta mais detalhadamente em que consiste o signo remático:

Um rema é um signo que é interpretado por seu interpretante final como representando alguma qualidade que poderia estar encarnada em algum objeto possivelmente existente. É assim que o qualissigno é compreendido no interpretante final, como presença de um signo de uma qualidade que poderia estar corporificada em alguma ocorrência, ou alguma entidade apenas possível. Na lógica, o rema corresponde ao que Bertrand Russel chamava de função proposicional. Por exemplo: "...é preto", "...é um cavalo", "...é guerra ou paz". (RUSSEL, 2008, p. 144)

Já a segunda categoria, o dicente, nos apresenta uma conexão com a realidade, existência, como toda secundidade:

Um Signo Dicente é um Signo que, para seu Interpretante, é um Signo de existência real. Portanto, não pode ser um Ícone o qual não dá base para interpretá-lo como sendo algo que se refere a uma existência real. Um Dicissigno necessariamente envolve, como parte dele, um Rema para descrever o fato que é interpretado como sendo por ela indicado. Mas este é um tipo especial de Rema, e, embora seja essencial ao Dicissigno, de modo algum o constitui (PEIRCE, 2010, p. 53).

Este tipo de signo diferencia-se do primeiro por ser tomado como um fato, algo real, e não mera possibilidade de realidade, como nos explica Santaella (2008, p. 146):

O meio mais fácil de se reconhecer o dicente é saber que ele ou é verdadeiro ou é falso; mas em contraposição ao argumento, ele não nos fornece razões porque é falso ou verdadeiro. Ele é um signo puramente referencial, repostando-se a algo existente. Desse modo, seu interpretante terá uma relação existencial, real com o objeto do dicente, tal como este mesmo tem.

O terceiro desta tricotomia, como este trecho já adianta, é o Argumento, por Peirce compreendido como "representando seu Objeto em seu caráter de Signo" (PEIRCE, 2010, p. 53). Sobre esta categoria, Santaella nos afirma que seu objeto "deve ter um caráter geral, o que significa que só legi-signos simbólicos podem ser argumentos. As réplicas dos argumentos são sin-signos dicentes." (2008, p. 148) Dessa forma, percebemos que, enquanto o rema nos apresenta uma possibilidade não necessariamente real, e o dicente nos conecta com o aqui e agora do signo, ou seja, com sua real asserção, o argumento se apresenta como uma lei geral, que, como não poderia deixar de ser, envolve particulares que o definem.

Terminamos aqui a explanação das três tricotomias mais relevantes do pensamento de Peirce, e agora nos ateremos a uma pormenorização dos conceitos que mais serão utilizados neste trabalho; logo, voltaremos à segunda tricotomia que aqui foi apresentada, que classifica o signo de acordo com a relação que ele estabelece com seu objeto.

2.4 OS MODOS DE REPRESENTAÇÃO

É na segunda classificação que nossa atenção mais se deterá no decorrer das análises. Sendo assim, os principais conceitos que nortearão este trabalho serão o ícone, o índice e o símbolo. O conceito de modo de representação consiste em considerar a ideia geral do que seja iconicidade, indexicalidade e simbolicidade, a qual se manifesta de forma assistemática no texto. Isso implica afirmar que a análise não consistirá num mero inventário de signos discretos, mas observará as maneiras em que traços de cada uma das categorias se apresentam no texto, e como uma dessas noções pode predominar sobre as outras, no efeito de leitura apreendido.

Dessa forma, os modos de representação que abordaremos consistem no icônico, no indexical e no simbólico. É importante que ressaltemos que o modo icônico ainda apresenta uma subdivisão em imagético, diagramático e metafórico.

2.4.1 O modo de representação icônico

Já foi dito que o ícone representa seu objeto através de uma similaridade entre ambos; isso significa dizer que aquele representa por meio de suas qualidades, as quais o objeto também possui.

Um Ícone é um Representâmen cuja Qualidade Representativa é sua Primeiridade como Primeiro. Ou seja, a qualidade que ele tem qual coisa o torna apto a ser um representâmen. Assim, qualquer coisa é capaz de ser um Substituto para qualquer coisa com a qual se assemelhe (PEIRCE, 2010, p. 64).

Se compreendemos ícone como primeiridade, é necessário, no entanto, fazer uma ressalva em relação à diferença que Peirce estabelece entre ícones e hipoícones. Segundo o autor, ícones são signos de pura primeiridade, e, como tal, não podem de fato existir na realidade.

Um Signo por primeiridade é uma imagem de seu objeto e, em termos mais estritos, só pode ser uma ideia, pois deve produzir uma ideia Interpretante, e um objeto externo excita uma ideia através de uma reação sobre o cérebro. Contudo, em termos mais estritos ainda, mesmo uma ideia, exceto no sentido de uma possibilidade, ou primeiridade, não pode ser um Ícone. Uma simples possibilidade é um Ícone puramente por força de sua qualidade, e seu objeto só pode ser uma primeiridade. Mas, um signo pode ser icônico, isto é, pode

representar seu objeto principalmente através de sua similaridade, não importa qual seja seu modo de ser. Se o que se quer é um substantivo, um representâmen icônico pode ser denominado de hipoícone. Qualquer imagem material, como uma pintura, é grandemente convencional em seu modo de representação, porém em si mesma, sem legenda ou rótulo, pode ser denominada hipoícone (PEIRCE, 2010, p. 64).

Um Ícone não pode nunca ter um objeto algo além de outra primeiridade, mera possibilidade; isto quer dizer que, por existir, nenhum signo pode ser chamado de ícone, mas de signo icônico. Santaella nos esclarece com mais clareza a questão posta em pauta:

A ocorrência de uma qualidade no tempo e espaço torna a qualidade, em grande medida, um sin-signo. Se qualquer exemplo de qualidade já é um sin-signo (sin-signo icônico), então o quali-signo icônico não passa de um possível ainda não realizado. É em razão disso que Peirce estabeleceu as diferenças entre sin-signos icônicos (ou hipoícones) e ícone próprio até o limite do ícone puro (2008, p. 110).

A autora ainda nos esclarece que, longe de ser mera excrescência ou devaneio idealista, estas considerações teóricas são muito importantes para compreender a obra peirceana como um todo, e não apenas uma manipulação estéril da teoria. Sendo assim, os próprios hipoícones são classificados em três, de modo que cada categoria consiste num grau maior ou menor de primeiridade, desta forma descritos por Peirce:

Os hipoícones, grosso modo, podem ser divididos de acordo com o modo de Primeiridade de que participem. Os que participam das qualidades simples, ou Primeira Primeiridade, são imagens; os que representam as relações, principalmente as diádicas, ou as que são assim consideradas, das partes de uma coisa através de relações análogas em suas próprias partes, são diagramas; os que representam o caráter representativo de um representâmenn através da representação de um paralelismo com alguma outra coisa, são metáforas. (2010, p. 64)

2.4.1.1 A ênfase no icônico como imagem

Um exemplo de iconicidade imagética nos é apresentado por Expedito Ferraz Jr ao analisar o seguinte poema de João Cabral de Melo Neto, denominado "A voz do canavial" (MELO NETO; Apud FERRAZ JR, 2012, p. 52 – 53):

Voz sem saliva da cigarra
Do papel seco que se amassa,

De quando se dobra o jornal:
Assim canta o canavial,

Ao vento que por suas folhas,
De navalha a navalha, soa,

Vento que o dia e a noite toda
O folheia, e nele se esfolia.

É perceptível que aliterações perpassam todo o corpo do poema, e podemos tomá-las como exemplos do primeiro tipo de iconicidade, a imagética:

Eis um extraordinário exemplo da interação de recursos semânticos e sonoros que é uma das virtualidades da linguagem poética. Enquanto os símiles e metáforas, no nível das representações simbólicas, empreendem a aproximação entre os conceitos "canavial", "cigarra", "jornal" e "navalha", no extrato sonoro do texto se entrelaçam três eixos aliterativos na sugestão das várias impressões produzidas pelo vento entre as folhas da cana. São sons que vão desde o silvo (voz, sem, saliva, cigarra, seco, se, amassa, se, assim, suas, folhas, soa, se, esfolia) ao sopro mais intenso (voz, saliva, canavial, vento, folhas, navalha, folheia, esfolia), passando pela sugestão de aspereza e secura que remete ao atrito das folhas cortantes (cigarra, dobra, jornal, por). (FERRAZ JR, 2012, p. 53)

Percebemos que os sons que o poema produz são qualidades que podem ser associadas ao objeto descrito (o canavial) por semelhança; os sons das aliterações são qualidades que representam a própria "voz do canavial" por semelhança imediata, através de imagens. É bom que lembremos que a categoria de signos icônicos imagéticos não se restringe à visualidade, como tendemos a pensar, e isso pode ser constatado através do exemplo exposto, o qual retrata um caso em que são imagens sonoras que estão em exercício.

2.4.1.2 A ênfase no icônico como diagrama

O diagrama, por sua vez, implica numa relação que esta qualidade estabelece com outra para poder atuar como signo, sobre o que Ferraz Jr nos apresenta algumas considerações:

Sabendo que o diagrama correlaciona, por analogia, processos de aspectos sensoriais distintos, produzindo uma semelhança de relações, não é difícil reconhecer os diversos modos como a literatura explora seus recursos visuais e linguísticos para construir essa espécie de sinestesia que é a iconicidade diagramática. Explorando correspondências entre formas e conteúdos, ou construindo sequências em que a combinação de letras (e/ou fonemas), sem

necessariamente reproduzir as qualidades imediatas dos objetos, configura relações de analogia entre os significantes e os conceitos representados, o diagrama nos permite desafiar de várias maneiras a postulada arbitrariedade do código linguístico (FERRAZ JR, 2012, p. 60).

É através de iconicidade diagramática que Ferraz Jr nos afirma que, nas histórias em quadrinhos, por exemplo, gritos e ruídos altos são representados pelos desenhistas com letras cujo tamanho é maior que o normal (2012, p. 60). Outro recurso tipicamente diagramático presente em narrativas são os chamados fluxos de consciência, que também estabelece relações entre a estrutura de um pensamento não-linear, o qual representa, com recursos linguísticos análogos.

Entre os mais estudados está o chamado fluxo ou corrente da consciência - uma tentativa de imitar, tanto no conteúdo como na sintaxe e no ritmo da narrativa, o movimento caótico das ideias que transcorrem na mente de uma personagem. Para isso, colaboram recursos gráficos e construções discursivas: a pontuação (ou a falta dela), que dita o ritmo mais lento ou mais acelerados das frases ou fragmentos de frases; as reticências e os anacolutos, que caracterizam a descontinuidade do pensamento; as repetições, as inversões, as frases nominais, os truncamentos (FERRAZ JR, 2012, p. 62).

A principal característica do que chamamos de diagrama é muito bem representada nesses exemplos, que nos permitem observar que o que a categoria icônica de secundidade nos evidencia é o atributo de expressar uma similaridade através de relações entre duas qualidades, para assim fazer algum sentido.

2.4.1.3 A ênfase no icônico como metáfora

A terceira categoria, a metáfora, está ainda mais longe da primeiridade, pois a similaridade é representada por uma relação semanticamente mais sofisticada. Tomaremos como exemplo um trecho de uma canção de Itamar presente no disco *Pretobrás II – Maldito Vírgula* intitulada *Longe de mim*:

Só pode ser maldição
Desejar tanto assim
Não há outra explicação
Sangro quando estás longe de mim

Dentro de um contexto em que o eu-lírico se encontra em sofrimento, pois está longe de seu objeto de desejo, ele afirma que sangra por conta do distanciamento. Percebemos que o sofrimento amoroso é comparado com feridas físicas, capazes de fazer o corpo sangrar, e também notamos o que as duas situações têm em comum, ou seja, sua similaridade. Contudo, são contextos completamente diferentes, e, embora essa associação já venha sendo simbolicamente trabalhada na tradição literária, originariamente nada têm a ver uma com a outra.

Com isso, vemos que a metáfora consiste em equiparar elementos que não têm nenhuma evidente proximidade. Sendo assim, a metáfora cria uma possibilidade de aproximá-los por similaridade quando compara "o caráter representativo do signo com o caráter representativo de um possível objeto". (SANTAELLA, 2008, p. 120). A autora ainda complementa:

Caráter representativo refere-se àquilo que dá ao signo poder para representar algo diverso dele. É isso que as metáforas representam. Extraem tão-somente o caráter, o potencial representativo em nível de qualidade, de algo e fazem o paralelo com alguma coisa diversa. Há sempre uma forte dose de mentalização e acionamento de significados nas metáforas, daí elas serem hipoícones de terceiridade (SANTAELLA, 2008, p. 120).

Isso nos atesta o fato de que metáforas são signos que destacam qualidades inesperadas de seus objetos, que a priori não poderiam ser facilmente evidenciadas, mas que através desse recurso o são, pela mistura de contextos inicialmente discrepantes.

2.4.2 O modo de representação indexical

Consideremos agora o índice, signo que representa uma secundidade, porque o que lhe caracteriza é ser acontecimento, ocorrência. Um índice está de fato conectado ao seu objeto, pois é um resultado real, até mesmo físico, da existência daquele.

Um índice é um signo que de repente perderia seu caráter que o torna um signo se seu objeto fosse removido, mas que não perderia esse caráter se não houvesse interpretante. Tal é, por exemplo, o caso de um molde com um buraco de bala como signo de um tiro, pois sem o tiro não teria havido buraco; porém, nele existe um buraco, quer tenha alguém ou não a capacidade de atribuí-lo a um tiro (PEIRCE, 2010, p. 74).

Sendo assim, o índice se caracteriza por estar de fato conectado ao objeto que representa, ao ponto de não existir caso o objeto não exista, ou seja, o índice atua como signo por ter sido provocado pelo seu objeto. Podemos perceber isso claramente com o exemplo do buraco de bala: o molde representa o tiro porque foi por ele modificado, e essa modificação é dessa forma tida como índice da bala que por ali passou. Se a bala não tivesse existido, não haveria buraco. É assim que percebemos a presença de fumaça como indício de fogo, ou uma pegada de algum animal como índice de sua presença naquele local, pelo menos no momento em que a pegada foi produzida.

Examinemos alguns exemplos de índices. Vejo um homem que anda gingando. Isso é uma indicação provável de que é marinho. Vejo um homem de pernas arqueadas usando calça de veludo, botas e uma jaqueta. Estas são indicações prováveis de que é um jóquei ou algo assim. Um quadrante solar ou um relógio indicam a hora (PEIRCE, 2010, p. 67).

