

**NOELIA LUÍSA NEVES LOBOS**

**ALGUÉM COMO ADELE: análise semiótica de uma seleção de  
canções do álbum *21***

**FRANCA  
2014**

**NOELIA LUÍSA NEVES LOBOS**

**ALGUÉM COMO ADELE: análise semiótica de uma seleção de  
canções do álbum *21***

Dissertação apresentada à Universidade de Franca como exigência para a obtenção do título de Mestre em Linguística.

Orientadora: Profa. Dra. Camila de Araújo Beraldo Ludovice.

**FRANCA  
2014**

NOELIA LUÍSA NEVES LOBOS

ALGUÉM COMO ADELE: análise semiótica de uma seleção de canções  
do álbum *21*

Presidente:

---

Nome: Profa. Dra. Camila de Araújo Beraldo Ludovice  
Instituição: Universidade de Franca

Titular 1:

---

Nome: Amanda Cristina Martins Raiz  
Instituição: Centro Universitário Claretiano de Batatais

Titular 2:

---

Nome: Juscelino Pernambuco  
Instituição: Universidade de Franca

Franca, 10/09/2014.

**DEDICO** este trabalho à minha mãe, Julieta Franchini, por despertar em mim a vontade de sempre buscar conhecimento, apoiar minhas escolhas e, também, devaneios.

## AGRADECIMENTOS

A Deus pela luz;

À Professora Dra. Camila de Araújo Beraldo Ludovice pelo acolhimento no momento decisivo desse caminho e pela paciência;

Ao Professor Dr. Matheus Nogueira Schwartzmann por compartilhar sua paixão pela semiótica e sua sabedoria;

À minha mãe, Julieta Franchini, por me incentivar a continuar, sempre;

Ao meu pai, Jaime Lobos, que mesmo longe, esteve presente com palavras de carinho e apoio;

Ao meu irmão, Julian Lobos, pelo amor e carinho, e por me encorajar a alçar voos mais altos;

À minha família, Léa, Mário e d. Neide, pelo suporte e paciência;

Ao meu avô, *in memoriam*, que me ensinou a ser forte e nunca desistir;

Aos meus amigos, àqueles que permaneceram durante todo esse percurso – e que sei: estarão presentes em todos os outros – pelas palavras de apoio, pela paciência e por não me deixarem me tornar desacreditada;

A ele, que me fez (re)aprender o valor desse caminho e da vida;

Ao amigo William Tristão, pela ajuda em superar os obstáculos desse percurso.

*Captar os efeitos de sentido globalmente como "cheiro" dos dispositivos semionarrativos postos em discurso é reconhecer, de certa maneira, que as paixões não são propriedades exclusivas dos sujeitos (ou do sujeito), mas propriedades do discurso inteiro, e que elas emanam das estruturas discursivas pelo efeito de um "estilo semiótico" que pode projetar-se seja sobre os sujeitos, seja sobre os objetos, seja sobre sua junção.*

(GREIMAS e FONTANILLE)

## RESUMO

LOBOS, Noelia Luísa Neves. **Alguém Como Adele: Análise Semiótica de Uma Seleção de Canções do Álbum 21**. 2014. 86f. Dissertação (Mestrado em Linguística) – Universidade de Franca, Franca.

Adele ganhou reconhecimento mundial após lançar suas canções na Internet; em seguida assinou contrato com a gravadora XL Recordings e começou o processo de criação de uma nova coletânea de músicas. Depois de algum tempo nasceu *21*, álbum constituído de onze canções sobre uma pessoa só: seu ex-namorado. Partindo da organização em que as canções se encontram neste álbum, nosso objetivo é, nessa pesquisa, analisar as transformações do sujeito narrativo e passional. A organização de canções que o CD apresenta propõe um percurso narrativo em que é possível identificar as manipulações, a aquisição de competência, a performance e a sanção, presentes no nível narrativo, e que possibilita, também, observar o percurso passional do sujeito de alma, destacando as paixões da cólera, do ciúme, da nostalgia e da angústia, especificamente. Para tanto, partindo da fundamentação teórica da semiótica de linha francesa de Algirdas Julien Greimas, identificamos a completude dos percursos propostos pelo álbum, através da análise das letras de quatro canções selecionadas: *Rolling in the Deep*, *Rumour has It*, *One and Only*, e *Someone like You*, e pudemos comprovar que relacionando elementos da semiótica da canção, com a semiótica das paixões e com a semiótica narrativa, o álbum *21* pode ser analisado como um todo.

**Palavras-chave:** Adele; paixão; semiótica greimasiana; narratividade.

## ABSTRACT

LOBOS, Noelia Luísa Neves. **Someone Like Adele: A Semiotics Analysis of a Selected Group of Songs of 21**. 2014. 86p. Dissertation (Master's Linguistics) – University of Franca, Franca.

Adele became recognized worldwide after launching her songs on the Internet; then she signed a contract with XL Recordings and started a process of writing a new set of songs. Then, 21 was born: a record of eleven songs all about one person: her ex-boyfriend. Starting on the organization of the songs in this record, our goal in the research is to analyze the transformations of the narrative subject and the passional subject. The organization that the record presents propound a narrative course where becomes possible to identify the manipulations, the acquisition of competence, the performance and the sanction, contained on the narrative level, what makes possible also to observe the passional course of the soul subject, highlighting the passions of the cholera, the jealous, the nostalgia and the anguish, specifically. Therefore, based on the French semiotics by Algirdas Julien Greimas, we were able to identify the completeness of the narrativity propound by the record through the analysis of four selected lyrics: Rolling in the Deep, Rumour has It, One and Only, e Someone like You; proving that relating the elements of the semiotics of music, the semiotics of passion and the semiotics of narrativity, 21 could be analyzed through four songs.

**Key words:** Adele; passion; semiotics; narrativity.

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO .....</b>	<b>11</b>
<b>1 FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA .....</b>	<b>16</b>
1.1 SEMIÓTICA FRANCESA: FUNDAMENTOS E PRESSUPOSTOS .....	16
1.2 PERCURSO GERATIVO DE SENTIDO .....	18
1.2.1 Nível Fundamental .....	18
1.2.2 Nível Narrativo .....	19
1.2.2.1 Modalidades do Sujeito .....	21
1.2.2.2 Percurso Narrativo .....	22
1.2.2.3 Organização Narrativa .....	23
1.2.2.4 As Manipulações (ou Contrato) .....	26
1.2.2.5 A Competência .....	27
1.2.2.6 A Performance .....	28
1.2.2.7 A Sanção .....	29
1.2.3 Nível das Estruturas Discursivas .....	31
1.2.3.1 Enunciação .....	31
<b>2. SEMIÓTICA DAS PAIXÕES .....</b>	<b>33</b>
2.1 MODALIZAÇÃO DOS ESTADOS .....	35
2.2 A CÓLERA .....	38
2.3 O CIÚME .....	41
2.3.1 Relação de Rivalidade .....	41
2.3.2 Relação de Apego .....	42
2.4 A NOSTALGIA .....	43
2.5 ANGÚSTIA .....	44
<b>3 O CORPUS .....</b>	<b>46</b>
3.1 O POP .....	46
3.2 ADELE: ELA MESMA .....	47
3.3 VINTE E UM .....	49

3.3.1	As Canções Seleccionadas .....	51
<b>4</b>	<b>PERCURSOS DA SELEÇÃO DE 21 .....</b>	<b>53</b>
4.1	O PERCURSO COMO UM TODO .....	53
4.1.1	A Manipulação em 21.....	55
4.1.2	A Competência em 21 .....	60
4.1.3	A Performance em 21 .....	64
4.1.4	A Sanção em 21 .....	69
	<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>	<b>74</b>
	<b>REFERÊNCIAS .....</b>	<b>78</b>
	<b>ANEXOS .....</b>	<b>81</b>

## INTRODUÇÃO

Se as canções primam por explicitar, em suas letras, o tema da junção, em forma de rupturas e encontros afetivos, suas melodias reforçam consideravelmente o processo de reintegração das diferenças, recuperando, também, do ponto de vista musical, o fluxo interrompido. (TATIT)

A fascinação pela música, pelo som, pela melodia, pela letra, começa junto com a vida, com o primeiro contato do ser com o mundo, sem que haja, até mesmo, a consciência dos conceitos que permeiam esta arte. Adele Adkins, londrina, cantora e compositora, de renome mundial, fez uso de sua voz, de suas composições e suas histórias reais para encantar o mundo.

Adele é detentora de inúmeros prêmios e recordes, com um sucesso visto anteriormente apenas com *The Beatles*, ela foi a primeira mulher a ter, simultaneamente, duas canções e dois álbuns nas paradas de sucesso. *19* e *21* são os álbuns que a colocaram em evidência; o primeiro, como ela mesma diz, desenvolvido sob pressão de gravadoras e o segundo, um reflexo de sua vida amorosa. Baseado em uma relação com muitos percalços, *21*, mostra um lado da cantora que a sociedade toda se identifica: o sujeito apaixonado. Em entrevista à *Interview Magazine* de 2011, Adele diz que escreve suas canções acreditando em suas letras e, que, por esse motivo, seus discos se tornam tão pessoais e autênticos. Além disso, ela crê que a música deve tocá-la no fundo de sua alma, pois assim, tocará, também, o mundo, resultando em letras honestas capazes de refletir e demonstrar até mesmo suas características negativas.

Suas canções são definidas, principalmente, por canções de amor, o que, conseqüentemente, as aproxima ainda mais de pessoas “reais”, pois as relações interpessoais são, sem dúvida, constantes na vida de todos.

Desse modo, a organização do álbum *21* – que se refere a idade que a cantora tinha quando o lançou – nos intrigou por demonstrar um percurso com marcas de transitoriedade de um sujeito que sofre com a ruptura de um relacionamento. Possibilitando, assim, identificar todo o processo de superação, aceitação, crescimento e

amadurecimento deste sujeito que busca o amor. Este álbum é composto por onze canções, o que nos obrigou a selecionar apenas quatro delas para utilizar como objeto desta pesquisa – visto que a extensão do *corpus* é imensa – foram, então, selecionadas: *Rolling in the deep*, *Rumour has it*, *One and Only* e *Someone like you*.

A seleção das músicas foi baseada nas faixas de maior sucesso da cantora, visto que elas seriam capazes de manter uma base sólida para a pesquisa, fundamentando os preceitos da semiótica de linha francesa; linha de pesquisa por nós adotada.

Desenvolvida, por A. J. Greimas, a Semiótica se interessa pelo texto e se preocupa em identificar “o que” e “como”, ou seja, o que o texto diz e como ele diz o que diz, sendo contextualizado, pois, como objeto de comunicação.

Expor como objeto da Semiótica de linha francesa apenas o sentido, a igualaria a qualquer outra disciplina, por isso, estabelecer o “parecer do sentido” é o que caracteriza o estudo do discurso que é manifestado pelo texto, ou seja, o objeto da semiótica é especificar estruturas significantes que modelam o discurso individual inserido em uma sociedade. Dessa forma, a significação deve ser demonstrada em uma estrutura elementar, que será, em seguida, difundida no percurso gerativo do sentido; é neste percurso gerativo de sentido que são simuladas as estruturas, desde as mais profundas às superficiais.