É claro que é necessário conhecer o andar de um marinho, por exemplo, para que se possa reconhecê-lo, mas uma vez lido dessa forma, como produto daquela realidade, estará atuando como índice. Do mesmo modo, alguém que não conheça o que é uma arma de fogo jamais identificaria um buraco de bala. No campo literário, Ferraz Jr ainda nos aponta outros exemplos interessantes:

Os exemplos citados na teoria costumam envolver nomes próprios, pronomes pessoais e demonstrativos. Estendendo, porém, o conceito a estruturas maiores, como a frase ou mesmo o texto inteiro, podemos encontrar traços de indexicalidade, por exemplo, em todas as mensagens auto-referenciais, aquelas cujos significados se atualizam a cada ocorrência do evento leitura, ao mesmo tempo em que se referem a ele. Ilustrações desse procedimento encontram-se tanto na poesia como na narrativa de ficção ou na literatura dramática. No conto "Vestida de Preto", de Mário de Andrade, a certa altura, o narrador comenta: "pela terceira vez fiquei estarecido neste conto". Mais do que aludir a situações vividas pelo narrador (no plano ficcional), a frase se refere ao exato momento em que cada leitor a tem diante de si, isto é, ao evento real (a leitura do conto) que se atualiza no instante mesmo em que é enunciado [...] (FERRAZ JR, 2012, p. 42).

Percebemos que na literatura temos casos em que os índices atuam de maneiras específicas, de modo que a própria situação de recepção da arte se torna objeto. O caso acima citado nos exemplifica bem, pois ao afirmar "pela terceira vez... neste conto", o narrador localiza a si mesmo num determinado instante narrativo, que por sua vez se atualiza a cada leitura do conto pelo leitor. Sendo assim, o leitor sabe que aquele exato momento em que está

lendo a frase está sendo posto em pauta na narrativa. Sendo assim, é um signo que está intrinsecamente conectado ao seu objeto, atualizando-se a cada leitura.

2.4.3 O modo de representação simbólico

Por fim, tomemos o símbolo novamente para melhor detalhá-lo. Signo de terceiridade, o símbolo está relacionado a convenções, e só significa a depender de uma tradição mantida por um determinado grupo social. Como já foi dito, é um signo cujo objeto é representado também a nível de Signo, ou seja, um tipo geral. É nesse sentido que tomamos o trecho de Peirce (2010, p. 71):

Um símbolo é uma lei ou regularidade do futuro indefinido. [...] Contudo, uma lei necessariamente governa, ou "está corporificada em" individuais, e prescreve algumas de suas qualidades. Consequentemente, um constituinte de um Símbolo pode ser um Índice, e um outro constituinte pode ser um Ícone. Um homem, que caminha com uma criança, levanta o braço para o ar, aponta e diz: "Lá está um balão". O braço que aponta é uma parte essencial do símbolo, sem a qual este não veicularia informação nenhuma. Mas, se a criança perguntar: "O que é um balão?", e o homem responder: "É algo como uma grande bolha de sabão", ele torna a imagem uma parte do símbolo. Assim, embora o objeto completo de um símbolo, quer dizer, seu significado, seja da natureza de uma lei, deve ele denotar um individual e deve significar um caráter.

Como toda terceiridade, o símbolo também pode se constituir das outras duas dimensões e conter Ícones e Índices. Para significar, ele deve conter qualidades, que podem ser expressas em ícones, e deve também estar corporificado em ocorrências - índices. No entanto, ele promove uma reflexão para além disso, e mesmo que não pretenda reforçar as leis segundo as quais significa, as representa assim mesmo, ainda que para promover sua subversão.

É o que percebemos na canção *Visita Suicida*, presente no disco *Pretobrás III – Devia ser proibido* de Itamar, como poderá ser observado na análise detalhada desta canção mais adiante. Agora nos bastará mencionar a respeito das vozes que entoam esta canção: há vozes femininas e masculinas, que trabalharão simbolicamente os conceitos de homem e mulher. Se em nossa sociedade as mulheres são simbolicamente representadas como seres de fala dócil, e os homens como seres mais brutos, duros e diretos, esses valores são questionados na canção.

Compreendemos como a arte pode trazer à tona signos simbólicos e como uma análise semiótica tem muito a dizer acerca de como isso ocorre. É importante sempre ter em vista,

contudo, que as três dimensões nunca vão ocorrer separadamente, mas primeiridade, secundidade e terceiridade estarão num intercâmbio constante. Podemos constatar maior ou menor grau de cada uma, além de que o foco de nossa análise também será responsável por determinar o quanto de cada dimensão será evidenciado.

3 ENTRE A MÚSICA E A POESIA

A canção é um objeto semiótico que está entre a música e a poesia. É por excelência uma arte que se encontra na fronteira, num lugar que não pode ser definido. Por si só, é um objeto que se encontra num entre-lugar, num campo privilegiado de intersemiose, no qual vários signos se aglutinam e geram sentidos diversos do que cada qual separadamente geraria. A letra e a melodia, além da harmonia, compõem um quadro que só pode ser separado didaticamente, mas que na verdade caminham lado a lado, indissociáveis.

3.1 O CORPO EM AÇÃO: Oralidade, música, canção e cancionista

A linguagem musical já apresenta sua própria significação, que jamais pode chegar ao nível de abstração intelectual que um signo verbal pode, mas que possui seu próprio modo de organização e atuação.

Todas as melodias existentes são compostas com um número limitado de notas. Assim como a língua compõe suas muitas palavras e infinitas frases com alguns poucos fonemas, a música também constrói sua grande e interminável frase com um repertório limitado de sons melódicos (com a diferença de que a música passa diretamente da ordem dos sons para a das frases, sem constituir, como a língua, uma ordem de palavras) (WISNIK, 1989, p. 71)

Assim como a palavra tem seus atributos e peculiaridades, como a própria capacidade argumentativa, a música também apresenta características que a definem como signo musical. Ela também se apresenta através de determinadas estruturas simbólicas, espaços sociais construídos para e através da música, como a organização em frases melódicas, por exemplo. Tais frases não contam com a possibilidade de organizar um pensamento sobre algo sem a cumplicidade da palavra, contudo, isso não quer dizer que não comuniquem outros conteúdos, e de outras formas.

Mexendo nessas dimensões, a música não refere nem nomeia coisas visíveis, como a linguagem verbal faz, mas aponta com uma força toda sua para o não-verbalizável, atravessa certas redes defensivas que a consciência e a linguagem cristalizada opõem à sua ação e toca em pontos de ligação efetivos do mental e do corporal, do intelectual e do afetivo. Por isso mesmo é capaz de provocar as mais apaixonadas adesões e as mais violentas recusas (WISNIK, 1989, p. 28).

Em outras palavras, a música muitas vezes é capaz de exprimir ou de provocar sensações e percepções que não são passíveis de verbalização. Por mobilizar outros tipos de estímulos e de reações, a música tem um papel fundamental em todas as culturas, e não é à toa que os mitos de cosmogonia geralmente apresentam um fundamento musical.

A música, sendo uma ordem que se constrói de sons, em perpétua aparição e desapareição, escapa à esfera tangível e se presta à identificação com uma outra ordem do real: isso faz com que se tenha atribuído a ela, nas mais diferentes culturas, as próprias propriedades do espírito (WISNIK, 1989, p. 28).

A importância da música para a humanidade vem desde os primórdios, e seu teor ritualístico e sagrado exerce uma função social, manifestada em todas as culturas, antes do advento da música tonal ocidental com a qual nos deparamos hoje. Antes de virar mercadoria e do advento de indústria cultural de massas, o som, por ter atributos tão especiais, além de ser a representação da própria criação do universo e da existência do ser humano, também passa a ser uma forma de conexão com o sagrado e com outras dimensões do mundo, de sua comunidade e de si mesmo. Mais do que um fenômeno acústico, o som é a vida que pulsa e que energiza a todos os que por ele se deixam penetrar, e talvez por isso a pulsação, ou seja, o ritmo, seja fundamental nos rituais sociais regidos pela música. A música produzida com propósitos ritualísticos se inscreve num contexto muito diferente da música tonal europeia, e é denominada como música modal.

Essa música [modal] é voltada para a pulsação rítmica; nela, as alturas melódicas estão quase sempre a serviço do ritmo, criando pulsações complexas e uma experiência do tempo vivido como descontinuidade contínua, como repetição permanente do diferente. (Por isso mesmo elas apresentam esse caráter recorrente, que nos parece estático, mas é bem mais extático, hipnótico, experiência de um tempo circular do qual é difícil sair, depois que se entra nele, porque é sem fim) (WISNIK, 1989, p. 40).

Exatamente essa música modal, ritualística, foi refúgio para muitas comunidades negras reprimidas pela sociedade escravocrata, consistindo em espaço de resistência e uma das poucas formas de fuga do cotidiano escravista. Na música, o negro expressava sua identidade e memória cultural como não podia em nenhuma outra instância e, a partir desse espaço, “a proximidade dos terrores inefáveis da escravidão foi mantida viva – cuidadosamente cultivada – em formas ritualizadas, sociais” (GILROY, 2012, p. 158). É nesse sentido que Paul Gilroy nos declara a importância que a música representa para as

culturas do que ele denomina Atlântico Negro¹, o que não é difícil perceber, na medida em que “o acesso dos escravos à alfabetização era frequentemente negado sob pena de morte e apenas poucas oportunidades culturais eram oferecidas como sucedâneo para outras formas de autonomia individual negadas pela vida nas fazendas e nas senzalas” (GILROY, 2012, p. 160). Os horrores da escravidão não eram verbalizáveis, mas exprimidos principalmente através da música que “supostamente compensava os escravos, não só por seu exílio dos legados ambíguos da razão prática, mas também por sua total exclusão da sociedade política moderna” (GILROY, 2012, p. 164).

Ainda que duramente reprimidas, as comunidades negras exerceram papel central na construção da música ocidental, e a sua diáspora pelo Atlântico negro “é particularmente importante na história recente da música negra que, produzida a partir da escravidão racial que edificou a moderna civilização ocidental, agora domina suas culturas populares” (GILROY, 2012, p. 170) A música brasileira, em especial, deve muito à música negra, caracterizada por Tatit como “instância corpórea e terrena sobre a qual se compõe, decompõe e recompõe continuamente a história da música brasileira” (TATIT, 2004, p. 22).

Corpórea porque intimamente ligada ao corpo em seus contextos sociais de produção, tanto pela dança, quanto pela oralidade. Se a música europeia almejava alçar voos mais altos, julgando-se estelar, eliminando todos os ruídos e separando-se das manifestações corporais, seja no músico que toca o instrumento impassivelmente ou no ouvinte que se deleita a ouvir sentado, seja no âmbito religioso ou camerístico, a música negra e sua explosiva expressividade buscava se realizar no corpo e através do corpo, assumindo toda sua humanidade e agregando ruídos, tomando conta das manifestações populares.

Se no interior das primeiras igrejas mantinha-se até certo ponto a liturgia portuguesa, ao seu redor, as folias musicais já não eram muito ortodoxas e, à medida que se distanciavam do templo, os elementos terrenos – o chão, o corpo e a voz – iam tomando conta das práticas sonoras. Com a chegada dos africanos, no último período do século, a percussão e a dança foram gradativamente reforçadas pela “dicção negra” que escapava pelas frestas da servidão escravista, malgrado todas as restrições ao lazer sofridas por esse povo (TATIT, 2004, p. 21).

Nesse sentido, a dicção negra “que escapava pelas frestas da servidão escravista” moldaram as bases da música brasileira, imprimindo-lhe uma relação especial com o corpo.

¹ Atlântico Negro é o termo proposto por Paul Gilroy para se referir às comunidades negras advindas do tráfico de escravos e estabelecidas em diversas partes do globo, através da diáspora africana pelo hemisfério ocidental, que compartilhariam algumas características em comum e estariam conectadas intercultural e transnacionalmente. (GILROY, 2012).

Ezra Pound (2006; p. 61), teórico e crítico literário, declarou que “a música apodrece quando se afasta muito da dança” e que “a poesia se atrofia quando se afasta muito da música”. É fácil compreender a interconexão entre esses diferentes âmbitos artísticos a partir do momento que compreendemos a relação destes estabelecida com o corpo.

Com o corpo, no corpo e através do corpo se faz dança, música e poesia. Lugar atravessado por desejos e em constante formação e transformação, [...] esse corpo extrapola a si mesmo, se expande, se contrai, se torce e distorce, se multiplica e, assim como invade, é invadido. Ao nos apresentar formas diferentes de se mover, nos revela formas diferentes de ver e ser (ACSELRAD, 2013, p. 23).

Se formas diferentes de nos mover nos revela formas diferentes de ver e ser, isso implica também em formas diferentes de significar. É também natural que se perceba que todos os indivíduos que têm contato com essas formas diferentes de ver, ser e sentir também compartilham significados. É através do corpo e do seu contato com os instrumentos que se produz música; é também através dele que se sente a música e se permite que a dança flua; é também por meio dele que nos comunicamos oralmente, no que a expressão corporal e/ou entonação são responsáveis por boa parte da informação veiculada. Quando a arte passa pelo corpo, ela o marca, assim como ele deixa suas “impressões digitais”.

Sendo assim, o corpo exerce grande papel na linguagem oral, sendo realmente o “porta-voz”, aquele que a gera e a presentifica. A música popular brasileira, galgando grande parte de suas raízes na cultura negra dos escravos que aqui foram explorados, refletindo muito do ritmo, batuques, ruídos e oralidade nela presentes, é baseada na experiência corporal.

No século XVIII, “a igreja, eterna representante da corte e dos valores do Velho Continente, criava em seus domínios verdadeiros redutos para o ‘refinamento’ da atividade musical”, que se preocupavam em patrocinar a formação religiosa, artística e cultural de mulatos. Ao mesmo tempo,

assistia-se à ‘cancionalização’ dos batuques africanos fortalecida pelo aumento da participação de mestiços e brancos das classes inferiores nas rodas musicais. O estalar dos dedos, típico do fandango ibérico e a introdução de acompanhamento de viola são marcas da influência branca e da transformação quase total dos rituais negros em música para a diversão. Além disso, as pequenas peças cômicas (os entremezes) levadas ao teatro, que incorporavam essas danças e canções populares, encarregaram-se de difundir o gênero – a esta altura já conhecido como lundu – entre os membros da classe média nascente. Sem perder o fundo rítmico dos batuques, agora havia também a melodia do canto para descrever o sentimento amoroso, muitas vezes convertida em refrãos, e a presença mais

destacada da oralidade para o diálogo de personagens e os “recitativos” cômicos (TATIT, 2004, p. 24).

Assim a canção passa a ganhar espaço nas manifestações populares, sendo produto da convergência da música proveniente dos rituais negros aliada às contribuições melódicas de influência branca. Alinhando um conteúdo linguístico a melodias, a voz agora exerce o papel central no gênero que se consolida, a canção, que, apesar de agora buscar inflexões melódicas mais estáveis, não se desvinculada da fala cotidiana.