Faz-se necessário ressaltar que nossa análise será feita a partir da letra das quatro canções selecionadas do álbum *21*, em seu idioma original, o Inglês<sup>1</sup>, a fim de não ocasionar perdas semânticas significativas no momento da análise, não levando em consideração, assim, elementos específicos da música, como melodia e entonação, por exemplo.

As hipóteses consideradas são, primeiro, a de que o sujeito encontrado no álbum *21* é o mesmo que se faz presente em todas as canções, enquanto sujeito do fazer, por se qualificar como destinador, manipulador, etc., e também, enquanto sujeito de estado, por deixar evidente a transformação de sentimentos durante o percurso. E, segundo, a hipótese de que, dessa maneira, a análise das transformações sofridas – no

---

<sup>1</sup> A tradução – nossa – da letra das músicas consta como anexo desse trabalho e não tem intenção de ser tradução oficial, visto que buscamos nos manter o mais fiel possível para não haver perda de sentido, evitando, em alguns momentos, a tradução literal e fazendo uso dela em outros como meio de comprovar nossas hipóteses.

percurso narrativo e no percurso passional – seja feita através das letras de quatro canções selecionadas, não havendo a necessidade de estender nosso *corpus* às onze canções constantes no álbum, resultando, portanto, no sentido do álbum como “todo”.

Assim, o objetivo desse trabalho é analisar a construção de sentidos no texto, mais especificamente, na letra de cada uma das quatro canções, para apresentar as transformações do sujeito do fazer e sua evolução dentro de um percurso narrativo, ponderando a manipulação, competência, performance e sanção deste sujeito. Também designaremos o percurso passional do sujeito, levando em consideração, suas transformações enquanto sujeito de alma, a fim de demonstrar os distintos estágios enfrentados por ele no processo da ruptura do amor. Aqui, serão, então, abordados o percurso passional da cólera, do ciúme, da nostalgia e da angústia, que aparece como o desfecho ideal para cultuar o elemento surpresa de nosso trabalho. Além disso, identificaremos os Programas Narrativos que permeiam os percursos, a fim de explicitar a relação do sujeito com o Objeto de Valor em cada estágio da análise, demonstrando a importância do elemento junctivo que é estabelecida entre eles. E, dessa maneira, buscamos a possibilidade de alcançar o objetivo desta pesquisa pela análise – apenas – das letras das canções pelas marcas discursivas nelas encontradas.

Isto posto, tomaremos por base a seguinte sequência canônica narrativa:

“contrato  $\longleftrightarrow$  competência  $\longleftrightarrow$  performance  $\longleftrightarrow$  sanção”

E a seguinte sequência canônica passional:

“disposição  $\longrightarrow$  sensibilização  $\longrightarrow$  emoção  $\longrightarrow$  moralização”

A justificativa de nosso trabalho se dá com a possibilidade de demonstrar, pela teoria semiótica, o discurso e percurso de um sujeito apaixonado em seu estado mais frágil, como meio de encontrar o modo como se constitui a manipulação, a persuasão, deste sujeito que tem como Objeto de Valor o amor, o poder amar o outro, através das letras das canções, o que é ainda, um campo pouco explorado pela semiótica. Este se torna relevante, também, por relacionar alguns elementos da semiótica da canção com a semiótica das paixões, para, assim, traçar o percurso de um sujeito apaixonado.

Estruturalmente, o trabalho divide-se em quatro partes, das quais a fundamentação teórica abrange dois capítulos. Portanto, no primeiro capítulo, destacamos elementos da teoria semiótica greimasiana – ou francesa – com aspectos relevantes para a análise do percurso narrativo. Apresentamos, portanto, o percurso gerativo de sentido, que é constituído por três níveis, que foram apresentados mais profundamente no desenvolvimento do capítulo, o nível fundamental, nível narrativo e nível discursivo. Enfatizando, pois, as estruturas do nível narrativo, que norteiam nossa pesquisa: as modalidades do sujeito, para que fosse possível identificar suas transformações, a manipulação, a fim de reconhecer os contratos propostos pelo sujeito do fazer, a aquisição de competência, por ser fundamental para a transformação do sujeito, a performance do sujeito, para estabelecermos a ação exercida por ele e a sanção, com o intuito de entender o julgamento da transformação principal do percurso.

No segundo capítulo, apresentamos a semiótica das paixões, tomando por base os conceitos de Denis Bertrand, que também serviram como norteadores para que pudéssemos traçar o percurso passional do sujeito, expondo a modalização de estados e o percurso de cada paixão específica. Vale ressaltar que tomamos por base a sequência canônica proposta por Fontanille (2005), para traçar o percurso da cólera, e, para o percurso do ciúme, nos baseamos em Greimas e Fontanille (1991), entretanto a sequência canônica dos percursos da nostalgia e da angústia é proposta específica deste trabalho e fruto de nossas pesquisas, por não conseguirmos encontrar referências bibliográficas que fossem satisfatórias sobre estas paixões particulares.

No terceiro capítulo, estão exibidos dados sobre o sujeito analisado nessa pesquisa: Adele, com base em sua biografia autorizada, escrita por Chas Newkey-Burden, com foco em sua trajetória pessoal e, também, profissional, para que fosse possível a contextualização de nosso *corpus*, sem que houvessem prejuízos no entendimento da pesquisa por falta de informações.

O quarto e último capítulo, por sua vez, traça os percursos narrativo e passional como propusemos, com intenção de comprovar nossa hipótese de transformação dos sujeitos do fazer e de alma. Apresentamos, pois, os contratos de manipulação propostos, o objeto modal que o sujeito utiliza como meio de adquirir competência para que haja a transformação, resultando em sua performance e, por fim, no percurso narrativo, evidenciamos a sanção sofrida por esse sujeito. Já no percurso passional, ficam evidentes as transformações sofridas pelo sujeito de alma, de colérico a

angustiado, através do apontamento das fases propostas pela sequência canônica de cada paixão específica.

As análises nos levaram a alcançar nosso objetivo primeiro – de traçar os percursos do sujeito de alma e de estado – e, dessa mesma maneira, propor novas sequências canônicas para as paixões da nostalgia e da angustia, impetrando, pois, o percurso do álbum *21* como um todo, sem a necessidade de análise das onze canções que o compõem.

## 1 FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA

A teoria semiótica deve apresentar-se inicialmente como ela é, ou seja, como uma teoria da significação. Sua primeira preocupação será, pois, explicitar, sob forma de construção conceitual, as condições de apreensão e da produção do sentido. (GREIMAS e COURTÉS)

### 1.1 SEMIÓTICA FRANCESA: FUNDAMENTOS E PRESSUPOSTOS

Algirdas Julien Greimas estabeleceu o que hoje é chamada de Semiótica de linha francesa, ou Semiótica Greimasiana, uma ciência articulada e complexa dos estudos da significação e dos processos de construção de sentido das manifestações da linguagem humana. O objeto de estudo da semiótica é o texto que para esta ciência, abrange todas as representações que se dão por meio de signos, podendo, assim, ser: verbal, não verbal e sincrético, visando depreender o que é dito e como é feito para que seja dito o que o texto diz, ou seja, essa teoria trata desde os mais simples e superficiais aos mais abstratos e complexos aspectos, que podem ser compreendidos como objeto de significação.

Para que seja possível seguir adiante com essa pesquisa, é necessário que sejam estabelecidos os três aspectos que norteiam o trabalho de Greimas; o primeiro deles, determinado principalmente como aspecto teórico, para que se tornasse plausível aprofundar e direcionar a pesquisa do precursor Ferdinand Saussure, ou seja, para que fossem estabelecidos os princípios da semântica básica e suas oposições: que toma por base Jakobson e Hjelmslev, o que posteriormente deu origem ao quadrado semiótico, que apresenta as significações e contradições lógicas de determinado elemento, visto que, a significação de tal elemento de um sistema dependerá de diferenças propostas por outros elementos neste mesmo sistema, o que exclui a possibilidade de haver apenas um

elemento que signifique. O segundo aspecto norteador desta ciência é a busca pela delimitação do nível narrativo, e, por fim, o terceiro aspecto se relaciona com a modalização, que se torna, pois, a etapa mais abstrata de análise do texto, o nível fundamental. Dessa maneira, é cabível que este objeto seja tido, também, como objeto de comunicação por levar em consideração aspectos sócio-históricos e demonstrar preocupação com enunciador e enunciatário.

Dito isso, apresentamos como ponto de partida de nosso trabalho o percurso gerativo de sentido. Neste percurso, de maneira geral, podemos retomar as três etapas já mencionadas, agora, de acordo com Barros (1990); esclarecendo que estas são definidas por sua ordem e não de maneira hierárquica:

- a) Nível 1: a mais simples e abstrata ou, também tida como nível fundamental, traz a significação como oposição semântica;
- b) Nível 2: nível narrativo ou das estruturas narrativas, em que a narrativa é organizada do ponto de vista do sujeito;
- c) Nível 3: estruturas discursivas ou nível do discurso em que a narrativa passa a ser assumida a partir do sujeito da enunciação.

Com base, portanto, na delimitação dos níveis que se dá acima, diz-se que em uma análise mais abstrata é que se determinam as oposições semânticas que será estruturado o sentido de um texto, constituindo assim o nível das estruturas fundamentais em que suas categorias passam a ser determinadas como positivas (quando eufóricas) e negativas (quando disfóricas), estabelecendo, da mesma forma, um percurso entre os termos. O segundo nível, o das estruturas narrativas, é marcado pelas transformações do sujeito que se dão pelas ações que ele exerce e perante seu estado de liberdade ou de opressão, apresentados, consequentemente, pelos valores que tal sujeito apresenta, ou seja, pelos valores que marcam suas ações. No último nível do percurso gerativo, “as estruturas discursivas devem ser examinadas do ponto de vista das relações que se instauram entre a instância da enunciação responsável pela produção e pela comunicação do discurso, e o texto-enunciado” (Barros, 2005, p. 15).

Neste mesmo nível discursivo, nota-se que as oposições semânticas são tomadas como valores narrativos para que sejam, então, desenvolvidas sob a forma de

temas e, finalmente, concretizadas por meio de figuras. E é, então, importante ressaltar que um só texto pode apresentar inúmeros temas que serão, posteriormente, efetivados em, igualmente ao anterior, inúmeras figuras. Essas, em uma representação textual, por sua vez, são caracterizadas por oposições de traços sensoriais, espaciais e temporais.