O canto sempre foi uma dimensão potencializada da fala. No caso brasileiro, tanto os índios como os negros invocavam os deuses pelo canto. Do mesmo modo, as declarações lírico amorosas extraíam sua melhor força persuasiva das vozes dos seresteiros e modinheiros do século XIX. O teatro musicado, as operetas ou mesmo as grandes óperas, no mundo todo, serviam-se do canto para assinalar a presença do corpo e da sensibilidade das personagens; seus recitativos permitiam o ingresso de inflexões puras da fala que favam credibilidade ao drama musical (TATIT, 2004, p. 41).

Nesse sentido, podemos compreender a fala, ou seja, a oralidade, como matéria-prima para o canto. Contudo, por estar intimamente conectado também à música, o canto possui uma delimitação muito mais clara de seus contornos melódicos, além de maior estabilidade sonora. Isso ocorre porque, além de conter suas próprias leis e apresentar o inevitável vínculo com o corpo e os estados emocionais do intérprete, a fala está em constante interação com as leis musicais, na canção (TATIT, 2004, p. 41).

É evidente que compor uma canção demanda um bom manejo dos aspectos melódicos e linguísticos, o que o cancionista sabe fazer intuitivamente. A categoria cancionista, definida por Tatit, consiste naquele que sabe manobrar a fala e a música de modo a casá-las em relações de compatibilidade numa entoação que nos soa natural, porque intrínseca e habilmente ligada à oralidade. Cantar é uma gestualidade oral, ao mesmo tempo contínua, articulada, tensa e natural, que exige um permanente equilíbrio entre os elementos melódicos, linguísticos, os parâmetros musicais e a entoação coloquial (TATIT, 2002, p. 9).

É essa gestualidade que é intuitivamente manobrada pelo cancionista, através de seu conhecimento corporal e experienciado, que lhe “permite equilibrar a melodia no texto e o texto na melodia, distraidamente, como se para isso não dependesse qualquer esforço” (TATIT, 2002, p. 9).

Compor uma canção é procurar uma dicção convincente. É eliminar a fronteira entre o falar e o cantar. É fazer da continuidade e da articulação um

só projeto de sentido. Compor é, ainda, decompor e compor ao mesmo tempo. O cancionista decompõe a melodia com o texto, mas recompõe o texto com a entoação (TATIT, 2002, p. 11).

O cancionista então imprime seu corpo ao compor sua canção, na medida em que mede qual a entoação adequada para determinado conteúdo linguístico, ou qual letra é adequada para os efeitos melódicos que quer causar. É importante perceber também que um mesmo conteúdo verbal pode alcançar sentidos diferentes se entoado de formas diferentes, por pessoas diferentes. Sendo assim, o cancionista tem uma dicção própria, a qual constrói com base em suas vivências, de forma singular. Seus conhecimentos têm muito mais a ver com a relação íntima que estabelece com o fazer cancional do que com instituições formais de educação musical.

O dom inato, o talento antiacadêmico, a habilidade pragmática descompromissada com qualquer atividade regular são valores tipicamente atribuídos ao cancionista. Afinal, nunca se sabe exatamente como ele aprendeu a tocar, a compor, a cantar, parece que sempre souber fazer tudo isso. Se despendeu horas de exercícios e dedicação foi em função de um trabalho que não deu trabalho. Foi o tempo de exteriorizar o que já estava pronto (TATIT, 2002, p. 17).

Se o cancionista prescinde de formação musical formal para adentrar no universo da composição cancional, seus conhecimentos não acompanham o desenvolvimento da música erudita. Isso é algo esperado, já que o gênero, nos termos que tem sido discutido no presente trabalho, galga sua origem em manifestações populares. O cancionista advém das gerações de escravos e descendentes de escravos que preservaram sua identidade negra através da música; advém de todo o material sentido e perpetuado pela tradição oral. O cancionista não precisa de acesso à escola de música para compor, porque compor é o seu próprio viver; o fazer musical está inscrito em seu próprio corpo e experiência, sendo parte constitutiva de sua própria identidade.

A necessidade em equilibrar leis linguísticas e melódicas se traduz através da percepção de duas falas na voz do cancionista: a voz que fala e a voz que canta. Para Tatit (2002; p. 15) “a voz que fala interessa-se pelo que é dito. A voz que canta, pela maneira de dizer”. Sendo assim, à primeira interessa transmitir uma dada informação sem preservar seus contornos melódicos, que são descartáveis após a efetividade da sua função. A outra constitui um fim em si mesma, isto é, ela é o próprio algo a ser passado adiante; seus aspectos melódicos são estabilizados e a forma na qual ela está moldada se cristaliza, devido a um processo geral de corporificação. É nesse momento que percebemos como o canto consiste

numa dimensão potencializada da fala, pois é através dele que o cancionista alcança os limites de seu corpo, ao explorar as qualidades de seu aparelho fonador, do qual surge uma extensão corporal, que é seu timbre de voz (TATIT, 2002, p. 15). Sobre isso, Wisnik discorre:

O cantor apegase-se à força do canto, e o cantar faz nascer uma outra voz dentro da voz. Essa com que falamos, é muitas vezes a emissão de uma série de palavras sem desejo, omissões foscas e abafadas de um corpo retraído, voz recortada pela pressão do princípio de realidade (WISNIK apud TATIT, 2002, p. 15).

Se a fala cotidiana está carregada de corporeidade, o canto tem a capacidade de ir além e se impregnar ainda mais de organicidade humana. Por se concentrar na informação, a fala é muitas vezes fragmentada, dispersa, objetiva e efêmera, diferentemente do canto, estável, fluido, melódico e recorrente.

A voz que canta prenuncia, para além de um certo corpo vivo, um corpo imortal. Um corpo imortalizado em sua extensão trimbrística. 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 (TATIT, 2002, p. 16).

Poderíamos dizer que a voz que fala, por estar voltada à vida e à experiência cotidiana, e por ter vínculo e funcionalidade dentro da realidade vivida por alguém, aproxima-se da noção peirciana de secundidade. O canto seria a voz das qualidades sonoras e da percepção dos atributos físicos e acústicos, por isso, aproxima-se da primeiridade. Talvez pudéssemos falar ainda de uma terceira voz, a voz pensada, que raciocina para além da mera conexão com a realidade imediata, mas medita e planeja sobre ela, associada à terceiridade.

3.2 ITAMAR ASSUMPÇÃO E A VANGUARDA PAULISTA

Itamar Assumpção nasceu em Tietê (SP), aos 12 mudou-se para Arapongas (PR); antes de mudar-se para São Paulo e participar da cena alternativa da cidade, ainda passou por Londrina, por onde fez shows. Bisneto de negros angolanos, Itamar passou a infância na casa da avó, cujo quintal era palco de um terreiro de candomblé. O batuque da música ritual negra,

intensamente rítmica, intermediou seu primeiro contato com a música. Também travou intenso contato com as artes cênicas, quando fez parte de um premiado grupo teatral, juntamente com os irmãos. Inclusive, o teatro é um aspecto de sua arte que nunca o abandona, e desvela-se na sua performance.

Itamar é um dos artistas mais representativos da música independente brasileira, já que lançou 12 discos, dos quais apenas um foi produzido por uma grande gravadora, a *Intercontinental*: a maioria foi produzido por si mesmo, juntamente com colegas parceiros do que então passou a ser chamado de Vanguarda Paulista.

Esta consistiu num movimento cultural proporcionado pela movimentação artística do Teatro Lira Paulistana, fundado em 1979. Vale ressaltar que a iniciativa do Teatro Lira Paulistana não parou na disponibilização do espaço, mas também contribuiu para a divulgação, através da montagem de uma gráfica que imprimia um jornal próprio, e para a gravação do trabalho dos artistas, através da criação do selo Lira Paulista. Foi através desse selo que Itamar Assumpção teve seu primeiro disco produzido, *Beleléu*, de 1981, cujo lançamento se deu nos espaços daquele porão. Em depoimento registrado no livro *Um delírio de Porão*, um dos fundadores do projeto do teatro, Wilson Souto Jr, declara que

Era um sonho de empreender um sonho, guiado pela sensibilidade e sem a menor ideia de para onde aquela viagem me levaria, nos levaria, a mim e a meus companheiros. Tentava decifrar o mundo artístico que me cercava. Uma vontade louca e aleatória 'de fazer a diferença', fazer o novo, mostrar o novo (CASTRO, 2014).

Esse depoimento sintetiza a intenção dos artistas de todas as áreas que ali se reuniam para verem e serem vistos, do teatro à música, do cinema às exposições de artes visuais. A ideia era trazer à tona expressões artísticas não contempladas pelo mercado de massa, oferecendo espaço aos novos artistas que queriam mostrar seu trabalho e suas inovações. Era a vontade de “fazer o novo, mostrar o novo” que impelia todos à produção, à vontade para ressignificar as coisas, não somente reproduzir padrões, mas recriá-los.

Representar não se restringe [...] a uma atitude passiva ou neutra de reprodução da realidade; em certos contextos, como o das artes e o das ciências, a linguagem costuma revelar aspectos desconhecidos ou menos evidentes daquilo que retrata, favorecendo descobertas ou produzindo novas interpretações para os fenômenos observados (FERRAZ, 2012).

É como podemos perceber a obra de Itamar Assumpção, através da qual temos acesso a outros pontos de vista despertados pelo contato com sua arte. Na realidade, essa era uma

postura adotada por todos que tomaram parte no movimento da Vanguarda. Este destaca-se entre os movimentos artísticos por ter proporcionado uma produção artística muito ampla, englobando artistas com propostas musicais muito diferentes entre si, além de extrapolar o âmbito da música. No campo musical, abrangeu artistas muito diversos entre si, e abrigou a obra de Itamar Assumpção, cuja sonoridade se pauta em bases populares, cancionistas e negras; ao mesmo tempo, a obra de seu parceiro de trabalho, Arrigo Barnabé, também estava lá, dialogando intensamente com a música erudita e o dodecafonismo, o qual ultrapassa as bases da música tonal ocidental ao provocar um atonalismo. A produção de Arrigo, por exemplo, além de transcender a dicotomia musical consonante/ dissonante, possibilitando ao ouvinte novos paradigmas, estabeleceu diálogos com outras formas de conhecimento, como histórias em quadrinhos, quando compôs o disco “Tubarões Voadores”, que traz em anexo o encarte/ HQ produzido por Luiz Gê.

Nesse contexto, a obra de Itamar Assumpção se insere, na década de 80, numa proposta de composição de canções que não se definem por um gênero específico, mas que vão do samba ao rock de breque, num eterno diálogo com a tradição popular brasileira, mas sem deixar de propor sua própria dicção, como todo bom cancionista

A grandeza do gesto oral do cancionista está em criar uma obra perene com os mesmos recursos utilizados para a produção efêmera da fala cotidiana. As tendências opostas de articulação linguística e continuidade melódica são neutralizadas pelo gesto oral do cancionista que traduz as diferenças em compatibilidade. Num lance óbvio de aproveitamento dos recursos coloquiais, faz das duas tendências uma só dicção. E tudo soa natural, pois a maleabilidade do texto depende do tratamento entoativo. Um texto bem-tratado é sempre um bom texto. A melodia entoativa é o tesouro óbvio e secreto do cancionista (TATIT, 2004).

Podemos ver esse aproveitamento de recursos coloquiais, na união da articulação linguística, que se fragmenta em fonemas e sílabas, com a continuidade melódica, numa sucessão de notas ligadas e fluidas, na obra de Itamar. No caso da canção “Aculturado”, lançada no disco póstumo em parceria com Naná Vasconcelos (Isso vai dar repercussão, 2004), a fragmentação das palavras é que é acentuada, através da exploração dos sons consonantais oclusivos e fricativos, como no trecho “Não saca Platão nem Plutarco”, ou na estrofe final “Não saca sueco, luso, egípcio, tchecoslovaco, Kafka, Freud, Confúcio, não saca que russo é cossaco”. Tais recursos acentuam o caráter percussivo da música, explorando sonoramente as palavras, criando signos sonoros que imprimem uma maior musicalidade na

canção, sem deixar que as inflexões melódicas deixem de proporcionar uma naturalidade que se espera da fala.

Também podemos exemplificar o efeito peculiar provocado pelo artista na canção *Por que que eu não pensei nisso antes?* na qual o “eu” cogita várias formas de seduzir seu objeto de desejo, formas essas das mais inusitadas (como testar HIV, gingar num bambolê, fazer ar de importante, cuidar bem de bebês), sempre reiterando o mote “Por que que eu não pensei nisso antes?” numa melodia tão naturalmente entoada que confunde-se melodia com a entoação da fala cotidiana.

Sem dúvida, uma das características mais marcantes deste artista é a de provocar o público, tirá-lo de sua posição de passividade e conformação e fazê-lo participar ativamente de cada show, tornando-o único e intransferível. Esse mergulho nas artes performáticas também se relaciona com o caráter corporal de seu contato com a música, propiciado na vivência de candomblé, preservadora da memória da escravidão.

A expressão corporal distintiva das populações pós-escravas foi resultado dessas brutais condições históricas. Embora mais usualmente cultivada pela análise dos esportes, do atletismo e da dança, ela deveria contribuir diretamente para o entendimento das tradições de performance que continuam a caracterizar a produção e a recepção da música da diáspora. Essa orientação para a dinâmica específica da performance possui um significado mais amplo na análise das formas culturais negras do que até agora se supôs. Sua força é evidente quando comparada com abordagens da cultura negra que têm sido baseadas exclusivamente na textualidade e na narrativa e não na dramaturgia, na enunciação e no gestual – os ingredientes pré e antidiscursivos da metacomunicação negra (GILROY, 2012, p. 162).

É isso o que parecemos entrever por entre a obra de Itamar: a marca corporal da resistência negra, que se esconde (ou se mostra) na sua dicção e performance. E é por isso que é importante compreender o seu trabalho para além do aspecto verbal de suas canções. O que se mostra na obra de Itamar é corpo, é voz, é performance, é resistência e marginalidade. Como o poeta e parceiro Paulo Leminski não deixou de constatar, num texto que acompanhava o disco *Intercontinental! Quem diria! Era só o que faltava!* (1988), a produção de Itamar tem uma dupla ou tripla marginalidade:

Marginalidade enquanto negro na sociedade brasileira, onde toda uma raça que construiu o Brasil foi despejada e despedida do emprego com uma tragicômica abolição. Marginalidade de músico de vanguarda, de uma vanguarda onde a extrema criatividade nunca esteve afastada da mais ampla e funda capacidade de comunicação, uma vanguarda popular. Por fim, a marginalidade de consumo, Itamar tendo sido um dos nomes mais fortes

naquilo que se chamou produção independente, fonte de toda uma renovação da MPB, viciada em esquemas fáceis e repetitivos de pronta aceitação e imediato esquecimento (1988).

Como negro, artista de vanguarda e militante na música independente, Itamar projeta tudo isso na sua obra. Dessa forma, é necessário levar esse triplo aspecto de marginalidade em consideração. Trata-se de um compositor, instrumentista, intérprete, arranjador, performer, dentre muitas outras funções e qualidades. Uma de suas canções, intitulada Vida de Artista, parece ilustrar um pouco sua existência artística, em tom irônico: "Na vida sou passageiro/ Eu sou também motorista/ Fui trocador motoneiro/ Antes de ascensorista/ Tenho dom pra costureiro/ Para datiloscopista/ Com queda pra macumbeiro/ Talento pra adventista". O título da canção brinca com o que é ser artista, fazendo-nos pensar que uma pessoa que ocupa tantas atividades na sociedade só pode ser um artista, equilibrando-se entre a carteira assinada e o desemprego; ao mesmo tempo em que os "literais" artistas também engrossam esse coro, uma vez que seu suposto "trabalho fixo" é pouquíssimo valorizado, fora do mercado da produção em massa, pelos caminhos das pedras da produção independente. E é aí que arte e vida misturam-se e quase se fundem. Itamar fez parte da cena musical alternativa, produzindo seu trabalho de forma independente, lançando a maior parte de seus discos dessa forma. Talvez toda a sua inventividade, talento, coragem e ímpeto sejam reflexo das pedras que encontrou pelo caminho, o que, longe de tirar a beleza de seus múltiplos dons, apenas valoriza ainda mais seu trabalho, que, nascendo à margem da sociedade, ganhou evidência através de muito esforço.

Itamar produziu freneticamente enquanto vivo, deixando um sem número de canções gravadas e outras tantas letras que não chegaram a ganhar melodias. Ainda assim, apesar de conquistar um público fiel, não alcançou o sucesso musical esperado. Embora Itamar desejasse cair no gosto dos ouvintes brasileiros, tinha muita dedicação ao seu fazer artístico para se moldar aos padrões exigidos pela indústria cultural. Para entrar no mercado, é necessário abrir mão de alguns critérios que o próprio artista estabelece para sua obra (coisa que Itamar não estava disposto a fazer).

Isso ocorre porque a música negra é boa quando tira os corpos da inércia, quando são as válvulas de escape de toda uma energia acumulada por nossa sociedade ocidental que tudo mercantiliza; mas quando elas vêm acompanhadas do grito dos excluídos, não lhes interessa muito. Se a cultura negra foi conservada principalmente através da música e da dança, não foi à toa; exatamente por ser impossível verbalizar os horrores da escravidão é que os negros se entregavam às linguagens com as quais diziam tudo, porém sem palavras. Sendo assim, é

mais fácil extrair o conhecimento corporal e emocional que a cultura negra e a popular têm a oferecer e torná-la mercadoria sem qualquer espaço para que seu valor simbólico se afirme. Numa sociedade que despreza seus próprios corpos, por se crer completamente racional, não enxerga no outro, negro ou feminino, mais do que corpo, e amputa-lhes o intelecto. Há sempre uma tendência à segmentação do humano e uma eleição de uma parcela dele como privilegiada. É necessário, no entanto, que prestemos atenção a artistas como Itamar e repensemos a relação entre música, poesia, corpo e mente.

Tanto o ser humano quanto sua produção artística e social constituem uma totalidade que pode até ser didaticamente segmentada, mas jamais mutilada em prol de uma suposta objetividade científica. Nesse sentido, o comentário de Gilroy nos alerta para o fato de que é necessário que utilizemos conceitos analíticos que nos libertem dessas visões parcas e viciadas:

[trazer a história da música negra para o primeiro plano] exige também um registro diferente de conceitos analíticos. Essa demanda é ampliada pela necessidade de dar sentido às performances musicais nas quais a identidade é elusivamente experienciada das maneiras mais intensas, e às vezes reproduzida por meio de estilos negligenciados de prática significativa como a mímica, gestos, expressão corporal e vestuário (GILROY, 2012, p. 166).

O alerta que nos é feito faz muito sentido se tomarmos o exemplo do corpus do presente trabalho, o qual seria impossível de ser abordado, sem deixar a desejar, a partir de uma perspectiva que privilegia o verbal dentre as outras linguagens. A obra de Itamar é muito rica em timbres, ruídos, gestualidades e movimentos para que a resumamos à sua estrutura verbal. Compreender Itamar significa escutar seus gritos e sussurros, seus sins e seus não, acompanhar seus ritmos, receber suas ameaças e confissões. Artistas como Itamar são fruto da riqueza cultural popular brasileira, espaço de convergência de elementos da cultura europeia, africana e ameríndia, principalmente. Essa mistura tem uma grande potência multiplicadora que contribui para “criar experiências de tempo musical de uma grande complexidade e sutileza” (WISNIK, 1989, p. 55). Agora, surgem alguns questionamentos ao atingirmos o limiar da música tonal e atonal; num momento em que é difícil se visualizar novas formas de quebrar os paradigmas da música ocidental.

O ímã da música puxa agora de novo para o questionamento e a criação sobre o pulso, o tempo, o ritmo. Essas músicas devem ser relidas ou escutadas em nova situação. Elas fazem parte do processo de codificação das relações entre som, ruído e silêncio como modos de admitir fases e defasagens, de trabalhar sobre o caráter simultaneamente rítmico e arrítmico do mundo. Ali, no pulso do pulso, pode estar se formulando uma outra coisa,

para a qual é preciso produzir uma escuta correspondente (o que significaria a volta do pulso modal num mundo descentrado e dessacralizado?) (WISNIK, 1989, p. 55).

Talvez as próprias comunidades do Atlântico Negro possam ajudar a responder esses questionamentos, uma vez que continuam estabelecendo uma relação íntima com o pulso e o ritmo; talvez tenham muito a dizer sobre esse mundo descentrado e dessacralizado sobre o qual Wisnik nos fala. Mesmo a obra de Itamar revela essa problemática que se instaura na música ocidental, uma vez que tem suas bases na música popular e negra, extremamente rítmica e performática, mas que por vezes dialoga até mesmo com o atonalismo.

4 ANÁLISE SEMIÓTICA DAS CANÇÕES DE ITAMAR ASSUMPÇÃO

A partir de agora, dedicaremos nos a analisar as canções de Itamar Assumpção através das categorias peircianas anteriormente elucidadas e das discussões sobre corpo e performance anteriormente empreendidas. Três canções serão analisadas: *Nego Dito* (1981), *Luzia* (1981) e *Visita Suicida* (2010).

A primeira delas, *Nego Dito*, apresenta-nos um personagem contraditório e marginal que se apresenta ao espectador através da performance de Itamar, que lhe empresta voz e corpo; representa o início da carreira musical de Itamar, uma vez que encontra-se no primeiro disco lançado pelo artista. Por estas características, esta canção recebeu um olhar especial, sendo a primeira a ser escolhida para análise neste trabalho.

Este personagem apresentado nela desdobra-se e parece permanecer em outras canções, como é o caso de *Luzia*, segunda canção a ser analisada, escolhida por, além dos motivos já citados da canção anterior, apresentar a personagem que dá nome a canção e que nos apresenta um contraponto ao primeiro personagem.

Visita Suicida, terceira canção, apresenta-nos uma diferenciação das demais: é uma canção retirada do último disco de Itamar, *Pretobrás III – Devia ser proibido* (2010), na qual o personagem inicial de *Nego Dito* já não nos fala, mas a cena relatada pelo novo eu-lírico é performada tanto pela voz do artista quanto de outras vozes.

Desta feita, estas foram consideradas relevantes para o desenvolvimento do presente trabalho, uma vez que possibilitam entrever a diversidade da obra de Itamar e as possibilidades criativas de significar através dos sons, palavras, corpos e timbres.

4.1 O INÍCIO DE UMA CONTRADI(C)ÇÃO: Analisando *Nego Dito*

A canção *Nego Dito* está presente no primeiro disco de Itamar, *Beleléu, lelêu, eu* (1981), e podemos observar a sua letra abaixo, cujo refrão, que consiste no nome do personagem, permanece sendo repetido entre as estrofes:

Benedito João dos Santos Silva Beleléu vulgo Nego Dito
Nego Dito Cascavel

Eu invoco eu brigo
Eu faço e aconteço
Eu boto pra correr
Eu mato a cobra e mostro o pau

Pra provar pra quem quiser ver e comprovar
Me chamo

Benedito João dos Santos Silva Beleléu vulgo Nego Dito
Nego Dito Cascavel

Tenho sangue quente
Não uso pente
Meu cabelo é ruim
Fui nascido em Tietê
Pra provar pra quem quiser ver e comprovar
Me chamo

Benedito João dos Santos Silva Beleléu vulgo Nego Dito
Nego Dito Cascavel

Não gosto de gente
Nem transo parente
Fui parido assim
Apaguei um no Paraná pá pá pá
Meu nome é

Benedito João dos Santos Silva Beleléu vulgo Nego Dito
Nego Dito Cascavel

Quando tô de lua
Me mando pra rua pra poder arrumar
Destranco a porta a ponta pé
Meu nome é

Benedito João dos Santos Silva Beleléu vulgo Nego Dito
Nego Dito Cascavel

Se tô tiririca
Tomo umas e outras pra baratinar
Arranco o rabo do satã
Pra provar pra quem quiser ver e comprovar
Me chamo

Benedito João dos Santos Silva Beleléu vulgo Nego Dito
Nego Dito Cascavel

Se chamar a polícia
Eu viro uma onça
Eu quero matar
A boca espuma de ódio
Pra provar pra quem quiser ver e comprovar
Me chamo

Benedito João dos Santos Silva Beleléu vulgo Nego Dito
Nego Dito Cascavel

A música soa como um discurso de apresentação, no qual o personagem se desenha diante de nós num tom um tanto quanto ameaçador. Nego Dito Cascavel nos soa como um codinome ou um apelido atribuído a alguém por uma fama estabelecida, ou uma suposta fama, uma vez que tudo nos é dito através da voz do próprio personagem.

Começemos a análise pelo próprio nome do personagem. A indexicalidade está presente nos nomes próprios, que são geralmente considerados índices por estarem conectados diretamente ao objeto ao qual se referem. Assim fazemos a leitura de "Benedito João dos Santos Silva Beleléu, vulgo Nego Dito Cascavel", refrão da canção. Embora Nego Dito Cascavel, que soa como um apelido que complementa o nome anterior, também o represente iconicamente, em alusão a sua aparência física (Nego) e ao seu temperamento (Cascavel), identificamos o signo principalmente por estar relacionado à figura que se nos apresenta. Como tem um nome popular, Beleléu tenta se individualizar se afirmando Nego dito Cascavel e, assim como o Severino, de Morte e Vida Severina, acrescenta mais informações a seu nome por ser tão comum. Benedito, além de mais um "Silva", é o Nego Dito Cascavel. Se o seu nome próprio carrega tantas referências ao sagrado - Ben(e)dito, João, dos Santos – e à generalidade, seu codinome engloba sua ruindade e individualidade, criando a ironia. Ou talvez, com um nome tão santo para identificar um homem tão perigoso como o Nego Dito, para o qual nem mesmo o satã é páreo, Itamar esteja também questionando o próprio conceito de santo.

A figura que se constrói parece-nos a de um fora-da-lei, um malandro ou mesmo bandido, que não teme a ninguém, nem mesmo ao satã, como ele mesmo afirma "pra quem quiser ver e comprovar".

"Eu invoco", "eu brigo", "eu faço e aconteço", "eu boto pra correr": a agressividade do personagem está sempre em evidência e parece até mesmo se dirigir ao interlocutor quando ele afirma "eu vou cortar tua cara, vou retalhá-la com navalha". Alguém que tem sangue frio não se altera facilmente, ou mesmo é capaz de atitudes inescrupulosas sem esboçar empatia ou sentimentalismos, conforme o senso comum. Benedito opõe-se a esse comportamento, pois tem sangue quente; ele "destranca a porta a pontapé" e "vira onça", sempre pronto para dar o bote (não esqueçamos que se trata do Nego Dito *Cascavel*). Todas essas afirmações compõem o símbolo que começa a ser esboçado: Beleléu.

O signo sangue quente tem como interpretante a rebeldia ou agressividade latentes, e percebemos a sua dimensão icônica quando notamos que a temperatura do sangue, ou a possível reatividade e volatilidade da substância, é associada a um correspondente psicológico, diagramaticamente: sangue frio corresponderia a uma atitude calma em situações

que demandariam um desgaste emocional mais intenso, enquanto que ter sangue quente seria ter a possibilidade de *explodir* a qualquer momento. Também é sabido que um corpo agitado é um corpo quente, logo, quem se agita em discussões ou brigas fica com o corpo e, logo, com o sangue quente, o que nos leva a observar a dimensão indexical do signo: estar com o sangue quente seria uma consequência inevitável e mesmo biológica do envolvimento em confusões. Contudo, sangue quente é uma expressão cristalizada pelo uso; talvez se Beleléu dissesse que tem os ossos quentes, ou o corpo quente, não fosse compreendido da mesma forma, e aí evidenciamos seu quê de simbólico. Essa é uma situação em que notamos como as três dimensões complementam-se entre si e somente são dissociadas didaticamente, com o propósito de isolá-las e melhor enxergá-las, mas não por serem mutuamente exclusivas.

Outro signo que merece ser explorado é o "cabelo ruim" que compõe o personagem. Esse é um signo que carrega marcas do racismo, uma vez que equivale a cabelo crespo, ou seja, associa o cabelo de origem negra a algo ruim. O uso de um termo pejorativo relacionado a si mesmo pode nos fazer achar que o personagem está *denegrindo* a si mesmo, contudo, lembremos de outra canção de Itamar, intitulada Cabelo Duro (2004): "Eu tenho o cabelo duro/ mas não o miolo mole/ sou afro-brasileiro puro/ é mulata minha prole". Ao afirmar que tem cabelo duro, o eu-cancional se apropria de uma expressão que usualmente constrangeria negros para subvertê-la e utilizá-la a seu favor. Nesse sentido, a expressão cabelo duro se ressignifica, sendo absorvida e transplantada para outro contexto, outra via de discurso. Sendo assim, ter "cabelo duro" deixa de ser motivo de chacota e vergonha para ser símbolo de orgulho, representando tanto a afirmação da identidade negra quanto uma participação ativa na construção de espaços simbólicos, à contracorrente do discurso hegemônico. Da mesma forma ocorre na fala de Nego Dito, que se apropria da expressão "cabelo ruim" e a ressignifica, dessa vez para outros fins. Se cabelo ruim era uma expressão fisicamente pejorativa, agora indica um outro tipo de ruindade. O tipo que bota medo, que exerce poder. Ao ter consciência de que tem cabelo ruim, Beleléu quase diz: se me dizem ruim, vocês vão ver o que é ruim de verdade. Dessa forma, percebemos que essa é uma questão trabalhada no nível simbólico da linguagem, já que demanda conhecimento de convenções ou costumes sociais para ser apreendida. para posteriormente provocar a ressignificação do signo cabelo ruim, de forma a remodelá-lo de acordo com o ponto de vista de quem fala, "afinal, só pode existir a percepção de uma transgressão, ou de um desvio retórico, onde antes existiu a expectativa de confirmação de uma regra" (FERRAZ JR, 2012, p. 39).