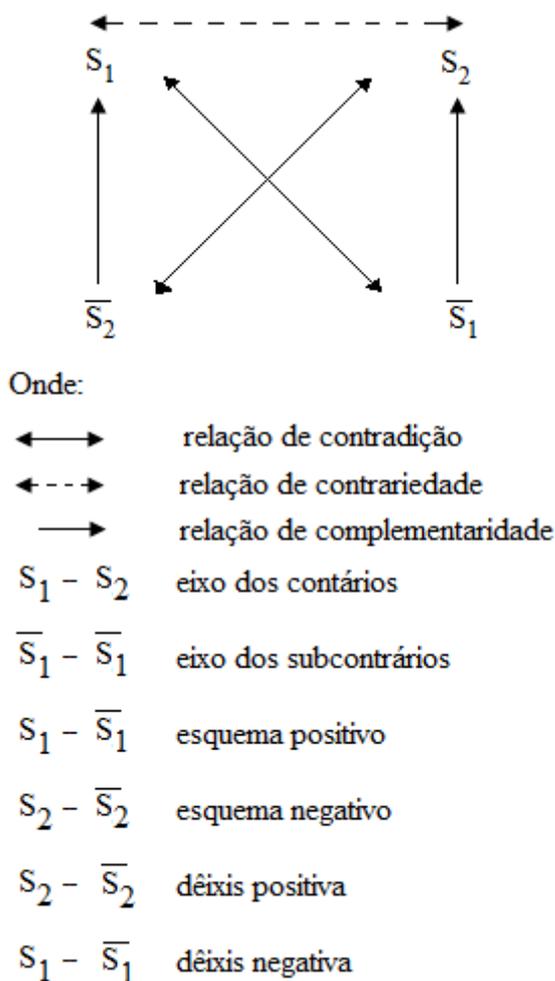
## 1.2 PERCURSO GERATIVO DE SENTIDO

Para Floch (2001, p. 15) o percurso gerativo de sentido pode ser explicado como uma “representação dinâmica da produção de sentido; é a disposição ordenada das etapas sucessivas pelas quais passa a significação para se enriquecer e, de simples e abstrata, tornar-se complexa e concreta”. Há, então, três níveis que compõem este percurso da significação e, por mais que sejam independentes uns dos outros, é da relação existente entre os níveis que se dá o sentido de um objeto.

### 1.2.1 Nível Fundamental

Partindo do primeiro nível do percurso, o fundamental, tem-se os embasamentos que permeiam a significação como oposições semânticas, sendo este, portanto, o nível mais simples e abstrato em que os termos opostos estabelecem uma relação de contrariedade, gerando assim, dois termos contraditórios. Assim surgem as categorias fundamentais, podendo ser qualificadas como eufóricas e disfóricas, em que são carregadas de valores positivos e negativos, respectivamente.

A relação de contrariedade pode ser representada no quadrado semiótico de Greimas e Courtés (2012, p. 401):



As “operações” que aparecem no quadrado semiótico caracterizam a sintaxe do nível fundamental, que abordam, primeiramente, a afirmação de um estado inicial, seguida pela sua negação e, posteriormente, a afirmação de um estado final, como marcas da sucessividade de uma narrativa.

### 1.2.2 Nível Narrativo

Vladimir Propp principia em 1928, em a Morfologia do Conto Maravilhoso Russo, a constituição das bases que norteiam as reflexões sobre a narratividade. Seu objeto de estudo, obviamente, são os contos, e o que ele busca

comprovar é “a constância de elementos – personagens e ações – e das relações – encadeamento das ações” (BERTRAND, 2003, p. 270), ou seja, o autor visa classificar a homogeneidade dos elementos que constituem os contos populares, pela retomada dos termos de P. Ricœur, parafraseando Bertrand, “logicizar” e “descronologizar” (2003, p. 270) a narrativa. Essa morfologia de Propp tem quatro pilares fundamentais:

1. As unidades constitutivas do conto são as funções;
2. O número de funções é limitado;
3. A ordem de sucessão das funções é constante e
4. Todas as funções conhecidas do conto definem um só tipo e se organizam segundo uma única narrativa.

Dessa maneira, Propp apresenta as possibilidades de variação que podem surgir dentro dos contos, porém ao mesmo tempo, as generaliza de forma pouco abrangente, o que levará a ruptura de alguns de seus padrões mais adiante por Greimas.

Então, nos anos 60, se deu o início de uma revolução metodológica acerca da narrativa devido às inúmeras contribuições de distintos autores; pode-se relacionar a essa época, principalmente, R. Barthes, A. J. Greimas, C. Brémond, U. Eco, G. Genette, C. Metz, T. Todorov, P. Ricœur e V. Propp. Esse período foi, então, marcado pelo surgimento de uma quase-disciplina que passou a ser denominada *narratologia*, que consistia, de acordo com Bertrand (2003, p. 267), “em denunciar a pertinência da cronologia, em substituir a história pela estrutura, em desprender-se da inteligência narrativa histórica em favor das coerções estruturais a-crônicas”, fazendo com que, assim, a, então, narratividade, se tornasse transformadora, visto que as ocorrências passaram a ser tomadas como histórias articuladas, finalizadas e dispostas de forma ordenada.

O nível narrativo, deste modo, não trata mais da afirmação ou negação de conteúdo, e sim, da transformação de estados e de fazer de um sujeito; o que implica, dessa maneira, nas relações juntivas entre um sujeito e um objeto, estando eles em conjunção ou em disjunção. De acordo com Floch (2001, p. 22)

a narratividade é o encadeamento ordenado das situações e das ações (dos estados e das transformações) que atravessa tanto as frases quanto os parágrafos, tanto os planos quanto as sequências; é a versão dinamizada e humanizada daquilo que se passa no nível profundo: as relações aí se tornam faltas ou perdas, aquisições ou ganhos; as transformações tornam-se performances; e os operadores dessas performances tornam-se sujeitos.

Torna-se presente, então, nas narrativas, um esquema ordenado ou sequência canônica: manipulação – competência – performance – sanção. Parte-se, portanto, do pressuposto de que dois sujeitos se envolvem na narrativa; o sujeito-manipulado “aceita” ou “nega” um contrato de manipulação que foi estabelecido pelo sujeito-manipulador, previamente à sua *ação*, passando, daí, à busca pela competência em exercer determinada performance – que é a marca das transformações realizadas por um sujeito – para que, dessa maneira, a narrativa possa se concluir, através de uma sanção sofrida pelo sujeito-manipulado.

#### 1.2.2.1 Modalidades do Sujeito

A modalidade, para Greimas e Courtés (2012, p. 314), pode ser vista como “o que modifica o predicado de um enunciado”, para tanto, supõe-se, então que é esta modalidade que caracteriza a mudança de estados de um sujeito atuando na variação dos valores modais que são capazes de transformar tanto o ser quanto o fazer. A semiótica francesa admite as seguintes modalidades (que se distinguem em duas modalidades gerais, a intencional e a existencial): potencializantes, virtualizantes, atualizantes e realizantes no nível narrativo, e são estas que agem nos dois tipos de sujeito também estabelecidos por Greimas: o sujeito de estado e o sujeito do fazer. A mudança de um sujeito de um estado a outro perante seu objeto de desejo se dá pela instabilidade da relação que ocorre, ou pode ocorrer, entre eles.

Portanto, o sujeito do fazer é responsável pela transformação de seu estado ou do estado de outro sujeito, o que o faz competente perante o sujeito de estado, ou seja, o que o qualifica para o fazer. Portanto, ao sujeito do fazer são atribuídas as

modalidades intencionais. Diferentemente do sujeito do fazer, o sujeito de estado é um agente passivo e paciente que representa, portanto, o estado do sujeito em relação a seu objeto de valor – caracterizando um estado instável, visto que podem ocorrer mudanças em relação a esses estados. A este sujeito de estado são atribuídas as modalidades existenciais ou modalidades do ser.

Estas duas modalidades, intencional e existencial, têm por base as quatro modalidades (potencializantes, virtualizantes, atualizantes e realizantes), que dão origem, aos enunciados modais que desencadeiam os valores modais, que têm como característica principal, designar a significação que se manifesta pelos termos modais.

Sendo assim, tomando por base Bertrand (2003, p. 64 – 66), a semiótica também considera as transformações dos sujeitos de alma aqui apresentados a partir do desenvolvimento do conceito da semiótica das paixões (que será abordado mais adiante), em que leva em consideração as transformações de estados do sujeito como meio de se traçar, também, um percurso narrativo.

#### 1.2.2.2 Percurso Narrativo

Courtés e Greimas (2012, p. 334) apresentam no Dicionário de Semiótica, a seguinte definição para percurso narrativo:

é uma sequência hipotáxica de programas narrativos (abreviados em PN), simples ou complexos, isto é, um encadeamento lógico em que cada PN é pressuposto em outro PN. Os PN são unidades sintáticas simples, e os actantes sintáticos (sujeitos de fazer ou de estado, objeto), que entram na formulação deles são sujeitos ou objetos quaisquer: todo segmento narrativo que se pode reconhecer no interior de um discurso-enunciado é, conseqüentemente, analisável em PN.

Deste modo, o percurso narrativo é caracterizado pelo encadeamento de programas narrativos organizados, que ocorre de maneira pressuposta. A sequência de um programa de performance e de um programa de competência, por exemplo, dá origem ao percurso do sujeito; este sujeito é, para tanto, caracterizado por papéis

actanciais que exerce dentro de um percurso, determinando, assim, um actante funcional – este é o sujeito de um percurso narrativo. Há, ainda, a possibilidade de se encontrar outros tipos de percursos, como o percurso do destinador-manipulador e o percurso do destinador-julgador, que dizem respeito a outro ponto de vista de análise, o do sujeito destinador de valores.

É possível afirmar, ainda, que a busca de Greimas era desenvolver uma sintaxe narrativa que tem como componente central as noções de actante, como mostra Bertrand, “é, portanto no discurso em si mesmo e não nas hipóteses sobre a ação, que se encontra o princípio de sua construção” (2003, p. 278), isso sem excluir os fundamentos de Propp, mas sim, reorganizando-os e complementando-os para, assim então, aprofundar sua semiótica narrativa.

Os papéis actanciais, que dão origem ao sujeito de um percurso, segundo Barros (2005, p. 27), “não são fixos ou estabelecidos de uma vez por todas em cada percurso, mas variam de acordo com o progresso narrativo. Dependem da posição que os actantes sintáticos ocupam no percurso e da natureza dos objetos valor com que se relacionam”. Assim, no percurso do sujeito, esse *sujeito* deixará de ser visto como sujeito de estado ou sujeito do fazer e assumirá posição de actante funcional.

### 1.2.2.3 Organização Narrativa

Para que se faça possível a análise dos sujeitos semióticos, suas ações e estados, é necessário que se estabeleça uma organização narrativa, que de acordo com Barros (2005, p. 16) é “um espetáculo que simula o fazer do homem que transforma o mundo”, sendo assim, a descrição desse espetáculo, a determinação de seus participantes e o papel que cada um representa se faz necessária dentro dessa pré-determinada simulação: “para entender a organização narrativa de um texto, é preciso, portanto, descrever o espetáculo, determinar seus participantes e o papel que representam na historiazinha simulada” (BARROS, 2005, p. 16).

São, pois, cabíveis variações que se façam possíveis dentro de um mesmo sistema, que tenham como base as oposições semânticas prováveis dentro do quadrado

semiótico, que estabeleçam conexão com o contexto sistemático da enunciação e com as transformações dos sujeitos, para que então se constitua uma organização narrativa.

A partir daí, propõe-se, logo, duas distintas concepções da narrativa:

- a) Mudança de estados – o fazer transformador de um sujeito que exerce ação “no e sobre o mundo em busca de valores investidos nos objetos”;
- b) “Sucessão de estabelecimentos e de rupturas de contratos entre destinador e destinatário” – marcam os conflitos, a comunicação e, também, a circulação de objetos entre determinados sujeitos.