Ademais, a concepção de signo adotada por Peirce nos permite ir além de sua dimensão lógico-verbal e explorar nuances normalmente deixadas de fora da análise,

certamente por lidar com uma dimensão mais subjetiva, porém não menos científica. É nesse sentido que nos afirma a teórica Lúcia Santaella que

Peirce reabsorve, dentro da semiótica, parâmetros fenomenológicos que dilatam e ampliam a concepção de signo, invadindo territórios que subvertem as tradicionais camisas-de-força logocêntricas e racionalistas. A integração da fenomenologia à semiótica, por outro lado, rompe também com as costumeiras separações dicotômicas entre pensar e sentir, inteligir e agir, espírito e matéria, alma e corpo etc. (SANTAELLA, 2000, p. 91).

Sendo assim, tanto a natureza do signo pode ser a mais diversa, englobando quaisquer dos sentidos fisiológicos de um ser, seja olfato, paladar, visão, tato ou audição, como também pode provocar efeitos, ou seja, interpretantes, dos mais diversos. Por essa perspectiva, começamos a perceber as similaridades entre pensar e sentir, uma vez que ambos não deixam de ser processos de semiose. Como nos esclarece Peirce:

Mas nós podemos tomar signo num sentido tão largo a ponto de seu interpretante não ser um pensamento, mas uma ação ou experiência, ou podemos mesmo alargar tanto o significado de signo a ponto de seu interpretante ser uma mera qualidade de sentimento (PEIRCE apud SANTAELLA, 2000, p. 91).

Essa compreensão ampliada do que seja signo nos permite pensar em signos que nos provoquem interpretantes que não apresentem necessariamente uma natureza lógico-argumentativa, mas signos cujos efeitos consistam em ações, experiências ou sentimentos.

Em síntese: as demarcações rígidas entre os dois mundos – o mundo dito mágico da imediatez qualitativa versus o mundo dito amortecido dos conceitos intelectuais – são dialeticamente interpenetradas, revelando o universo fenomênico e sócio como um tecido entrecruzado de acasos, ocorrências e necessidades, possibilidades, fatos e leis, qualidades, existências e tendencialidades, sentimentos, ações e pensamentos (SANTAELLA, 2000, p. 91).

O que a autora nos relata é que a tradicional limitação existente na interpretação dos signos em suas várias dimensões é ultrapassada a partir do momento em que se compreende que interpretantes podem englobar ações ou sentimentos, por exemplo, pois passamos a encarar estes também como efeitos causados por signos, efeitos esses que, embora sejam subjetivos, não deixam de ser lógicos. Tony Perman, ao analisar o papel da emoção em manifestações de dança em Zimbabwe, cita-nos palavras de Michelle Rosaldo:

Emoções são pensamentos de alguma forma "sentidos" em fluxos, pulsos, movimentos de nossos seres, mentes, corações, estômagos, peles. São pensamentos corporificados, pensamentos filtrados com a apreensão de que "eu estou envolvido". (ROSALDO apud PERMAN, 2010, p. 436, tradução livre).

Essa afirmação condiz com o pensamento peirciano de semiose, e parece-nos muito adequada para a análise de canções, em face da natureza dos signos encontrados. Dizendo isso, atentamos ao fato de que a manipulação de expectativas e emoções é uma intenção do Nego Dito, uma vez que seu discurso quer tirar o espectador da cômoda posição de mero ouvinte e envolvê-lo, ora provocando, ora intimidando, causando-lhe medo, culpa, ou, no mínimo, incômodo.

A expressão cabelo ruim exemplifica isso. Esta também consiste numa metonímia, na qual a parte (cabelo) responde pelo todo (negro), pois representa a "ruindade" da raça através de uma característica estética que ela apresenta, ou seja, atua como um índice por ser um signo que está fisicamente conectado com o objeto o qual representa. Em oposição a esse signo, Itamar o assimila e o subverte, constrangendo quem o insulta (ou o insultaria, melhor dizendo). Se inicialmente o signo representava a negritude como negatividade, Itamar o reescreve em *negra atividade*, intimamente conectado ao personagem que nos fala, indexicalmente, e ao restante da canção, semeando possibilidades de interpretação. Lembremos que a estrofe inicia-se desta forma: "Tenho sangue quente/ Não uso pente/ Meu cabelo é ruim". Talvez pentear um "cabelo ruim" não seja tarefa para quem tem sangue quente.

Contudo, parece-nos que a ruindade da qual o nego dito nos fala é melhor esclarecida na estrofe seguinte: "Não gosto de gente/ Nem transo parente/ Fui parido assim/ Apaguei um no Paraná/ pápápá/ meu nome é Benedito [...]". Ao se proclamar bandido e perigoso, Beleléu constrói todo seu discurso de forma a intimidar e talvez afastar qualquer tentativa de desafiá-lo, através do próprio convite-ameaça "pra quem quiser ver e comprovar", que permanece sendo repetido ao longo da canção. A ameaça se intensifica no final da canção, quando a última estrofe é repetida incansavelmente: "Se chamar a polícia/ Eu viro uma onça/ Eu quero matar/ A boca espuma de ódio". Isso ocorre simultaneamente à repetição de outro trecho pela voz de Itamar: "Eu vou cortar tua cara/ Vou retalhá-la com navalha". Claro que não podemos descartar a possibilidade de todo esse discurso não passar de um blefe, afinal de contas, trata-se do Nego Dito, em toda a ambiguidade que o signo possa ter.

Entretanto, o personagem nos afirma ser agressivo assim desde o nascimento, pois foi "parido assim"; sabemos, no entanto, que ninguém nasce dócil ou arisco, tudo é construção

social. Essa condenação de ter nascido assim passa a soar como ironia, como sina. Como outra canção de Itamar intitulada *Peço Perdão* (1982) também nos sugere: "Peço perdão pela minha ignorância/ Eu venho assim desde a minha infância"/ "Peço perdão pela minha ignorância/ Educação fuge-me à lembrança". Percebemos a acentuação da ironia no pedido de "perdão", jamais pronunciado por Beleléu. Entretanto, na confissão deste, acabamos vendo uma con-FICÇÃO, e o desenho da personagem ficcional vai acenando para o ouvinte.

Se considerarmos a performance ao vivo da canção, o próprio corpo e voz de Itamar são signos que se somam e corroboram todas as informações já ditas: Itamar representa Benedito iconicamente, uma vez que cai perfeitamente no papel que atribui a si mesmo. Itamar apresenta um corpo e uma voz que confirmam as características visíveis que o personagem anuncia, como o "cabelo ruim", a naturalidade de Tietê e a passagem pelo Paraná. A dimensão indexical dessa representação já começa a nos provocar; acerca disso, Ferraz Jr nos faz uma advertência:

[...] quando tratamos de certos gêneros literários, não é raro encontrarmos situações em que a ausência desses índices, ou mesmo o seu emprego ambíguo, com função invertida (como fatores de desorientação do leitor), participam do efeito a ser produzido na recepção das mensagens (FERRAZ JR, 2012, p. 43).

É o que precisamos sempre ter em mente no decorrer da análise, pois o que muitas vezes parece índice não passa de uma estratégia que o autor encontra, no caso, o compositor, para confundir nossa leitura. O que é mera possibilidade e o que é realidade? O próprio corpo, voz e vida de Itamar agregam sentidos à figura de Beleléu, e essa percepção é o que leva muitos intérpretes a não se sentirem adequados para “interpretá-lo” nos palcos. A relação entre realidade e representação é bem observada por Antônio Cândido, que nos afirma que devemos levar em conta

o elemento social, não exteriormente, como referência que permite identificar, na matéria do livro, a expressão de uma certa época ou de uma sociedade determinada; nem como enquadramento, que permite situá-lo historicamente; mas como fator da própria construção artística, estudado no nível explicativo e não ilustrativo (CÂNDIDO, 1965, p. 7).

Nesse sentido, a própria vida e contexto de produção musical no qual Itamar está inserido exercem função fundamental nos elementos internos de sua obra. Na canção que agora analisamos, percebemos essa característica muito acentuada. No entanto, saber se Itamar assina a biografia de Nego Dito não nos interessa; não estamos aqui para comprovar

fatos da vida de Itamar através de sua obra, nem tampouco delimitar os sentidos que esta provoca com base em acontecimentos biográficos. Contudo, somos convidados pela obra a entrar no jogo estabelecido por Itamar e o Nego Dito.

A proposta parece nos ser feita desde o primeiro contato com o disco no qual a canção Nego Dito foi lançada, que se intitula "Beleléu, lelêu, eu" (1981). Se observamos a capa do disco (Figura 1), vemos a imagem de um rosto, o qual logo identificamos como o do próprio Itamar (Ou Beleléu?), que se multiplica, como cópias sobrepostas de uma mesma imagem. As imagens parecem multiplicar-se infinitamente por trás da réplica principal, e apenas entrevemos parte delas.

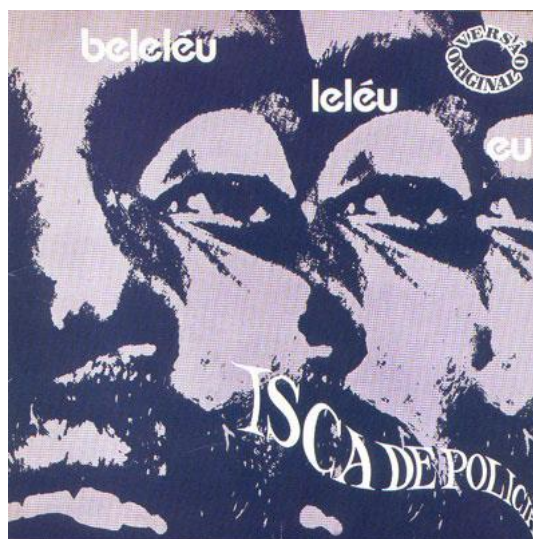


Figura 1

Da mesma forma, o nome Beleléu, da forma como é disposto sobre as imagens, parece também parcialmente replicado, quase proporcionalmente às imagens, formando o nome do disco: Beleléu, lelêu, eu. Parece-nos que estamos diante do eco provocado ao se pronunciar o nome Beleléu, ao passo que as imagens sobrepostas poderiam equivaler a ecos visuais. Também não podemos ignorar a presença do pronome "Eu", que reverbera a partir de Beleléu (leléu, eu). Sendo assim, o "eu" configura uma parte de um todo maior, que é Beleléu, e assim o entendemos como metonímia, ou seja, índice. E talvez o que Itamar seja em relação ao Nego Dito é uma ocorrência do símbolo que ele mesmo cria: Benedito João dos Santos Silva Beleléu, vulgo Nego Dito Cascavel.

Benedito vira a cara do negro marginalizado que não aceita papel subalterno no teatro ocidental moderno e cria suas próprias regras e seus próprios disfarces. Talvez esse negro, esquecido pelos governantes e pela elite, em seu desprezo às camadas populares ao longo da

história do Brasil, precise ser temido e respeitado, ainda que à força. Será isso que nos ensina o Beleléu? Ou será que nos ensina até que ponto a arte pode representar a vida, mais ainda, além disso, talvez seja sobre como a arte pode presentificar a vida. Vale lembrar o último verso da canção *Dor Elegante* (2010), originada de um poema de Leminski, na qual Itamar canta: “Viver vai ser a minha última obra”.

Entrevemos, a partir desta canção, a construção de uma contradi(c)ção; seja por representar um discurso de contracultura ou pelas próprias contradições inerentes ao personagem Beleléu e ao artista Itamar, ela representa um elemento desestabilizador.

4.2 “BLÁBLÁBLÁ” OU CONTRADI(C)ÇÃO: Analisando *Luzia*

A segunda canção que será analisada intitula-se *Luzia* e apresenta-nos a personagem de mesmo nome: *Luzia*. Nesta canção, segunda faixa do mesmo disco *Beleléu, leléu, eu*, percebemos que há um diálogo estabelecido entre Beleléu e sua possível companheira, Luzia, cuja temática consiste na problematização dos comentários que faz Beleléu sobre a seleção brasileira de futebol. O fato de a canção chamar-se *Luzia* já denota a importância da personagem neste novo contexto, ainda que Beleléu seja também uma presença marcante nela. Percebemos que a relação entre os dois é que está em jogo agora; identificamos os personagens através de seus nomes que, conforme já debatido anteriormente, atuam como signos indexicais; além disso, simbolicamente, identificamos uma possível briga de casal, que apreendemos através de aspectos simbólicos, que nos remetem a relações familiares, pela estrutura e teor da conversa. Vejamos a letra em sua totalidade:

Olha aqui, Beleléu! Tá limpo coisíssima nenhuma, meu,
 Não tô mais a fim de curtir a tua e nem ficar tomando na cara,
 Essa de ficar na de que o Brasil não tem ponta direita,
 O Brasil não tem isso, o Brasil não tem aquilo,
 Que black navalha é você, Beleléu? Tá mais é parecendo
 Chamariz de turista e isca de polícia, onde tá tua malícia?
 Meu, onde tá tua malícia?

Deixa de conversa mole Luzia
 Deixa de conversa mole (2x)

Porque senão eu vou desconsertar a sua fisionomia
 Porque senão eu vou desconsertar

Você quer harmonia mas que harmonia é essa Luzia
 Só me enche o saco (só chia só chia) (2x)

Me obriga à mais cruel solução
Desço pro porão da vil covardia, mas te meto a mão

Chega de conversa mole, Luzia
Chega de conversa mole (2x)

Eu sei que tua mãe já dizia,
É mais um malandro talvez ladrão
Já não chega a sogra e agora a cria, que decepção

Você nem vai ter o prêmio de consolação
Quando eu pintar, trazendo a taça de tetracampeão
E uma foto no jornal
Chega pra lá Luzia, ainda vou desfilar
Tetracampeão Luzia, porta estandarte

Deixa de conversa lero, lero, lero, lero, lero, lero
Deixa de conversa lero, lero, lero, lero, lero, lero

A canção inicia-se com a fala feminina de Luzia tecendo reclamações e críticas a Beleléu, seja a respeito de sua obsessão pelo futebol brasileiro, ou das agressões praticadas pelo homem. Esta fala torna-se mote para que Beleléu construa seu ponto de vista e queira silenciar a mulher, até mesmo através de ameaças de "meter a mão" nela. Luzia demonstra insatisfação em conviver com Beleléu, afirmando que não "tá mais a fim de curtir a dele nem de ficar tomando na cara", além de debochar de seu estilo de vida, ao chamá-lo de "chamariz de turista" e "isca de polícia", isso tudo através de uma voz que não é cantada. Atentemos inclusive ao fato de que as vozes femininas são múltiplas, como também o são em “*Visita Suicida*”, a próxima canção a ser analisada.