Como complemento da sintaxe, ou estrutura narrativa, apresentamos o enunciado elementar que se caracteriza pela relação de transitividade entre sujeito e objeto que, por fim, confere a eles a existência: “o sujeito é o actante que se relaciona transitivamente com o objeto, o objeto aquele que mantém laços com o sujeito” (BARROS, 2005, p. 17). Nesse enunciado elementar estão presentes diferentes relações transitivas tidas como junção e transformação, que constituem no texto o enunciado de estado e enunciado de fazer respectivamente.

Caracterizando o enunciado de estado existem outros dois modos distintos de relação *sujeito (S) – objeto valor (Ov)* que são: a conjunção e a disjunção; conforme Barros menciona, a relação de disjunção também deve ser tida como uma relação S – Ov, pois estabelece uma relação conjunta entre eles. Já o enunciado de fazer caracteriza-se como a passagem do sujeito de um estado a outro, levando-o à conjunção ou disjunção em relação ao objeto valor. Dito isso, Barros (2006, p. 20) apresenta:

A comunicação hierárquica de enunciado de fazer e de enunciado de estado define o programa narrativo, a unidade operatória elementar da organização narrativa de um texto. A primeira concepção de narrativa é a de sucessão de estados e de transformações.

Pode-se afirmar, entretanto, que há uma relação entre enunciados do fazer e de estado que quando determinadas em sequência são capazes de indicar a existência de uma organização narrativa, traçando assim Programa Narrativo (PN), que é “um enunciado de fazer que rege um enunciado de estado”, sendo assim, dizemos

então que estados e transformações são integrantes do sintagma elementar da sintaxe narrativa – ou programa narrativo. Assim podemos representar esse programa narrativo pelo esquema abaixo, em que F = função,  $\rightarrow$  = transformação, S<sub>1</sub> = sujeito do fazer, S<sub>2</sub> = sujeito do estado,  $\cap$  = conjunção e, finalmente, O<sub>v</sub> = objeto valor:

$$PN = F[S_1 \rightarrow (S_2 \cap O_v)]$$

O esquema exposto permite a análise de vários tipos de programas narrativos que passam a ser variáveis de acordo com diversos critérios:

- natureza da função: quando o resultado da transformação é a conjunção do sujeito para com o objeto;
- complexidade e hierarquia de programas: muda em relação ao programa, ou seja, se ele é simples ou complexo<sup>2</sup>;
- valor investido no objeto: valores modais (que modalizam a relação do sujeito com os valores e os fazeres), como o dever, o querer, o poder e o saber ou valores descritivos;
- relação entre actantes narrativos – sujeitos do estado e do fazer – e atores que os manifestam no discurso: quando os dois sujeitos podem ser assumidos por um único ator ou por atores diferentes.

Os programas narrativos, geralmente, projetam outro programa que é denominado correlato, portanto, dessa maneira, se um sujeito entrou em conjunção com seu objeto de valor é porque outro sujeito foi privado deste objeto. Deste modo, a ação expressa pelo programa narrativo pode compreender mais de um actante, o que faz com que o objeto de valor esteja vinculado a dois sujeitos que o disputarão, para assim, então, alterarem seu estado juntivo, o que implica, entretanto, que todo programa narrativo se projeta em um programa correlato.

É, então, evidente que os Programas Narrativos sofrem variações de acordo com o desfecho de outros Programas que acontecem com sujeitos distintos dentro de um mesmo sistema, pois, para que isso seja verdade, é imprescindível que

---

<sup>2</sup> Constituídos por mais de um programa hierarquizado, em que “diferencia-se o programa principal ou programa de base dos programas secundários ou de uso, pressupostos pelo programa de base” (BARROS, 2005, p. 22).

exista um mesmo objeto desejo – objeto de valor – para dois ou mais sujeitos, e, é dessa maneira, que passa a haver, portanto, além do PN, programas correspondentes cujas ações dependerão de ações realizadas em outros programas.

Ainda relacionado a esses programas, encontram-se os critérios tipológicos de caracterização que permitem a definição de dois tipos fundamentais de programas: a competência e a performance. Então, com base em Bertrand (2003, p. 295), diz-se que a narrativa complexa deve estruturar-se em uma sequência canônica, que compreende quatro fases:

“contrato  $\longleftrightarrow$  competência  $\longleftrightarrow$  performance  $\longleftrightarrow$  sanção”

#### 1.2.2.4 As Manipulações (ou Contrato)

Greimas e Courtés (2012, p. 300) definem manipulação como “uma ação do homem sobre outros homens, visando fazê-los executar um programa dado: no primeiro caso, trata-se de um “fazer-ser”, no segundo, de “fazer-fazer”, então, diz-se que a manipulação é um jogo entre destinador-manipulador e destinatário-manipulado, que tem como foco principal a persuasão.

Então, Fiorin (1999, p. 30) complementa que pode-se dizer que existem tipos distintos de manipulação, porém, serão abordadas nesse momento apenas quatro grandes classes: a tentação, a intimidação, a sedução e a provocação:

Quando o manipulador propõe ao manipulado uma recompensa, ou seja, um objeto de valor positivo, com a finalidade de levá-lo a fazer alguma coisa, dá-se uma tentação. Quando o manipulador o obriga a fazer por meio de ameaças, ocorre uma intimidação. Se o manipulador o leva a fazer manifestando um juízo positivo sobre a competência do manipulado, há uma sedução. Se ele impele à ação, exprimindo um juízo negativo a respeito da competência do manipulado, sucede uma provocação.

Sendo assim, a manipulação gera um contrato, denominado contrato fiduciário, entre manipulador e manipulado; este contrato fiduciário pode ser aceito ou não pelo manipulado, ou seja, quando um sujeito se deixa ser manipulado, ele aceita o contrato oferecido pelo manipulador e assim sofre a ação (recompensa) deste segundo. Por exemplo, se um sujeito S1 tenta manipular um sujeito S2 por intimidação, de acordo com o que propõe Fiorin, e S2 aceita o contrato fiduciário proposto por S1 e se deixa manipular, sua recompensa será de valor negativo: a ameaça; sempre que houver a aceitação de um contrato fiduciário proposto por um sujeito a outro sujeito, haverá manipulação.

Barros (2005, p. 33) organiza, então, os tipos de manipulação de acordo com dois critérios: o da competência do manipulador (sujeito do saber ou sujeito do poder) e o da transformação modal que acontece na competência do sujeito manipulado:

	<b>Competência do destinador-manipulador</b>	<b>Alteração na competência do destinatário</b>
PROVOCAÇÃO	SABER (imagem negativa do destinatário)	DEVER-FAZER
SEDUÇÃO	SABER (imagem positiva do destinatário)	QUERER-FAZER
INTIMIDAÇÃO	PODER (valores negativos)	DEVER-FAZER
TENTAÇÃO	PODER (valores positivos)	QUERER-FAZER

Em análise ao quadro apresentado acima, pode-se dizer que para que haja, de fato, a manipulação entre sujeitos, é necessário que eles compartilhem os mesmos valores, afinal, quando esse sistema de valores do destinatário não é o mesmo do destinador, o “jogo da manipulação” não se faz possível.

É possível, então, afirmar que quando existe um objeto-valor em comum entre dois ou mais sujeitos, um deles assume o papel de destinatário-manipulador com o intuito de fazer com o outro, ou os outros, que serão, nesse caso, destinador(es), aja de acordo com o querer do primeiro.

#### 1.2.2.5 A Competência

A competência é, segundo Greimas e Courtés (2012, p. 75), “saber-fazer”, ou seja, quando um sujeito adquire competência para posteriormente executar uma performance, ele passa a ser competente em algo que antes não era, para então realizar a ação (performance).

A etapa da competência é caracterizada como sendo a fase em que o sujeito que realiza a transformação principal da narrativa se torna dotado de um /saber fazer/ e/ou /poder fazer/, e, dessa mesma maneira, diz-se, então que há doação de valores modais ao sujeito de estado para que este se torne, com essa aquisição, capacitado para fazer.

Seria dizer, portanto, que é nessa fase que o sujeito de fazer adquire competência, devido a aquisição de valores modais ou valores descritivos, para que possa, dessa forma, haver a transformação desse sujeito em sujeito do fazer, o que caracteriza o percurso narrativo. Por Greimas e Courtés (2012, p. 75) tem-se:

em relação à performance que é um fazer produtor de enunciados, a competência é um saber-fazer, é esse “algo” que torna possível o fazer. Mais ainda, esse saber-fazer, enquanto “ato em potência”, é separável do fazer sobre o qual ele incide: se existe um saber-fazer manipulador das regras da gramática, existe um outro fazer que manipula, por exemplo, as regras da polidez.

Assim, a aquisição de competência por parte do sujeito de estado é o que o faz-fazer e o que o faz saber-fazer quando em busca do elemento juntivo relacionado a um objeto de valor já sabido.

#### 1.2.2.6 A Performance

A Performance é que estabelece, no programa narrativo, as mudanças de um sujeito perante a seu estado juntivo com seu objeto de valor; é, então a marcação de uma transformação de estados e deve ser, sempre, relacionada à competência adquirida

pelo sujeito performador. Deste modo, pode-se distinguir a performance de acordo com os tipos de valores que o sujeito pretende adquirir: modais ou descritivos. Assim, de acordo com o Dicionário de Semiótica:

A performance surge, então, independentemente de qualquer consideração de conteúdo (ou de domínio de aplicação), como uma transformação que produz um novo “estado de coisas”: está, todavia, condicionada, isto é, sobremodalizada, de um lado, pelo tipo de competência de que se acha dotado o sujeito performador e, de outro, pelo crivo modal do *dever-ser* (de necessidade ou de impossibilidade), convocada a filtrar os valores destinados a entrar na composição desses novos “estados de coisas”.

De modo geral, serão distinguidos dois tipos de performances, considerando-se a natureza dos valores de que se ocupam (e que estão inscritos nos enunciados de estado): as que visam à aquisição dos valores modais (isto é, as performances cujo objetivo é a aquisição da competência de um saber-fazer, por exemplo, quando se trata da aprendizagem de uma língua estrangeira) e as que são caracterizadas pela aquisição ou pela produção de valores descritivos (a preparação da “*soupe au pistou*”, por exemplo) (COURTÉS e GREIMAS, 2012, p. 363).

Portanto, a performance consiste na ação por parte do sujeito de fazer, após a aquisição de competência – estágio prévio pelo qual o sujeito de estado passa, a fim de que lhe sejam atribuídos valores modais ou descritivos – para se obter a sanção ao se alcançar seu objeto-valor já proposto. Essa ação pode acontecer em dois momentos que precedem a junção com o objeto-valor: quando o sujeito busca pelos valores modais, que lhe farão competentes para realizar a performance, e/ou quando os valores atribuídos ao sujeito são de natureza de alma, em que este passa a “ter”, realmente, capacidade para realizar tal ação.

Assim, a etapa em que ocorre a performance é marcada pela transformação de um estado do sujeito a outro em uma narrativa, segundo Fiorin; sendo assim, é possível dizer que é o momento em que ocorre a junção – disjunção ou conjunção – do sujeito em relação a seu objeto de valor.

#### 1.2.2.7 A Sanção

Greimas e Courtés (2012, p. 426) expõem que a sanção é “uma figura discursiva correlata à manipulação, a qual, uma vez inscrita no esquema narrativo, se localiza nas duas dimensões, na pragmática e na cognitiva”, sendo, então, a fase final de cada programa narrativo, por consistir na avaliação das transformações ocorridas durante a fase de competência ou performance; ou como explicita Fiorin (1999, p. 31), é nesta fase que “ocorre a constatação de que a performance se realizou e, por conseguinte, o reconhecimento do sujeito que operou a transformação. Eventualmente, nessa fase distribuem-se prêmios e castigos”. Para tanto, é importante categorizar a sanção como inteiramente relacionada à manipulação que se dá no programa narrativo, visto que é ela que caracteriza um sujeito como competente diante de um contrato de manipulação estabelecido entre dois sujeitos: manipulador e manipulado; o que exhibe, por conseguinte, duas possibilidades de sanção, a negativa e a positiva.

Com essas duas possibilidades delimitadas, é possível, ainda, que haja a separação da sanção em duas outras dimensões: a) cognitiva e b) pragmática. Na sanção cognitiva, o sujeito é julgado pelo destinador da manipulação pelos valores que possui; se faz, dessa maneira, então, o reconhecimento do sujeito que “consiste na interpretação veridictória dos estados resultados do fazer do sujeito” (BARROS, 2005, p. 33). Nesta dimensão é que o juízo sobre o “ser” do sujeito aparecerá, ou seja, a sanção cognitiva é que representa, do ponto de vista do destinatário-sujeito, a imagem reconhecida do destinador como herói – quando positiva, e como vilão – quando negativa.

A sanção pragmática, por sua vez, se relaciona com as ações do sujeito-destinador-julgador, que são apresentadas de maneira explícita ou implícita, no momento de definição do contrato inicial de manipulação e pode ser notada no programa, também, de maneira negativa ou positiva – punição e recompensa, respectivamente.

Entretanto, na sanção pragmática, ainda pode haver dois tipos de sujeito reconhecidos que se fazem necessários no julgamento de uma sanção:

- o que é reconhecido como “cumpridor dos compromissos assumidos” que é, assim, julgado positivamente, então merecedor de uma recompensa;
- o desmascarado que não cumpre seu papel na manipulação contratada, sendo, portanto, julgado negativamente e, por isso, é punido pelo destinador-julgador.

Isto posto, é possível determinar que o resultado das transformações que o sujeito de estado e sujeito do fazer sofrem durante o percurso narrativo, enquanto destinatários e totalmente dependentes da aceitação do contrato fiduciário estabelecido na manipulação, pode ser positivo ou negativo, ainda dentre duas outras distinções: a pragmática e a cognitiva.

### 1.2.3 Nível das Estruturas Discursivas

Do ponto de vista da sintaxe do discurso, este nível é responsável pelo estudo das marcas da enunciação no enunciado, em que o que antes era tido como valor narrativo passa a ser entendido, aqui, como figuras e temas. É possível, em um só texto, figuras e temas distintos, visto que, segundo Barros (2005, p. 12) “as leituras abstratas temáticas estão concretizadas em diferentes investimentos figurativos, todos eles caracterizados pela oposição de traços sensoriais, espaciais e temporais”.

Neste nível, ainda, se encontram o sujeito e o destinatário do enunciado – enunciador e enunciatário – que são levados em consideração, exclusivamente pelo enunciado que aquele produz e que este lê ou olha, mostrando-os, assim, como resultado da construção de um enunciado.

#### 1.2.3.1 Enunciação

O sujeito do fazer se mostra competente quando realiza uma performance e é neste momento que se dá origem à enunciação que, segundo Courtés e Greimas (2012, p. 166), pelo Dicionário de Semiótica, passa a fazer sentido como:

(...) sendo o enunciado considerado o resultado alcançado pela enunciação, esta aparece como a instância de mediação, que assegura a colocação em enunciado-discurso das virtualidades da língua. (...) a enunciação é concebida como um componente autônomo da teoria da

linguagem, como uma instância que possibilita a passagem entre a competência e a performance (linguísticas); entre as estruturas semióticas virtuais, de cuja atualização ela deve encarregar-se, e as estruturas realizadas sob a forma de discurso.

A enunciação se dá, portanto, no instante de transmissão da língua entre enunciador – aquele que produz o enunciado – e enunciatário – aquele que faz fazer sentido tal enunciado – ou seja, para que se dê a atividade enunciativa, é necessário antes fazer a abstração do sujeito que produz o enunciado a fim de se estabelecer o quadro semiótico, as estruturas narrativas que são centradas no actante e as estruturas discursivas. Quando chegamos ao enunciador, é necessário, porém, ressaltar que ele é o autor do texto, mas ele o é pela imagem que o próprio texto constrói, mostrando-o como autor e, por isso, não é possível considerar o autor “real” como enunciador, pois é preciso que ele esteja pressuposto a partir do texto para ser, então, considerado semiótico.

No entanto, para se atingir o conceito que será de fato utilizado aqui, é necessário entender que é totalmente dependente da imagem do enunciador que se é possível identificar o estado em que o sujeito se encontra, como diz Fiorin (2007, p. 28):

Os sujeitos da enunciação são sujeitos do fazer, cujo objeto é o produto do dizer, ou seja, o dito, o enunciado. Com efeito, a enunciação é um ato que faz ser o sentido, isto é, que lhe dá existência. O enunciado é o objeto cujo sentido faz ser o sujeito, ou seja, dá existência ao enunciador. De fato, as marcas da enunciação no enunciado criam para o leitor uma imagem do enunciador: a de uma pessoa irada, entusiasmada, ressentida, apática, e assim por diante.

Logo, o enunciador será sempre sujeito do fazer, por ser ele o responsável pela realização da atividade enunciativa e, ao mesmo tempo, é a enunciação que tornará um sujeito do fazer enunciador, pois é essa relação existente entre o ato enunciativo em si e o sujeito que faz com que seja possível estabelecer o sentido de existência tanto de um como de outro, e é através da enunciação que se torna praticável a imagem do sujeito do fazer, articulador do enunciado, como ele mesmo pretende se mostrar para um enunciatário.

## 2. SEMIÓTICA DAS PAIXÕES

(...) o fazer do sujeito apaixonado não deixa de lembrar o de um sujeito discursivo, ao qual ele pode, aliás, substituir-se, se for o caso; é então que o discurso passional, encadeamento de atos patêmicos, vem interferir com o discurso de acolhida – a vida enquanto tal, de alguma forma – e perturbá-lo ou infletir-lo. (GREIMAS e FONTANILLE)

Em 1980 as paixões passaram a ser objeto de interesse para a semiótica como meios de se analisar os estados de alma dos sujeitos, ou seja, “a dimensão dos sentimentos, das emoções e das paixões”, segundo Bertrand (2003, p. 357), tendo como ponto de partida ponderar o efeito de sentido através da linguagem, não levando em consideração, portanto, a paixão “naquilo em que ela afeta o ser efetivo dos sujeitos ‘reais’” (BERTRAND, 2003, p. 358), o que caracteriza como objeto da semiótica das paixões as maneiras de manifestação passional no discurso de um sujeito.

Para Greimas e Fontanille (1993, p. 12 – 13) o discurso semiótico é “a descrição das estruturas imanentes e a construção de simulacros que devem dar conta das condições e das precondições da manifestação do sentido, e de certa maneira, do “ser”. Para tanto, os mesmos autores ainda dizem ser necessário idealizar o percurso semiótico como “escoamento coagulante do sentido, como seu espessamento contínuo, partindo da imprecisão original e “potencial”, para chegar, através da “virtualização” e da “atualização”, à fase da “realização”, passando das precondições epistemológicas às manifestações discursivas”.

Assim, diz-se que a linguagem é a responsável por harmonizar um ser com determinados tipos de paixões e, também, por afastá-lo de outras, pois é ela que caracteriza um discurso de acordo às configurações culturais que carrega, por isso, Bertrand (2003, p. 358) demonstra duas abordagens semióticas que tratam da paixão: a primeira parte da semiótica da ação e a segunda é encontrada a partir do estatuto particular do sujeito da paixão quando oponível ao sujeito do julgamento, sendo, então, caracterizada pela semiótica da razão:

- 1) Abordagem passional pela semiótica da ação: a relação entre sujeito e junção é que define o espaço passional, considerando o íntimo dos estados. Portanto, “a cólera, que exprime a frustração de um sujeito em relação a um objeto do qual ele está privado e ao qual ele “crê ter direito”, intensifica, em relação a ela, o estado de disjunção” (BERTRAND, 2003, p. 360), ou seja, as configurações passionais, que tendem a ser inesgotáveis, inserem no programa narrativo o passional, cujo foco principal é a relação juntiva, “marcando uma parada no desenvolvimento dos programas de ação, mas depreendendo um novo universo de significações que a abordagem estritamente narrativa tendera a mascarar” (BERTRAND, 2003, p. 361).
  
- 2) Abordagem passional pela semiótica da razão: o sujeito da paixão será encontrado pela análise da modulação dos actantes; visto que esses permitem, no discurso, várias apresentações distintas que dão origem às modulações, parte-se delas, portanto, para encontrar e estabelecer o sujeito da paixão. Assim, Bertrand (2003, p. 362) define que “o primeiro actante com suas duas divisões, está no centro da problemática porque é ele que define, em primeiro lugar, os modos de “presença” do sujeito do discurso. É nele e mais precisamente na instância do não-sujeito, que recai a função de abrigar a teoria da paixão”.

Dessa maneira, no percurso passional, explicita Barros (2001, p. 61) que “é preciso, portanto, recorrer às relações actanciais, programas e percursos narrativos. Só assim se pode determinar o sujeito que quer ser, o objeto de seu desejo, o sujeito em quem outro sujeito crê, o destinador a quem o sujeito passional quer fazer o bem”.

Fiorin (2007, p. 11) qualifica as paixões como efeitos de sentido das compatibilidades e incompatibilidades das qualidades que modificam o sujeito de estado, dando a elas uma

aspectualização – por exemplo, o remorso diz respeito à ação acabada, enquanto o medo concerne ao não começado; a ira é pontual, enquanto o rancor é durativo – uma temporalização – há paixões voltadas para o passado, como a culpa, ou para o futuro, como o temor e também uma modulação tensiva – há estados patêmicos intensos, como o

furor, e extensos, como o enfado: aqueles que parecem ter objeto bem definido, como acontece com a tristeza, a felicidade, a indignação.

Logo, pela análise do sujeito de estado e do sujeito do fazer, é que se torna plausível o conceito de transformação que aparece concebido nesse percurso passional, o que aparece representada pelas posições actanciais fixadas em um só lugar, que ainda assim são compostos de um feixe de modalidades variáveis e que são, sobretudo, considerados por sua visão transformadora e seu fazer.