Se Beleléu canta no decorrer da canção, neste momento Luzia fala e sua voz é multiplicada: há pelo menos três formas diferentes para falar o mesmo texto, sobrepostas, que se desencontram. Cada voz de Luzia apresenta diferentes entoação, altura, volume e ritmo; a fala, que já tem contornos sonoros caóticos pela instabilidade melódica do discurso, tem essa característica ainda mais acentuada com a sobreposição das vozes. Naturalmente dissonante, por não ser regida por regras harmônicas nem se encaixar em nenhuma tonalidade musical, as várias versões da fala de Luzia soam ainda mais dissonantes quando pronunciadas simultaneamente. Na verdade, cada entoação é uma possibilidade, não há rigidez na forma como Luzia reclama, e cada timbre que a pronuncia atua como um ícone. Todas as entonações não somente são possíveis como se complementam.

Esse trecho da canção privilegia o ruído em detrimento do som, uma vez que explora a dissonância e os timbres. Lembremos do que Beleléu afirma sobre Luzia: “só chia, só chia”. A desordem instaurada através da reclamação de Luzia traz o ouvinte para a imperfeição da

realidade e, mais ainda, para imperfeição da realidade do casal. A tensão do discurso, além de se traduzir na entonação vocal, é intensificada com a presença do piano ao fundo soando um trítono, que é o intervalo musical mais dissonante da escala diatônica ocidental.

O trítono é um intervalo de três tons, como aquele que temos entre as notas fá/si, e funciona como uma espécie de antítese da oitava. Enquanto a oitava é um intervalo inteiramente estável, baseado na relação $\frac{1}{2}$, sendo igual à sua própria inversão (pois dó/ dó é igual a dó/dó), o trítono divide a oitava ao meio, é também igual à sua própria inversão (fá/ si é um intervalo do mesmo tamanho de si/ fá) e instável, baseado na relação $\frac{32}{45}$ (pulsos melódicos em relação complexa, que só coincidem depois de ciclos longos) (WISNIK, 1989, p. 82).

O trítono representa a desordem musical. Se a oitava é um intervalo musical quase perfeito, já que ressoa a mesma nota numa altura diferente, como dois dó's em um piano, o trítono é o oposto disso. Sendo assim, enquanto um tende à ordem, à perfeição e aos planos celestiais, o outro traz irregularidade e dissonância, sendo por isso durante muito tempo associado ao diabo e evitado na música medieval religiosa.

A liturgia medieval se esforça por recalcar os demônios da música que moram, antes de mais nada, nos ritmos dançantes e nos timbres múltiplos, concebidos aqui como ruído, além daquele intervalo melódico-harmônico evitado a todo custo [...]: o trítono (WISNIK, 1989, p. 42).

Abominando qualquer tipo de desordem, a Igreja também queria abolí-la da música, evitando tocar esse intervalo por tanto tempo considerado diabólico. Em contraposição a toda a limpeza sonora que a tradição cristã procurou realizar, Itamar produz o seu som incorporando ruídos.

A música, em sua história, é uma longa conversa entre o som (enquanto recorrência periódica, produção de constância) e o ruído (enquanto perturbação relativa da estabilidade, superposição de pulsos complexos, irracionais, defasados). Som e ruído não se opõem absolutamente na natureza: trata-se de um continuum, uma passagem gradativa que as culturas irão administrar, definindo no interior de cada uma qual a margem de separação entre as duas categorias (a música contemporânea é talvez aquela em que se tornou mais frágil e indecível o limiar dessa distinção) (WISNIK, 1989, p. 30).

Caracterizada pelo diálogo existente entre som e ruído (e silêncio), a música de cada cultura administra esses componentes de acordo com suas condições. Em contraposição às culturas negras e indígenas, a música ocidental apresenta uma tendência à higienização

sonora, buscando eliminar o ruído em sua totalidade. Isso ocorre desde a escolha dos instrumentos, até a forma como estes são utilizados.

[...] ao abolir instrumentos rítmico-percussivos, pondo toda a sua rítmica puramente frásica a serviço da pronúncia melodizada do texto litúrgico, o canto gregoriano acaba por desviar a música modal do domínio do pulso para o domínio das alturas (o cantochão consiste num circunstanciado passeio pelas escalas melódicas, percorridas em seus degraus). Com isso, inaugurou de certo modo o ciclo da música ocidental moderna, preparando o campo da música tonal, que irá explorar amplamente, já com envergadura instrumental e com outras complexidades discursivas, as possibilidades de desenvolvimento de uma organização do campo das alturas em que a melodia vem para o primeiro plano (e onde a instância rítmica não terá mais a autonomia e a centralidade que tinha antes, servindo agora de suporte para as melodias harmonizadas) (WISNIK, 1989, p. 42).

No caminho oposto, bebendo da cultura popular e baseado na sua ancestralidade negra, sempre julgada diabólica pela Igreja, Itamar abraça o ruído como constitutivo da sua própria ordem. Seja no caráter profundamente percussivo de seu fazer musical, seja na sobreposição de vozes e outros elementos, seja na escolha da harmonia na canção, como a que ora analisamos. Talvez essa sua atitude possa ser traduzida num trecho de uma canção cantada por Chico Sciense, intitulada Da lama ao caos: “Que eu me organizando posso desorganizar/ que eu desorganizando posso me organizar”.

Sendo assim, o trítono, que intensifica a tensão presente na(s) fala(s) de Luzia e a pontua insistentemente, atua tanto como símbolo icônico da dissonância, como uma metáfora da desordem e tensão instauradas por esta fala, como também existe como signo simbólico, se o associamos a toda a carga atribuída a ele historicamente pela Igreja.

Sobre o trítono, pode-se dizer ainda que ele se opõe à oitava como o símbolo se opõe (etimologicamente) ao diabo (isto é, ao diabolus). A palavra ‘símbolo’ diz, na sua raiz grega, ‘o que joga unindo’, como a tessera romana (peça que consiste em duas partes que se justapõem perfeitamente, recompondo uma unidade). Assim, o triângulo formado pelas notas (dó – sol – dó) onde a oitava (dó – dó) se divide harmonicamente em uma quinta (dó – sol) e uma quarta (sol – dó), integrando as relações intervalares $\frac{1}{2}$, $\frac{2}{3}$ e $\frac{2}{4}$ ($\frac{2}{3} \times \frac{2}{4} = \frac{1}{2}$), evidencia as propriedades unificadoras do símbolo. Mas a oitava dividida pelo trítono em duas partes iguais (dó – fá sustenido – dó, ou fá – si – fá) projeta as propriedades esquizantes do diabolus (o que joga através, o que joga cortando, o que joga para dividir) (WISNIK, 1989, p. 83).

Não deixa de ser uma ironia que o trítono seja um símbolo do diabólico; nesse sentido, exerce papel fundamental nesse momento da canção. Este trecho contrapõe-se ao restante da canção, no qual a voz de Beleléu entra e traça a principal linha discursiva da música. A

“conversa” de Luzia é prontamente substituída pelo “canto” de Beleléu; assim Beleléu diagramaticamente reproduz, na própria divergência sonora entre as duas partes da canção, o que ele afirma no discurso. Enquanto Luzia provoca uma quebra na relação com suas reclamações, Beleléu, em lugar de buscar a harmonia amorosa com a mulher (“Você quer harmonia, mas que harmonia é essa, Luzia?”), busca a harmonia musical. Tanto o conteúdo linguístico pronunciado por Nego Dito confronta Luzia, como a própria organização sonora instaurada se diferencia completamente da anterior, e a canção ganha contornos rítmicos e melódicos mais definidos. A voz de Beleléu é uma só, eventualmente reforçada em algumas partes por um coro, que atua em momentos específicos, a exemplo de “deixa”, da frase “deixa de conversa mole”. Além disso, o backing vocal, em uníssono, também ressoa por trás da voz de Itamar, dando-lhe cobertura e repetindo “Deixa de conversa” e “blá blá blá”.

Nesse sentido, chamamos atenção para a onomatopeia “blá blá blá”, um signo insistentemente repetido no decorrer da canção. “Blá blá blá” é uma expressão geralmente utilizada em histórias em quadrinhos para indicar que alguém está falando algo que não nos interessa o suficiente para ser transcrito, bastando apenas a presença do “blábláblá” para nos indicar o que precisamos saber: alguém está falando. Nas conversas cotidianas, o “blábláblá” ganhou uma conotação jocosa, que expressa o escárnio de quem a pronuncia em relação ao discurso de alguém, no caso, a “conversa mole” de Luzia. Entretanto, essa mesma expressão, da forma como é energicamente pronunciada, pode também ser associada à própria violência que Beleléu promete à mulher, e que ela afirma não querer mais aturar. Sendo assim, o blábláblá, além de atuar simbolicamente, também atua como signo icônico, ao representar os tapas que Luzia recebe. A semelhança do blábláblá com as agressões acontece por meio das qualidades acústicas que ambos compartilham, e por isso é um signo icônico imagético. Em outras palavras, ao fazer referência a tapas, por exemplo, o termo blábláblá associa-se a estes através de características evidentemente físicas, ainda que não visuais, ao passo que ao fazer referência à fala de Luzia, é associada a ela através de convenções sociais, posto que esta é uma expressão utilizada para estes fins dentro de determinados contextos de nossa sociedade.

Fugindo das cobranças que Luzia lhe faz, Beleléu se refugia ao se imergir na emoção provocada pelo universo do futebol e sonha com a Taça de Tetracampeão e uma foto no jornal, que são símbolos de vitória, fama, alegria e sucesso – ao menos para o personagem. Não esqueçamos que, além da música brasileira, o futebol também tem um papel importante na construção do sentimento de identidade nacional. É do interesse do Estado e da mídia que o povo brasileiro perceba a si mesmo como uma entidade una, e a excelência brasileira no esporte tornou-se um dos símbolos nacionais, mantendo sob controle camadas sociais

desprivilegiadas que veem em Pelé um símbolo da vitória negra. Justamente por refutar a suposta ascensão de Bebeléu e perceber o discurso apaziguador existente por trás da novela futebolística que Luzia é ameaçada. Ela debocha de Bebeléu e convida-o a ação: a atenção que este dispensa tão intensamente ao futebol e seu envolvimento emocional neste universo podem estar causando uma falta de percepção na sua própria vida e situação social. Ao perguntar “Que black navalha é você, Bebeléu? Onde tá tua malícia?”, Luzia o instiga a fazer uma leitura de sua própria situação.

Há um trecho instrumental na canção, que sofre intervenções apenas do coro com seu “blá blá blá”. Esse momento encontra uma contraposição ao final da música, quando Luzia novamente ganha voz. Após o último discurso de Bebeléu, que soa mais como um delírio ao mencionar seu desfile com a Taça de Tetracampeão, Luzia rebate e permanece repetindo “lero lero”. Por algum tempo, esta é a única voz que ressoa; posteriormente, as vozes masculinas voltam a censurar Luzia, e a canção acaba numa profusão de vozes - a de Luzia em primeiro plano. Se inicialmente Bebeléu caracteriza o discurso da mulher como “conversa mole”, esse signo parece voltar contra ele mesmo enquanto Luzia repete o “lero lero”, jocosamente.

A pergunta lançada inicialmente, Que black navalha é você Bebeléu?, não é respondida, ou, pelo menos, não verbalmente. Talvez a malícia desse black navalha esteja justamente no seu fazer musical. Talvez a malícia de Bebeléu esteja, ironicamente, em Luzia. Talvez a própria canção seja um índice da malícia do Bebeléu.

4.3 RESSIGNIFICAÇÃO DE PAPÉIS: Analisando *Visita Suicida*

Esse sub-capítulo se propõe a analisar a canção *Visita Suicida*, de Itamar Assumpção, de forma a apresentar uma interpretação da mesma. É no terceiro disco da trilogia Pretobrás, Pretobrás III – Devia ser proibido, que se encontra a canção *Visita Suicida*, interpretada vocalmente por Itamar, Vange Milliet e Suzana Sales. A canção tem como tema a violência sofrida por um eu-lírico, conforme verificaremos adiante, violência essa descrita no decorrer da narrativa apresentada na canção.

A sensação que eu tenho sem dúvidas coincide
Com toda vez que eu venho
Na cara você me agride
No hall de entrada me fura, me arrasta pela varanda
Escada abaixo me empurra
Animal, me chuta, me sobe em cima e ainda samba

Me estraçalha na sala, me estilhaça no living
 Me tripudia na área
 No quarto, Deus que me livre
 No sótão me enfia a faca, canibal, serial killer
 Sexualmente me ataca
 Animal, me estupra, eu morro sem que te assimile

Na sequência de fatos apresentada, percebemos que uma situação de violência é narrada, na qual o sujeito que a sofre se exprime em primeira pessoa. Percebemos uma situação na qual o eu-lírico se apresenta à casa de alguém, faz-lhe uma visita. No entanto, o eu-lírico é violentado de várias formas no local, e compreendemos que o desfecho consiste na sua morte. A canção é entoada através de uma voz que se dirige a uma segunda pessoa, mais especificamente a seu agressor, e percebemos isso através da presença de alguns signos indexicais: "com toda vez que eu venho na cara você me agride" e "eu morro sem que *te* assimile". A cada vez que a canção é tocada, esses pronomes se atualizam e provocam o ouvinte, que pode ficar tentado a tomá-los como índices de si mesmos.

Além disso, algumas expressões verbais são utilizadas para se referir ao agressor, como "animal", "canibal" e "serial killer"; essas funcionam como ícones, pois representam seu objeto de acordo com qualidades que possuem em comum com ele, que poderiam ser descritas em termos de ferocidade ou frieza; o interpretante poderia ser tomado como significando que "o agressor é um assassino feroz". Somando-se a isso, além de percebermos quais as características que o agressor possui através desses "nomes" que lhes são atribuídos pela vítima, também podemos compreender estas mesmas expressões como índices do sentimento de raiva e indignação da vítima, que utiliza as palavras como forma de qualificar quem a violentou. Também encontramos índices de seu desespero diante da situação vivida como no *ainda* de "me sobe em cima e ainda samba", sinalizando algo que ultrapassa os limites do aceitável, ou em "no quarto, *Deus que me livre*", como a expressar um temor sobre o que poderia acontecer ou de fato ocorre neste cômodo (e em todos os outros cômodos já mencionados). Signos indexicais como são, estão conectados ao objeto fisicamente, pois na voz pressentimos reflexos dos sentimentos que agraciam ou perturbam qualquer ser.