## 2.1 MODALIZAÇÃO DOS ESTADOS

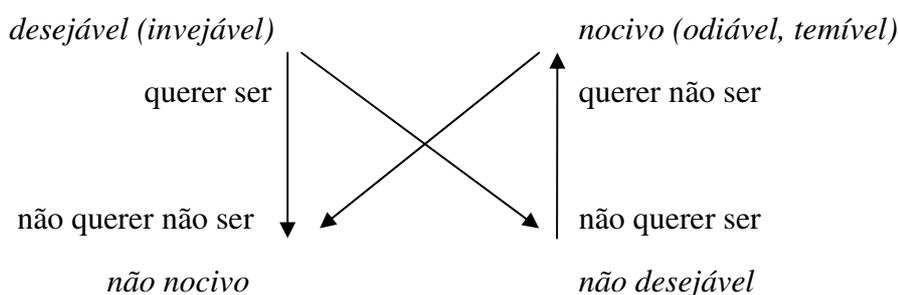
Bertrand (2003, p. 366) conceitua a modalização do fazer como a definição da competência do sujeito que se pauta diretamente às relações intencionais; assim o autor mostra que “o sujeito é dotado de uma carga modal de maior ou menor complexidade, constituída por modalidades compatíveis, contrárias ou contraditórias que o definem a cada instante de seu percurso”, dessa maneira, então, quando compatíveis, as modalidades definirão a coerência do sujeito positivo e contratual da ação: /dever/, /querer/ e /poder fazer/; quando incompatíveis, o sujeito conflitual da transgressão: /dever não fazer/, /querer fazer/ e /poder fazer/ será definido pelas modalidades.

Além do ponto de vista paradigmático, previamente mostrado, há também a análise do ponto de vista sintagmático, em que uma modalidade dominante definirá o sujeito, fazendo com que as outras modalidades existentes se tornem dependentes dessa principal, portanto, se diz que a carga modal aqui é tida como hierarquizada e evolutiva, como cita Bertrand (2003, p. 367), “o /querer/ regerà, ao longo do percurso, o saber e o poder fazer, formando um “sujeito de desejo”, ou será o /saber/ que formará a modalidade diretriz, dominando o querer e o poder fazer, para formar um “sujeito de direito”.

Assim, a respeito destas modalidades, Bertrand (2003, p. 367) explicita que elas se mantêm com o foco nos enunciados do fazer, só tendo interesse, pois, nos percursos da ação “pressupondo a estabilidade dos valores inscritos nos objetos, a

permanência do enfoque do sujeito e, sobretudo, a ausência de "restos" quando a transformação é realizada". Já a modalização do ser tem como eixo o modo de existência do objeto de valor em relação ao sujeito, estabelecendo, pois, as relações existenciais e o estatuto do sujeito de estado. Contudo, o objeto passará a ser desejável ou odiável, almejavél ou temível, indispensável ou irrealizável, etc. por parte do sujeito, entrando, então no âmbito dos estados de alma. Do ponto de vista da modalização do ser, portanto, o tipo de relação que é estabelecida com o objeto é que controla o estado de alma do sujeito, fazendo, então, com que este queira estar em conjunção com o objeto de valor.

Isso posto, Bertrand (2003, p. 370) dispõe, em um quadrado semiótico, as modalidades que podem modificar os enunciados de estado – querer, dever, saber, poder:

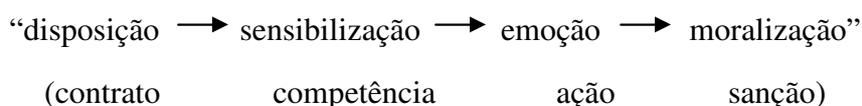


Com base no quadrado semiótico de Bertrand, é possível dizer que a análise dos efeitos de sentido passionais não pode ser baseada apenas na modalização dos estados, pois ela não é capaz de distinguir os estados de alma de um sujeito e, por isso, a análise, também, das aspectualizações se faz necessária.

No entanto, segundo Fiorin (2007, p. 10 – 11) a modalização do sujeito de estado é consequência de efeitos passionais do discurso, por exemplo “a obstinação define-se como um querer ser aliado a um não poder ser, enquanto a docilidade reúne um querer ser a um poder ser. O obstinado é aquele que quer, apesar da impossibilidade evidente, enquanto o dócil limita-se a desejar o que é possível”. O que torna possível, deste modo, que seja estabelecido um processo de transformação da existencialidade do sujeito e não apenas de seu fazer. O autor ainda caracteriza de maneira clara as formas

como as paixões podem ser manifestadas pelo sujeito: “as paixões manifestam-se comportamental (por exemplo, a adulação, a blandícia, a agressão, os gritos, as palavras doces) ou fisiologicamente (por exemplo, aumento de batimentos cardíacos, choro, riso, sudorese, respiração ofegante, ampliação dos níveis de adrenalina ou serotonina)”.

O percurso passional se insere, portanto, em um esquema que toma por base o esquema narrativo canônico e origina o esquema passional canônico, conforme apresentado por Bertrand (2003, p. 374):



O estado inicial do sujeito é relacionado à disposição, ou seja, se ele se encontra disposto ou não para aceitar determinado efeito passional, levando em consideração seu caráter. Em seguida, a sensibilização é que tratará da emoção do sujeito, ou seja, “é o momento da patemização propriamente dita” (BERTRAND, 2003, p. 374). Já a sensibilização e a moralização, em conjunto, determinam as taxonomias conotativas, que são as marcações culturais e históricas dentro do discurso.

Dessa maneira, se faz possível destacar dois tipos de paixões que podem ocorrer em um discurso, paixões simples e paixões complexas. As paixões simples podem ser caracterizadas pela não necessidade de ser desencadeada por outro percurso modal além de sua relação modal entre sujeito – objeto-valor, de acordo com Fiorin (2001). Então, elas são também entendidas como paixões de objetos, pois são o resultado, apenas, do arranjo modal da relação sujeito – objeto; essas modalizações são decorrentes do /querer – ser/ apresentadas no quadro de Barros (2001, p. 62) a seguir:

<i>/querer ser/</i>	<i>/não-querer-não-ser/</i>	<i>/querer-não-ser/</i>	<i>/não-querer-ser/</i>
desejo anseio ambição cupidez avidez curiosidade	avareza mesquinhez usura sovinice	desprendimento generosidade liberalidade prodigalidade	repulsa medo aversão desinteresse

Já as paixões complexas têm origem quando há uma sequência de percursos passionais, em que podem ser encontrados inúmeros simulacros e que acarreta as ações do sujeito inteiramente relacionadas à “espera”. Essa espera pode ser simples, quando há um desejo, por parte de um sujeito, de estar conjunto ou disjunto com determinado objeto-valor, porém ele nada faz para realizar a conjunção ou disjunção desejada, ou seja, quando ele não quer ser o sujeito da ação da transformação de seu estado inicial. E, existe, também, a espera fiduciária, que atrela as ações dos sujeitos do fazer e de estado para que haja a transformação esperada do estado juntivo com o objeto de valor.

## 2.2 A CÓLERA

Aristóteles (2000, XLIII) define a cólera como “o reflexo de uma diferença entre aquele que se entrega a ela e aquele ao qual ela se dirige”, ou seja, impõe quase veementemente o desejo de vingança do sujeito que se sente – se diz – superior e que desenvolve uma relação de superioridade enquanto destinador para com seu destinatário. O autor ainda complementa: “seja, então, a cólera o desejo, acompanhado de tristeza, de vingar-se ostensivamente de um manifesto desprezo por algo que diz respeito a determinada pessoa ou a algum dos seus, quando esse desprezo não é merecido” (2000, p. 7), faz-se presente, assim, certo prazer em se vingar.

Ainda segundo Aristóteles (2000, p. 11):

encolerizam-se quando experimentam um desgosto, pois que o desgostoso sente desejo de algo; se, então, alguém se opõe a qualquer desejo, diretamente, como, por exemplo quando obsta a que beba aquele que tem sede, ou indiretamente, parece que o efeito é o mesmo em ambos os casos, e, se alguém pratica atos adversos, ou não coopera, ou, de alguma outra maneira, perturba quem está numa tal disposição, este se enche de cólera contra todos aqueles. Eis porque os doentes, os indigentes [os combatentes], os apaixonados, os sedentos, geralmente desejando algo e não conseguindo, encolerizam-se e facilmente se exaltam, sobretudo com aqueles que pouca consideração mostram para com seu estado presente.

Dessa maneira, pode-se dizer que quando ocorre a mudança de estado de alma do destinador em relação à posição do destinatário, mesmo que essa seja ilusória, o sujeito se deixa propenso à cólera e passa a “praticá-la”, mesmo que através da vingança em pensamento, consciente ou inconscientemente, apresentando em suas ações indícios de ultraje, afronta e desprezo.

Para a semiótica, a cólera atua como controladora de outra paixão já existente e pode obter como resultado avaliações positivas ou negativas, que serão posteriormente traduzidas pelo comportamento moral. Então, Fontanille (2005, p. 63) apresenta a seguinte sequência canônica para este percurso passional:

“Confiança → espera → frustração → descontentamento → agressividade  
→ explosão”

Esta sequência pode ser entendida por uma complexa cadeia de motivos, que levam o sujeito a vivenciar cada uma das etapas propostas e, se em cada fase da sequência canônica houver um novo tipo de relação estabelecido entre os sujeitos, se dará, conseqüentemente, um novo contrato fiduciário entre eles e, com isso, podem aparecer no percurso fases intermediárias:

[...] a espera se desenvolve então em paciência ou impaciência, segundo a confiança concedida seja forte ou frágil, a frustração se desdobra em aflição (angústia), dor ou desejo insatisfeito, caso o investimento no objeto seja total ou parcial, o descontentamento se desenvolve em ressentimento, em amargura, ou mesmo em cálculos paranoicos, segundo o fracasso seja imputado parcial ou totalmente, acidental ou intencionalmente a outro sujeito; a agressividade, enfim, pode tomar a forma de ódio, a longo termo, ou da vingança, segundo um princípio de reciprocidade de danos (FONTANILLE, 2005, p. 66 *apud* MOSCARDINI e ABRIATA, 2010, p. 108).

Não há, entretanto, a necessidade de que o sujeito passe por todas as etapas para que o percurso da cólera se evidencie e se concretize, visto que em determinados momentos, existe a possibilidade de surgimento de uma sequência não canônica que implicaria em um percurso totalmente novo.

O conceito de /espera/ pode ser observado, também, na semiótica da canção que é proposta por Luiz Tatit – e que se baseia em conceitos de P. Valéry. O

autor propõe que a espera é o que confere ao percurso as “demarcações na continuidade temporal” (TATIT, 1997, 54) e, portanto, neste trabalho, esta consideração aparece diretamente relacionada à semiótica das paixões, por demonstrar que as demarcações sugeridas, servem, da mesma forma, de base ao estudo do afeto.

Tatit (1997, p. 54) sugere, também, o conceito de *andamento* dentro da semiótica para criar um método de estabelecer o percurso e criar a ideia de movimento através das letras das canções. Essa noção de andamento se faz possível diante da análise da relação entre sujeito e objeto, e essa análise desencadeia a função de cada um dos analisados, definindo, pois, o andamento do sujeito e o andamento do objeto de acordo com a função de cada um; surgindo assim a função subjetal que funciona como mecanismo para “medir” o andamento do sujeito dentro de um percurso o que, conseqüentemente, gera a função objetal que demonstra o percurso percorrido pelo objeto nas letras das canções.

Contudo, Tatit apresenta os elementos a) da “surpresa” e b) da “espera” relacionados ao sujeito e ao objeto, obviamente, inseridos em um percurso, principalmente, passional:

- a) *Surpresa*: esse percurso pode ser notado quando há uma antecipação por parte do objeto em relação ao percurso do sujeito.
- b) *Espera*: contrariamente à surpresa, o percurso da espera acontece quando o sujeito se antecipa em relação ao objeto, o que pode, então, desencadear o percurso de frustração por parte do sujeito.

Assim, Tatit (1997, p. 54) apresenta o gráfico abaixo:

	Função objetal	função subjetal
surpresa	<i>o que já é</i>	<i>não é ainda</i>
espera	<i>o que não é ainda</i>	<i>já é</i>

O que demonstra esses efeitos de sentido – surpresa ou espera – é o desacordo temporal na simultaneidade das ações entre sujeito e objeto, ou seja, que o sujeito pratica em relação ao que ele mesmo espera como resultado do objeto de valor,

ou seja, este sujeito estará ora adiantado (“já é”), ora atrasado (“não é ainda”) em relação à posição de seu objeto de valor em determinado discurso.

Esses elementos, logo, fazem referência direta à noção de movimento que aparece para complementar a semiótica de Greimas, na análise, especialmente, de letras de músicas, suprimindo, dessa forma, a necessidade de caracterização desse percurso relacionado entre sujeito e objeto.

## 2.3 O CIÚME

Greimas e Fontanille (1991, p. 171) tratam do ciúme como algo que “aparece de súbito no fundo de uma relação intersubjetiva complexa e variável, presente por definição ao longo de todo o percurso passional: o temor de perder o objeto (...)”. Ao se fazer menção à perda do objeto fica aparente a presença de um anti-sujeito: o rival; esse rival pode ser potencial ou imaginário e atuará no percurso como um pivô que desencadeará uma relação de rivalidade ou uma relação de apego.

### 2.3.1 Relação de Rivalidade

A relação de rivalidade se dá quando o percurso do ciúme acontece em uma relação de anterioridade, ou seja, o sujeito desconfia da presença de um anti-sujeito – rival – e passar a monopolizar o objeto a fim de vigiá-lo e, assim, vigiar, também o sujeito e como consequência fazer com que as abordagens do rival para com esse objeto fracassem. Tem-se, então, o foco do sujeito voltado para o anti-sujeito a fim de afastá-lo do objeto, assim, a relação será, para o ciumento, dolorosa e amarga, visto que ele crê que perderá este objeto de valor.

Assim, esta relação de rivalidade apenas se faz possível se for caracterizada pela “emulação” que é assinalada pela comparação das competências modais entre os sujeitos rivais, sendo estas permeadas pelo */saber-fazer/* e pelo */poder-*

*fazer/*, de acordo com Greimas e Fontanille (1991, p. 174). Pois, é somente pela emulação que o percurso da rivalidade se distancia dos conceitos de concorrência e competição; os semioticistas colocam que: “para que haja emulação, é preciso que S2 tenha dado provas, em seguida que S1 iguale ou ultrapasse S2, o que faz do S1 o “êmulos” e de S2 o modelo, o sujeito de referência” (GREIMAS E FONTANILLE, 1991, p. 176). Isto, portanto, estabelece a relação de rivalidade como percurso patêmico apenas enquanto emulação, visto que os conceitos concorrência e competição, mencionados anteriormente, não podem ser levados em consideração para se traçar os percursos dos estados de alma.

### 2.3.2 Relação de Apego

Na relação de apego o sujeito – o ciumento – volta sua atenção ao objeto, em uma relação de posterioridade, e, acima de tudo, de inquietude e preocupação pela “ameaça” do anti-sujeito – rival.

Nessa relação o sofrimento se faz presente e “é nutrido pelas variações fiduciárias e epistêmicas” (GREIMAS E FONTANILLE, 1993, p. 172), e, dessa forma, os questionamentos do sujeito são, em relação ao objeto, “quem ele realmente ama? E até que ponto podemos confiar nele?” (GREIMAS E FONTANILLE, 1993, p. 172). É necessário, assim, ressaltar que a posição do objeto de valor no percurso do ciúme é de *pivô* que desencadeia o temor a partir da presença do anti-sujeito; esse oferece “perigo” por ameaçar sancionar ou por já ter sancionado o sujeito em relação ao seu objeto de valor.

O sentimento que caracteriza potencialmente a relação de apego é a possessão, devido a intensidade com que a relação pode acontecer entre o sujeito ciumento e o objeto, sendo assim, a modalização aqui se dá por um */dever-ser/* que é relacionada à junção – disjunção ou conjunção – e não ao objeto.

Com base, portanto, em Greimas e Fontanille, e nos pressupostos encontrados nas canções que servirão como objeto de análise, podemos sugerir uma sequência canônica para o percurso do ciúme como:

Para a relação de rivalidade estabelecida, tem-se a seguinte sequência canônica:

Amor → Inquietude → Desconfiança → Constatação do Rival → Emulação

Já para a relação de apego, é possível notar a sequência canônica a seguir:

Amor → Inquietude → Desconfiança → Simulacro do Rival → Possessão

## 2.4 A NOSTALGIA

O percurso patêmico da nostalgia é permeado por marcas da persistência que se fazem presentes na memória de um sujeito, o que se traduz, pois, na busca pela retomada da conjunção que um dia foi real entre sujeito e objeto-valor. Este percurso pode ser analisado diante do elemento juntivo – disjunção – atual que engendra a relação sujeito – objeto.

De acordo com o dicionário Houaiss, o termo semântico *nostalgia* pode ser definido como:

**1** melancolia profunda causada pelo afastamento da terra natal **2** distúrbios comportamentais e/ou sintomas somáticos provocados pelo afastamento do país natal, do seio da família e pelo anseio extremo de a eles retornar **3** saudades de algo, de um estado, de uma forma de existência que deixou de ter; desejo de voltar ao passado **4** estado melancólico devido as aspirações, desejos nunca realizados **5** estado de tristeza sem causa aparente (2001, p. 2028).

Partindo, entretanto, da definição terceira apresentada, é plausível retratar o sujeito nostálgico como um sujeito que tem saudade de algo que um dia já esteve em

conjunção, confirmando, dessa forma a alteração de seu estado juntivo presente, podendo ser evidenciado pela tristeza sem motivo claro. A modalização que se destaca neste percurso é a do */querer ter/* e do */não poder ter/*, já que o sujeito deseja estar conjunto a um objeto-valor que não pode mais entrar em conjunção, porém que no passado já foi conjunto. Sugerimos, então, a sequência canônica que segue:

Amor → Perda → Saudade → Frustração → Tristeza

A nostalgia, portanto, se relaciona de maneira patológica, em que marca o objeto de valor como um lugar, tempo ou amor perdido, porém que é, ainda, constante na memória do sujeito, caracterizando uma experiência intangível.

## 2.5 ANGÚSTIA

O Houaiss (2008, p. 220) caracteriza a angústia como “estado de ansiedade, inquietude, sofrimento, tormento, reação do organismo a uma excitação impossível de ser assimilada, desencadeada pela ameaça de perda de um objeto investido por uma pulsão (por exemplo, a perda de um ser amado)”. Tomando por base Lacan, como encontrado no Dicionário de Psicanálise (1995, p. 14) a definição de angústia é “um afeto sentido pelo sujeito (...) quando é confrontado com o desejo do Outro”, portanto, há, também, na paixão da angústia a marcação da “espera fiduciária”, pois a relação do sujeito com o objeto de valor está condicionada ao outro, fazendo com que a frustração, a angústia seja notada no discurso quando as ações esperadas não se concretizam.

Tatit (2011), em diálogo sobre o estudo das paixões através de canções, apresenta a angústia como uma marcação evidente de */desaceleração/*. Esta desaceleração pode ser notada, através das letras, por um estado mais “calmo” do sujeito de alma; se evidencia, portanto, quando o sujeito começa a demonstrar sinais de lentidão em seu discurso.

Essas marcações de calma em um percurso aparecem, principalmente, em canções lentas, que apresentam um sujeito acometido pela lentidão, pois há uma “cifra” de desaceleração. É, dessa maneira, pelo estudo das paixões, que faz-se possível identificar a sensação de aproximação ou afastamento na relação entre sujeito e objeto.

Sendo assim, a busca do sujeito pela alteração de seu estado junctivo com o objeto de valor gera a angústia quando há a impossibilidade de sua transformação, por não “poder” ou não “saber” como alterar seu estado inicial - *Inão poder ser/, Inão poder ter/*.

É proposta, dessa maneira, a seguinte sequência canônica para a efetivação do percurso da angústia:

Inquietude → Ambivalência → Frustração → Sofrimento

### 3 O CORPUS

Não preciso me destacar, pois há lugar para todos...  
E apesar de ainda não ter encontrado meu espaço,  
estou apenas escrevendo canções de amor. (Adele  
Laurie Blue Adkins, tradução nossa)

#### 3.1 O POP

No início do século XX houve um impulso para que ocorresse a inovação na arte, inclusive musical, evidenciando o modernismo e a vanguarda, de acordo com Hobsbawn:

seu âmago era a inovação. Com base na analogia entre ciência e tecnologia, o ‘modernismo’ tacitamente supunha que a arte era progressista, e portanto o estilo de hoje era superior ao de ontem. Era por definição a arte da avant-garde, termo que entrou no vocabulário crítico na década de 1880. (HOBSBAWN, 1995, *apud* LANCIA, 2008, p. 38).

E, dessa maneira, Lancia define essa busca pela inovação de padrões musicais mostrando que “dentro do espírito de superação da ordem estabelecida, a música buscava expandir seus horizontes, empurrando as fronteiras em direção a uma crescente complexidade” (2008, p. 39).

Mais adiante, mais especificamente na segunda metade do século XX, surge de uma junção de distintos estilos musicais a música popular, conhecida até os dias de hoje como música *pop*. Como base desse estilo musical, pode-se citar o jazz, rock & roll e o folk principalmente, para o seu aparecimento nos Estados Unidos pós Segunda Guerra Mundial. O *jazz* teve seu início em New Orleans, segundo Scaruffi, e carrega elementos de origem africana e europeia; tendo sido muito dissipado pela

América do Norte por ser, naquela época, um estilo inter-racial, abrindo, assim, espaço para a formação de inúmeras bandas.

Já o *folk*, também conhecido como “a música da classe trabalhadora”, de acordo com Ruehl (2007), não tem ainda uma origem conhecida, visto que muitas das letras de suas canções contam fatos históricos que só ficaram conhecidos através da cultura popular e nunca foram, cientificamente, comprovados. Contudo, esse estilo musical faz parte da história, visto que é tido como um marco da “Revolução Americana”. O *rock & roll* também carrega em suas notas origens africanas, além de outras várias influências de ritmos americanos, como o *gospel*, o *folk*, o *blues* e a música *country*. A repercussão mundial desse último estilo despertou o interesse de todos e, a partir daí, com a mistura de todos esses estilos surgiu o *pop* como já foi visto.