Além dessas expressões emotivas, outros elementos contribuem para a construção dos sentidos da canção. No trecho "me estraçalha na sala, me estilhaça no living", percebemos um signo icônico metafórico que equipara o eu-lírico a algo capaz de se estilhaçar, ou seja, vidro. Como o eu-lírico não se estraçalha, de fato, mas apenas se machuca de qualquer outra forma, percebemos que a qualidade do vidro é emprestada a um ser humano para evocar sua fragilidade. Ademais, o próprio som das palavras no verso evoca o som do vidro se

estilhaçando na sala, ou seja, as palavras também atuam como signo icônico imagético da cena descrita. Além disso, cada vez que o verso é pronunciado, o eu-lírico se estilhaça, o que nos faz ver traços de indexicalidade. O mesmo ocorre em outros trechos da canção, como em "me *arrasta* pela varanda", em que podemos também escutar o som do eu-lírico sendo arrastado na própria palavra; também em "chuta, soca, samba...", que escutamos no fim da canção, cantado pelas vozes femininas. Neste trecho, as consoantes sugerem uma imagem sonora dos socos e chutes e da consequente expiração do ar do corpo de quem os recebe, ao mesmo tempo em que também atuam como índices das agressões.

No plano melódico, percebemos que a canção evolui gradativamente do mais agudo ao mais grave, conforme demonstrado no diagrama² representado no QUADRO 1 a seguir:

² Cada linha no diagrama abaixo representa um semitom da tessitura musical da canção, acima mais agudo, abaixo mais grave, e nos é indicado por Luiz Tatit e Ivã Carlos Lopes como o mais adequado para a análise da melodia da letra de canções (TATIT; LOPES, 2008, p. 19).

Quadro 1 – Plano melódico

A sensação que eu tenho sem dúvidas co-
-cide
-in-

você
Com toda vez que eu venho na cara
me a-
-gride

No hall de entrada me fura, me arrasta pela va-
-randa, escada abaixo me empurra

chu- so- ci- -inda
me -ta me -be em -ma e a- samba

Animal,

Me estraçalha na sala, me estilhaça

living

no

Deus que

Me tripudia na área no quarto

me

livre

No sótão, me enfia a faca, canibal, serial

killer, sexualmente me ataca

-tu-	mor-	te as-
me es-	-pra eu	-ro sem que
		-simile

Animal,

Fonte: Elaborado pela autora (2017).

Cada estrofe pode ser dividida em quatro partes, conforme o fizemos na tabela. Podemos perceber que nas primeiras duas partes de ambas as estrofes, a melodia da canção é gradativamente descendente; posteriormente, desde o fim da segunda ("me agride" e "me livre", respectivamente na primeira e segunda) até o início da quarta ("animal", em ambas), ela é descendente nota por nota dentro de uma escala de tonalidade menor. Essa descida somente é interrompida no momento final, em trechos que nos parecem aumentar particularmente a intensidade da violência. Na primeira estrofe, o agressor chuta, sobe em cima e *ainda* samba; na segunda, chega-se ao ápice da violência, ou melhor, à *decadência* final do eu-lírico, sua ruína.

Vemos, então, que o declínio da melodia já nos sugere o ocaso do próprio eu-lírico, atuando como signo icônico diagramático, uma vez que a melodia descende *como* o eu-lírico também o faz. Notas mais agudas têm uma *altura maior* que notas graves, são notas de *alta* frequência, em termos físicos. Neste e em outros contextos, tendemos a utilizar a altura como forma de exprimir quantidades maiores ou qualidades melhores, pois entendemos que o que está acima está mais ou melhor do que o que está embaixo, como em baixo/ alto astral, baixa/ alta auto-estima, salário alto/ baixo, altos/ baixos índices de mortalidade infantil etc. Não iremos comentar aqui acerca de como o patriarcado influencia nessa divisão dicotômica do mundo, na qual os opostos alto/baixo encontram-se juntamente com outros pares - fora/ dentro, público/privado, reto/ curvo etc - mas, afora isso, basta-nos notar que, diariamente, classificamos as coisas como altas ou baixas sem sequer percebermos, atribuindo juízos de valor através do diagrama da altura, como que sempre fazendo gráficos mentais. É através dessa percepção que temos da altura que a melodia da canção nos comunica e muito ao declinar até o momento final de cada estrofe. Em seguida, a melodia sobe novamente num salto, para depois alternar entre esta nota e meio-tom acima, num intervalo de segunda menor. A súbita subida pode sugerir o ápice da dor e do sofrimento, também sugerido na letra neste momento.

Compreendemos também que as vozes são muito importantes no contexto da canção, uma vez que veiculam muitos e variados signos. Há *a* voz masculina, mais tranquila, dócil e melódica, e há *as* vozes femininas que cantam conjuntamente, em uníssono, mais agressivas e

que mais se aproximam de um canto falado. As vozes femininas cantam uma vez a canção completa para posteriormente Itamar cantá-la mais de uma vez seguidamente, acompanhado ainda pelas vozes femininas, que complementam o canto de uma forma muito peculiar. Notadamente, podemos considerar a voz como um signo indexical, a apontar para quem canta. Todavia, se na verdade quem se apresentam são réplicas dos tipos gerais "homem" e "mulher", o signo é evidentemente simbólico, uma vez que o masculino e o feminino são categorias socialmente construídas que, por convenção, determinam papéis de um e de outro da sociedade, ou melhor, de suas réplicas. O fato de que as vozes femininas estão em número plural reforça a ideia de que é a regra que está sendo posta em pauta, uma situação que se repete a nível de hábito, representando a multiplicidade de sujeitos femininos a sofrer a violência. Não podemos esquecer o que o eu-lírico afirma no início da canção:

A sensação que eu tenho sem dúvidas coincide
Com toda vez que eu venho na cara você me agride

Ao afirmar que "toda vez" vem, conseqüentemente, também afirma que morre "toda vez", já que todas as agressões culminam na sua morte. Ora, é impossível a uma pessoa morrer mais de uma vez, a menos que estejamos falando de uma morte metafórica. Essa possibilidade cogitamos com mais "naturalidade" quando escutamos Itamar cantar, porém as vozes femininas nos parecem entoar um sujeito plural, e nos fazem considerar pertinentemente o caráter simbólico desse sujeito que canta e torna-se múltiplo através do canto coletivo de Vange Milliet e Suzana Sales.

Se enveredarmos por este caminho, podemos perceber que as vozes atuam de forma a pelo menos questionar papéis socialmente estabelecidos. Isso ocorre porque, segundo Bourdieu, "[...] as mulheres, submetidas a um trabalho de socialização que tende a diminuí-las, a negá-las, fazem a aprendizagem das virtudes negativas da abnegação, da resignação e do silêncio [...]" (BOURDIEU, 2002, p. 63). Esse lugar de resignação e silêncio já havia sido analisado anteriormente por Simone de Beauvoir, que apontou como sendo virtudes cardeais da feminilidade, operadas por uma construção sociocultural, a "contenção, discrição, doçura, passividade, submissão (sempre dizer sim, jamais não), pudor, silêncio" (BEAUVOIR apud PERROT, 2003, p. 21). Desempenhar um papel feminino, portanto, significa ser um ser passivo, discreto, resignado e dócil; não é possível dizer que as vozes femininas da canção mostram-se dessa maneira. Pelo contrário, elas expressam agressividade e revolta. Lakoff, ao

fazer um estudo de como a construção dos papéis sociais acontece também através da linguagem, nos afirma que

explosões são esperadas e, portanto, toleradas quando vindas de garotinhos; docilidade e resignação são as características correspondentes esperadas das meninas. Ora, tendemos a perdoar uma exaltação de ânimo por parte de um homem, enquanto não perdoaríamos uma atitude idêntica de uma mulher: às mulheres, é permitido fazer espalhafato e reclamar, mas apenas o homem pode explodir de raiva (LAKOFF, 2010).

Ou seja, o fato das vozes femininas serem mais agressivas que as masculinas contrariam o esperado e socialmente estabelecido. Desta maneira, o simbólico é reescrito através de sua Réplica, sua ocorrência. Por outro lado, o papel masculino tem "o dever de afirmar, em toda e qualquer circunstância, sua virilidade", sendo esta "entendida como capacidade reprodutiva sexual e social, mas também como aptidão ao combate e ao exercício da violência (sobretudo em caso de vingança)" (BOURDIEU, 2002, p. 64). Welzer-Lang chega a nos afirmar, acerca da violência onipresente nas nossas sociedades, que esta é um fenômeno principalmente masculino, ou seja, exercido por homens. (WELZER-LANG, 2004). Espera-se, conseqüentemente, que o homem expresse-se de forma mais enérgica; entretanto, percebemos que, à ferocidade do canto feminino, opõe-se uma brandura na voz masculina. Essa inversão de características socialmente construídas e esperadas do masculino e do feminino já nos propõe uma quebra de padrões e um questionamento da atribuição dos papéis sociais dentro do sistema de dominação masculina. Nesse sentido, o comentário de Ferraz Jr sobre os símbolos nos parece muito pertinente:

[...] percebe-se que, ao se servir dos símbolos, a arte literária não se limita a aceitar passivamente as leis estabelecidas para o seu uso, mas questiona-as, transgride-as, transformando-as em objeto de reflexão. Na criação poética, a essência do funcionamento dos símbolos, que é a de um hábito fixado, está sempre sob tensão. A primeira norma a ser desafiada é aquela que impõe, na linguagem cotidiana, o ideal da monossemia como parâmetro de eficácia comunicativa. Na literatura, recursos como a metáfora, a ambiguidade, os paralelismos lógicos e formais descontrolam sistematicamente os sentidos únicos, restritivos, que cedem lugar à polissemia e à consequente interação entre texto e leitor para a construção de novos sentidos. [...] Não se quer dizer com isso que o hábito e a regularidade exercem função de menor importância na semiose literária, afinal, só pode existir a percepção de uma transgressão, ou de um desvio retórico, onde antes existiu a expectativa de confirmação de uma regra (FERRAZ JR, 2012, p. 38-39).

Assim, evidencia-se o papel fundamental que a arte exerce de negociação dos símbolos de uma sociedade. Em consonância a isso, se as vozes que cantam a canção nos trazem uma reescrita dos símbolos que representam, a canção nos provoca de outras formas.

Sobre o sujeito agressor, nada sabemos, tampouco sabemos algo sobre a causa do fato. O que nos é apresentado detalhadamente é a qualidade das investidas, além do cenário, que consiste num ambiente doméstico. A violência perpassa vários cômodos da casa: "hall de entrada", "varanda", "escada", "sala", "living", "área", "quarto" e "sótão"; estes podem atuar como signos indexicais do local em que o acontecimento se passa; entretanto, também carregam uma grande carga simbólica. Se sua indexicalidade se enfraquece com a falta de referências físicas, seu caráter simbólico, em contrapartida, ganha mais valor. De tal modo que os cômodos da casa expressam significados através do que simbolicamente representam, e as ações de agredir na cara, furar, arrastar, empurrar escadas abaixo, chutar etc. alcançam um novo sentido se tomados dessa forma. Sendo assim, o conceito de "hall de entrada" como lugar de passagem ou lugar próprio para recepção de visitas adiciona significado à ação de furar, também contribuindo para uma espécie de gradação da violência, que apenas vai se intensificando à medida que adentra mais, até chegar ao sótão da casa.

Isso parece se reforçar no trecho "me estraçalha na sala, me estilhaça no living", no qual a sala e o living podem atuar como sinônimos; contudo, notamos que temos o termo em português "sala de estar", comumente chamado apenas de "sala", e temos o termo correspondente do inglês, "living room", que pode ser livremente traduzido para o português como sala de estar. Sendo assim, seus sentidos se complementam: living/ sala. Entretanto, para além dessa forma cristalizada, living é uma forma verbal derivada do infinitivo *to live*, que equivaleria ao verbo viver na língua portuguesa, e se traduzíssemos *living room* literalmente, teríamos uma "sala de viver". Desse modo, o termo living pode atuar também como signo icônico metafórico da própria vida do eu-lírico, que é estraçalhada na sala e estilhaçada no living (no seu viver) cotidiano, que ali se passa.

Além disso, outros trechos podem representar metáforas do rebaixamento e opressão a que o eu-lírico é submetido, como "escada *abaixo* me empurra", "me sobe *em cima*", novamente utilizando a oposição acima x abaixo como indicativo de benefício ou prejuízo, e estabelecendo sujeito e vítima em cada um dos lados dicotômicos.

Um ponto intrigante na canção se encontra logo no início, quando o eu-lírico afirma "A *sensação* que eu tenho sem dúvidas coincide...", no qual a palavra sensação não nos parece compatível com a qualidade do relato e o detalhamento de suas etapas, nos levando a considerar toda a cena metaforicamente. Por esse viés, a violência parece atingir o eu-lírico a

nível de sensação, e talvez essa seja uma forma que a vítima encontre para amenizar a realidade, numa fuga, talvez delírio. Todavia, isso também pode aludir ao que Bourdieu denomina de violência simbólica, na qual condições de existência das mais intoleráveis, podem "permanentemente ser vistas como aceitáveis ou até mesmo como naturais" (BOURDIEU, 2002, p. 7). Portanto, as violências, de tão naturalizadas, talvez sejam percebidas apenas a nível de *sensação*. O teórico ainda nos declara que há na dominação-masculina da nossa sociedade, e no modo como é imposta e vivenciada, um

exemplo por excelência desta submissão paradoxal, resultante daquilo que eu chamo de violência simbólica, violência suave, insensível, invisível a suas próprias vítimas, que se exerce essencialmente pelas vias puramente simbólicas da comunicação e do conhecimento, ou, mais precisamente, do desconhecimento, do reconhecimento ou, em última instância, do sentimento (BOURDIEU, 2002, p. 7-8).

Talvez seja sobre esse sentimento que a vítima fale na canção, ao afirmar que "a sensação" que sente coincide com as violências que sofre. A própria dificuldade que a vítima tem de compreender a violência à qual é sujeitada pode sugerir uma violência primeira, instituída simultaneamente à própria dominação, que é a violência simbólica.

À vista disso, vemos que a vítima encontra seu papel na relação dominador-dominado através de uma adesão inconsciente ao sistema de dominação. Podemos neste momento problematizar o título da canção: a expressão "Visita suicida", por si só, nos sugeriria que a morte do eu-lírico que narra teria sido causada por si próprio; não obstante, no decorrer da canção, percebemos que todos os seus males, inclusive sua morte, foram ocasionados pelas investidas de outrem. Talvez a visita seja de fato suicida por *toda* vez vir pra ser agredida na cara (oferecendo o outro lado da face?). Nesse ponto, já não podemos deixar de observar a ironia contida nesse título, que culpabiliza a vítima por ser assassinada: vemos claramente a provocação da canção, que nos mostra o paradoxo entre a violência cometida contra o eu-lírico, a degradação e o sofrimento decorrentes disto, e a denominação da situação retratada como "visita suicida", como a brincar justamente com a nossa percepção da realidade. A ironia se estabelece no momento em que choca e se torna evidente a discrepância existente entre o discurso atribuidor de culpa à vítima presente no título, moldado pela lógica da dominação (talvez representando nossa própria forma de enxergar as relações), e a brutalidade das cenas expostas.

Ainda assim, no final da canção, o eu-lírico afirma "Animal, me estupra, eu morro *sem que te assimile*". Além de considerarmos essa não-assimilação em termos fisiológicos,

também podemos compreendê-la em outros níveis. Talvez o eu-lírico queira dizer que não "engole" seu agressor. Declarar que não assimila seu agressor pode ser uma forma de expressar a sua contrariedade e mesmo resistir à situação. Dessa forma, entrevemos que a agressão não pode ser selada como destino. Se a sensação do eu-lírico "coincide" com o acontecimento, não o determina.

É-nos possibilitado observar os modos de representação utilizados através da semiótica peirciana. Dessa forma, podemos estar mais conscientes dos processos de semiose por nós empreendidos, até mesmo quando precisamos desautomatizar e repensar nossa maneira de construir nosso pensamento. Posteriormente, focamos no caráter simbólico da canção relativo às vozes que a interpretam, na tentativa de desvelar aspectos não tão óbvios presentes tanto na própria canção, quanto na sociedade na qual ela veio a circular - e a qual também retrata -, como em nós mesmos, e nossa limitação interpretativa. É necessário que questionemos até nosso olhar sobre os fenômenos, fazendo de nosso próprio exercício analítico objeto de nosso estudo, numa constante autoanálise concomitante à análise.

Sendo assim, a canção de Itamar talvez tenha nos permitido questionar os conhecimentos gerados por nossa sociedade, ao desconstruir padrões, romper expectativas e provocar diálogos, além de incitar outras formas de abstrair os fatos e a realidade. A indeterminação do eu-lírico e do agressor da violência narrada faz com que sondemos em nós mesmos a existência de um olhar viciado sobre a realidade, e nos instiga a procurar brechas pelas quais podemos ultrapassar os limites e reconstruir conhecimentos libertadores. Resignificar coisas, dar voz, revelar o oculto, são modos de questionar as relações de poder estabelecidas, e também de transformá-las.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este trabalho teve como objetivo a análise de três canções de Itamar Assumpção (Nego Dito, Luzia e Visita Suicida), principalmente no que diz respeito à tricotomia peirciana que classifica o signo de acordo com a relação que ele estabelece com o seu objeto. Os objetivos dessa pesquisa foram alcançados: abordamos os modos de representação definidos por Peirce através das suas classificações tricotômicas, em especial no que diz respeito à que caracteriza o signo de acordo com a relação que este estabelece com o seu objeto, classificando-o em icônico, indexical ou simbólico; fizemos considerações acerca de corpo e performance, com vistas a compreender melhor a relação existente entre corpo, música e oralidade, além de reconhecer na figura do cancionista o papel fundamental de aglutinador de signos; abordamos elementos que compõem a dicção e a obra de Itamar Assumpção; e, por fim, analisamos os modos de representação atuantes em três canções de Itamar Assumpção - Nego Dito, Luzia e Visita Suicida.

No que concerne às análises, foi possível demonstrar, como as três dimensões ou categorias universais - Primeiridade, Secundidade e Terceiridade -, manifestadas em todas tricotomias peircianas, estão sempre presentes em todos os signos, em maior ou menor grau. No entanto, a partir do eixo interpretativo, identificamos os aspectos da canção mais significantes e os desenvolvemos.

Analisar a obra de um artista como Itamar é um desafio e uma necessidade. Um desafio porque sua arte é tão ampla e complexa que é preciso estar atenta para não deixar nada passar despercebido. É uma necessidade porque sua obra tem muito a nos dizer principalmente sobre o que é fazer arte.

Nesse sentido, a Teoria Geral dos Signos nos parece capaz oferecer meios possíveis de adentrar nessas questões e investigar a produção cancionista atual de modo a perceber como os elementos sonoros estão se reorganizando nas culturas, e como é estreita a relação entre o verbal e não-verbal. Através desta Teoria, apresentamos uma análise das canções de Itamar sem nos ater apenas ao conteúdo linguístico e fonológico, mas levando em consideração também aspectos sonoros e performáticos.

Se o próprio corpo é fundamental para a produção da obra do artista, não podemos ignorá-lo, como que se neutralizando-o estivéssemos sendo mais fieis à nossa objetividade científica; nosso enfoque teórico privilegia uma concepção de signo ampla, não-hierarquizada. Quando lidamos com formas artísticas que não se fixam no papel, não podemos analisá-las como se o fizessem. Se o contexto de criação e recepção de uma canção

envolve necessariamente signos de natureza variada que se complementam, é necessário que se compreenda a relação desenvolvida entre eles. Esvaziar a presença humana de uma obra é evitar sua parte mais essencial.

A análise das canções mostrou-nos como há uma riqueza de elementos que se entrelaçam e provocam os mais diversos efeitos no espectador na obra de Itamar Assumpção. Em *Nego Dito*, o personagem Beleléu constrói-se através de imagens e revela índices de sua existência. Além disso, permanece provocando seu público e invisibilizando a linha tênue que separa o personagem do artista. Assim, a vida torna-se tão próxima da arte, e a arte tão próxima da vida, que conseguimos enxergar a natureza das coisas da forma como Peirce nos estimula a perceber: até mesmo o homem é composto por signos. O discurso de rebeldia do Nego Dito oferece-nos uma visão de mundo diferente, interpretada e criada por este personagem, através de elementos que o identificam de forma singular. A mensagem que ele expressa passa por seu timbre e impostação de voz, passa também por seu corpo, musicalidade, poesia e movimento, e todos esses elementos são percebidos pelos espectadores e mesclados, consciente ou inconscientemente, para a apreensão final do interpretante.

Ao analisar a canção *Luzia*, percebemos também a variedade de signos que competem entre si para criar significados, sejam no âmbito musical ou na interação entre os dois personagens que protagonizam a conversa. Beleléu, caracterizado como um “black navalha”, contrapõe-se à Luzia, possivelmente sua companheira amorosa: a tensão entre eles, presente na discussão apresentada na canção, reflete-se também no aspecto musical; o deboche de Luzia em relação ao outro também encontra expressão musical.

Em *Visita Suicida*, percebemos o efeito da resignificação subversiva de signos presentes e em circulação na nossa sociedade. Observamos signos simbolicamente masculinos, como a presença de agressividade e rudeza na fala, aplicados a vozes femininas, assim como a doçura tipicamente esperada do discurso feminino sendo apresentada pela voz masculina. A voz de Itamar, nesta canção, não se apresenta da mesma forma como o Nego Dito a empunha, no entanto, há uma ruptura e um questionamento dos valores sociais vigentes através do elemento vocal em ambas as situações, cada qual à sua maneira. Ao cantar mais suavemente em *Visita Suicida*, Itamar não está sendo menos subversivo, mas cria sua contradi(c)ção na multiplicidade de “eus” que deseja performar.

Itamar tem uma bagagem musical muito variada: o candomblé, a tradição cancionista brasileira, as confluências musicais do Atlântico Negro - reggae, rap, blues, soul etc –, tudo isso deixou marcas em sua produção. Cada um desses elementos deixa suas próprias evidências, as quais buscamos rastrear em sua dicção, ritmo e letras. Para além disso, Itamar

traz em sua obra um aspecto teatral que lhe permite recriar-se constantemente, trazendo para sua dicção uma flexibilidade performática. Apresenta-se uma dicção que se afirma e ao mesmo tempo nega, uma dicção que são várias: dicções e contradi(c)ções.

REFERÊNCIAS

- ACSELRAD, Maria. *Viva Pareia!: Corpo, dança e brincadeira no cavalo-marinho de Pernambuco*. Recife: Ed. Universitária da UFPE, 2013.
- ANDRADE, Mário de. *Pequena história da música*. São Paulo: Martins, 1972.
- BASTOS, Clara. Livro de canções. In: CHAGAS, Luiz; TARANTINO Monica (Org.). *Pretobrás - por que que eu não pensei nisso antes? - O livro de canções e histórias de Itamar Assumpção*, v. 1. Rio de Janeiro: Ediouro, 2006.
- BENJAMIN, W.A *Obra de arte na época de suas técnicas de reprodução*. São Paulo: Abril Cultural, 1975 [1936]. p. 10-34. (Coleção Os Pensadores, v. 48).
- BOURDIEU, Pierre. *A dominação masculina*. Trad. Maria Helena Kuhner. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2002.
- CANDIDO, Antônio. *Literatura e sociedade*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1965.
- CASTRO, Riba de. *Lira paulistana: um delírio de porão*. São Paulo: Ed do Autor, 2014.
- CHAGAS, Luiz; TARANTINO Monica (Org.) *Pretobrás - por que que eu não pensei nisso antes? - O livro de canções e histórias de Itamar Assumpção*. 2 vols. 1 ed. Rio de Janeiro: Ediouro, 2006.
- COMPAGNON, Antoine. *O demônio da teoria: Literatura e senso comum*. Trad. Cleonice Paes Barreto Mourão, Consuelo Fortes Santiago. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.
- EAGLETON, Terry. *Teoria da Literatura: Uma introdução*. Trad. Waltensir Dutra [revisão da tradução de João Azenha Jr.] São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- FERRAZ JUNIOR, Expedito. Pressupostos para uma pesquisa em Semiótica Peirciana aplicada à linguagem literária. In: VASCONCELOS E OLIVEIRA, Elinês de Albuquerque (Org.). *Leituras semióticas: Teorias aplicadas*. João Pessoa: Editora Universitária UFPB, 2012.
- _____. *Semiótica aplicada à linguagem literária*. João Pessoa: Editora da UFPB, 2012.
- GILROY, Paul. *O atlântico negro: modernidade e dupla consciência*. Trad. Cid Knipel Moreira. Rio de Janeiro: Universidade Candido Mendes, Centro de Estudos Afro-Asiáticos, 2012.
- HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: Lamparina, 2015.
- LAKOFF, Robin. Linguagem e lugar da mulher. In: OSTERMANN, A. C.; FONTANA, B. (Org.). *Linguagem, gênero, sexualidade: clássicos traduzidos*. São Paulo: Parábola, 2010. p. 13-30.
- MACHADO, Regina. *A voz na canção popular brasileira: um estudo sobre a vanguarda paulista*. Dissertação de mestrado (Música). Campinas: Unicamp, 2007.

MARTINEZ, José Luiz. *Música & semiótica: um estudo sobre a questão da representação na linguagem musical*. Dissertação de mestrado não publicada. São Paulo: Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 1991.

NÖTH, Winfried. *Panorama da semiótica: de Platão a Peirce*. 3 ed. São Paulo: Annablume, 2003.

PEIRCE, Charles Sanders. *Semiótica*. Trad. José Teixeira Coelho Neto. São Paulo: Perspectiva, 2000.

_____. *Semiótica e filosofia*. Trad. Octanny Silveira da Mota e Leônidas Hegenberg. São Paulo: Cultrix, 1975.

PERMAN, Tony. Dancing in Opposition: Muchongoyo, Emotion, and the Politics of Performance in Southeastern Zimbabwe. *Ethnomusicology*, v. 54, n. 3, 2010. p. 425-451.

PERROT, Michelle. Os silêncios do corpo da mulher. In: MATOS, Maria Izilda S. de; SOIHET, Rachel (Org.). *O corpo feminino em debate*. São Paulo: Editora Unesp, 2003.

POUND, Ezra. *Abc da Literatura*. Trad. Augusto de Campos e José Paulo Paes. São Paulo: Editora Cultrix, 2006.

ROBERTSON, Carol E. *Power and Gender in the Musical Experiences of Women*. In: Koskoff, Ellen. *Women and Music um Cross Cultural Perspective*. Urbana & Chicago: University of Illinois Press, 1989. p. 225-244.

SAFFIOTTI, Heleieth. *Contribuições Feministas para o Estudo da Violência de Gênero*. Cad. Pagu, n. 16, 2001, p. 115 – 136.

SANTAELLA, Lucia. *A teoria geral dos signos: como as linguagens significam as coisas*. São Paulo: Cengage Learning, 2000.

SEEGER, A. Por que os Índios Suya Cantam para suas Irmãs? In: VELHO, Gilberto. *Arte e sociedade*. Ensaios de sociologia da arte. Rio de Janeiro: Zahar, 1977. p. 39-63.

SCHECHNER, Richard. *What is performance*. In: *Performance Studies: An Introduction*. Trad. R. L. Almeida. London & New York: Routledge, 2006. p. 28-51.

TATIT, Luiz; LOPES, Ivã Carlos. A transmutação do artista. In: CHAGAS, Luiz; TARANTINO Monica (Org.). *Pretobrás - por que que eu não pensei nisso antes? - O livro de canções e histórias de Itamar Assumpção*. v. 1. Rio de Janeiro: Ediouro, 2006.

TATIT, Luiz. *Elos de melodia e letra*. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2008.

_____. *O cancionista*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2002.

_____. *O século da canção*. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2004.

_____. *Todos entoam*. São Paulo: Publifolha, 2007.

TINHORÃO, José Ramos. *História social da música popular brasileira*. São Paulo: Editora 34, 2010.

TURINO. Signs of imagination, identity, and experience: Peircean semiotic theory for music. *Ethnomusicology*. Illinois: v. 43, n. 2, 1999, p. 221-255.

WELZER-LANG, Daniel. Os homens e o masculino numa perspectiva de relações sociais de sexo. In: Schupun, Mônica Raísa (Org.). *Masculinidades*. São Paulo: Boitempo Editoria; Santa Cruz do Sul, Edunisc, 2004.

WISNIK, José M. *O som e o sentido: uma outra história das músicas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

REFERÊNCIAS FONOGRAFICAS

- ASSUMPÇÃO, Itamar. *Beleléu, leléu, eu*. São Paulo: Selo Lira Paulistana, 1981.
- _____. *Às próprias custas*. São Paulo: Selo Às próprias custas, 1982.
- _____. *Sampa Midnight – Isso não vai ficar assim*. São Paulo: Selo Mifune, 1985.
- _____. *Intercontinental! Quem diria! Era só o que faltava!!!*. São Paulo: Continental, 1988.
- _____. *Bicho de 7 cabeças – Vol. I*. São Paulo: Baratos Afins, 1993.
- _____. *Bicho de 7 cabeças – Vol. II*. São Paulo: Baratos Afins, 1994.
- _____. *Bicho de 7 cabeças – Vol. III*. São Paulo: Baratos Afins, 2003.
- _____. *Ataulfo Alves por Itamar Assumpção – Pra sempre agora*. São Paulo: Paradoxx Music, 1995.
- _____. *Vasconcelos e Assumpção – Isso vai dar repercussão*. São Paulo: Elo Music, 2004.
- _____. *Pretobrás - Por que que eu não pensei nisso antes...* São Paulo: Atração Fonográfica, 2003.
- _____. *Pretobrás Vol II- Maldito Vírgula*. São Paulo: Atração Fonográfica, 2010.
- _____. *Pretobrás Vol III - Devia ser proibido*. São Paulo: Atração Fonográfica, 2010.