Isto posto, é necessário ressaltar que a música *pop* sofre variação de influências de acordo com o período em que está inserida, ou seja, não podemos delimitá-la aos estilos musicais mencionados anteriormente, porém faz-se importante apresentá-los a fim de embasar seu reconhecimento como ritmo e, obviamente, como estilo musical.

### 3.2 ADELE: ELA MESMA

Adele Laurie Blue Adkins nasceu em Londres em 5 de maio de 1988, filha de Penny Adkins e Mark Evans. Adkins, de 17 anos de idade, estudante de artes, conhece Evans em um bar, em 1987; alguns meses depois Penny Adkins descobre que estava grávida de Adele, porém a relação de Adkins e Evans tem fim três anos após o nascimento de sua primeira filha; e assim se inicia a vida de histórias complexas e sentimentos conturbados de Adele Adkins.

Aos quatro anos de idade, Adele começa a demonstrar sua paixão e sua vocação: a música. A primeira constatação é narrada por Evans como o momento em que ele a viu segurando um pequeno violão de brinquedo e que ela afirmou estar aprendendo sozinha através das músicas de *Blues* que eles costumavam ouvir, apenas reproduzindo alguns barulhos. Conseqüentemente, a cada novo contato com Adele,

Evans notava que a capacidade dela de lidar com as músicas e com os instrumentos crescia; quando, finalmente, aos sete anos de idade, Adele começa a desenvolver sua voz e começa, também a ser notada por esse dom.

Em sua biografia autorizada, escrita por Chas Newkey-Burden<sup>3</sup>, Adele relata que nunca foi boa em expressar seus sentimentos e acredita que isso tenha relação com o fato de ser filha única. Então, desde os cinco anos ela desenvolveu o hábito de escrever bilhetes para sua mãe; a maioria deles como um pedido de desculpas por “não ter arrumado o quarto ou por não dividir as coisas”, diz Adele (2011, p. 7). Foi a partir daí, que começou a escrever suas canções em momentos difíceis de sua vida: “de fato, várias canções que ela escreveu podem ser consideradas letras de coração partido e desencantamento, adaptadas para a música”, diz Burden (2011, p. 7).

Foi então, durante a adolescência que Adele se viu fascinada pela música e pela “variedade de emoções que a voz humana conseguia transmitir pela música” (2011, p. 10, tradução nossa) e, assim, ela desenvolveu o conhecimento pela música, tanto intelectual como emocionalmente.

Embora houvessem opiniões contrárias, o talento de Adele era evidente e seu desenvolvimento musical continuou a acontecer de acordo com as mudanças que foram notadas em seu gosto musical, pois assim ela acrescentou em sua lista de influências algumas bandas de R&B<sup>4</sup> e, também, algumas bandas de rock & roll, bem como Etta James, Aretha Franklin, Marvin Gaye e Aerosmith. Como o único foco das escolas e de seus professores era negativo, a cantora passou por diferentes colégios até que entrou para o *BRIT School*, onde relata que “tudo mudou ao fazer parte dessa escola” (2011, p. 27, tradução nossa). De acordo com Burden (2011, p. 27), Adele “deu um enorme passo para que a fama internacional, o imenso sucesso e uma fortuna multimilionária surgissem”.

Segundo Burden (2011, p. 27):

*BRIT* foi fundada em 1991 pelo governo Britânico, após o ministro Kenneth Baker ter feito uma proposta ao empresário Richard Branson

---

<sup>3</sup> Chas Newkey-Burden é jornalista correspondente do *The Guardian*, jornal Inglês e autor de inúmeros livros e biografias (disponível em <http://www.theguardian.com/profile/chasnewkeyburden>, tradução nossa).

<sup>4</sup> *Rhythm e Blues* ou R&B é um termo comercial que foi instituído em 1940 a fim de caracterizar as músicas dos estilos *hip hop* e *pop music*. Bastante influenciado pelo *jazz*, o R&B tem ritmos, também, do rock & roll além de um suave e, ao mesmo tempo, exuberante arranjo vocal.

apesar de ser uma escola independente do controle das autoridades educacionais locais. Após dois anos de funcionamento a escola passou a ser patrocinada pelo *BRIT Trust* – organização responsável pela cerimônia anual da indústria da música *Brit Awards*.

Estima-se que os alunos graduados pela BRIT School tenham vendido mais de 10 milhões de álbuns no Reino Unido, acumulando 16 “Brit Awards” e 14 nomeações ao “Grammy”. Mesmo distante do foco da performance, o número de graduação em segundo grau é admirável: 90% dos alunos receberam seu certificado GCSE<sup>5</sup>. Então, naturalmente, seus alunos são brilhantes.

A lista de nomes que estudaram na BRIT School inclui Leona Lewis, Amy Winehouse, Imogen Heap, Katie Melua, Katy B., alguns membros do Kooks, The Feeling, The Noisettes, Kate Nash, Lily Allen, Joss Stone, etc. E, por fim, vale ressaltar que a maioria desses alunos frequentou a escola no mesmo período que Adele.

Durante seu período de estudos na BRIT, era necessário que Adele gravasse suas canções como tarefa de casa, a fim de cumprir os créditos de determinada matéria e, com essas gravações escolares, a ideia de sucesso começou a se materializar. Depois de se graduar, ela conseguiu o selo da gravadora XL Recordings de Richard Russell. Russel acreditava, ao contrário de outras gravadoras, que a internet poderia ser usada como aliada no processo de divulgação de novos cantores e bandas, e essa era, da mesma maneira, a crença de Adele, o que fez com que eles assinassem um contrato e lançassem duas músicas online: “Daydreamer” e “My Same”. Em 2008, lançou seu primeiro álbum – 19 – só com suas canções e começou a ganhar prêmios britânicos de reconhecimento.

As canções desse álbum são, em sua maioria, “tristes músicas de amor” como diz Burden (2011, p. 93), que começam a marcar sua transição da adolescência para a vida adulta. “Essa coleção foi uma das mais eloquentes e comoventes, assim como musicalmente impressionante, expressões da dor romântica (...)” de acordo, novamente, com Chas Newkey-Burden, (2011, p. 94).

### 3.3 VINTE E UM

---

<sup>5</sup> *General Certificate of Secondary Education*: diz respeito ao Certificado de Conclusão do 2º grau na Inglaterra, País de Gales e Irlanda.

Em 2011, Adele lançou seu segundo álbum – *21* – que é, especificamente, o objeto de nossos estudos, que alcançou prestígio mundial, demonstrado pelos prêmios recebidos. Mais uma vez, o álbum mostra suas composições; essas são letras pouco mais variáveis, porém que contam a história de seu último relacionamento, estrategicamente apresentada com uma organização narrativa entre faixas.

Contendo apenas uma faixa regravada e reinterpretada de outro compositor, a coleção narra uma grande história de amor e de amadurecimento de uma mulher através de uma temática coerente.

Após o sucesso de seu primeiro álbum, Adele passou a ser questionada e pressionada para que a sequência de seu trabalho fosse lançada, atingindo níveis de expectativas muito altos, o que fez com que a cantora refletisse sobre seu processo de criação do primeiro CD. Em entrevista à revista americana *Interview*<sup>6</sup>, Adele deixa claro que sua prioridade na criação de seu novo trabalho seria sua liberdade criativa, pois uma característica importante que ela buscava em sua música era ser verdadeira para conseguir desencadear nas pessoas sensações boas e, ao mesmo tempo, de desconforto, pelo fato de se identificarem com suas emoções:

quando questionada, eu dizia algo como ‘sou criativa e gostaria de usar minha imaginação, então não vou apenas escrever um novo álbum!’. (...) A maneira como escrevo minhas canções é acreditando no que estou escrevendo e, até por isso, elas acabam sendo todas tão pessoais – afinal, os artistas nos quais me inspiro me convencem e me ‘ganham’ pela autenticidade. Então, a sensação de ‘essa música me define do começo ao fim’, deve ser sentida por mim, principalmente, no momento de criação, para que então, eu a deixe ser ouvida pelos outros. Acredito que as pessoas se identificam por eu ser sempre muito honesta nas canções – até mesmo minha “parte feia” fica exposta e, talvez, por isso, seja tão fácil para as pessoas se identificarem com elas. O que eu escrevo são canções de amor e todas as pessoas do mundo sabem o que é ter o coração partido (*Interview Magazine*, 2011, tradução nossa).

---

<sup>6</sup> A *Interview* é uma revista americana que foi apelidada de “a bola de cristal do *pop*”. Fundada em 1969, pelo artista Andy Warhol, a revista tem como característica mostrar entrevistas em formato mais íntimo entre algumas das maiores celebridades do mundo: artistas, músicos e “pensadores criativos”. As entrevistas costumam ser publicadas sem edição (Informação fornecida pela própria revista *Interview*, disponível em: [www.interviewmagazine.com/](http://www.interviewmagazine.com/), tradução nossa).

Dessa maneira, quando se sentiu inspirada, a cantora começou o processo de criação de seu novo álbum, que no final acabou sendo mais pessoal que qualquer outro *single*<sup>7</sup> que ela já tenha lançado; isto, porque, o álbum é totalmente regido pelos sentimentos e acontecimentos de seu, até então, relacionamento mais profundo e verdadeiro, como ela mesma define, “apenas fluiu e foi inspirado pelo meu último namorado, meu ex-namorado. E mesmo que em algumas faixas eu o tenha descrito como o vilão do relacionamento, esta foi a relação mais fenomenal em que já estive até agora” (*Interview Magazine*, 2011, tradução nossa).

### 3.3.1 As Canções Seleccionadas

A primeira faixa do álbum *21* é *Rolling in the Deep*, que deixa evidente o sentimento de ira e o ressentimento que Adele ainda tinha pelo ex-namorado, pois na letra da canção existem marcas da vontade de se vingar que ela sentia por ter sido abandonada. Porém, se na primeira canção o sentimento que fica evidente é o da cólera, podemos dizer que a segunda faixa deste álbum – *Rumour Has It* – é marcada pela presença de outra mulher na vida de seu ex-namorado, revelando o ciúme e a indignação da cantora, apresentando, também, algumas marcas de desprezo para com eles.

Contudo, o que vemos na faixa nove, *One and Only*, é a última tentativa para se ter o amor de volta, em que aparecem questionamentos sobre o que “ele” sente em relação a ela e, como marca do novo, o início da aceitação de que nenhum dos dois foi perfeito durante o tempo em que estiveram juntos. Isso evidencia a última transformação de Adele enquanto sujeito dessa análise. E, por fim, a canção que a levou a ser comparada com *The Beatles*, devido ao sucesso e reconhecimento mundial imediato, *Someone Like You* que demonstra toda a narrativa angustiada presente em todo o álbum.

---

<sup>7</sup> Na música a palavra *single* é usada para indicar o lançamento de uma ou mais músicas, porém essas não compõem um álbum completo. Geralmente, um *single* apresenta ao público uma única canção que futuramente será integrante de uma coleção de músicas de um mesmo artista, para só então ser caracterizada álbum (disponível em: [http://en.wikipedia.org/wiki/Single\\_\(music\)](http://en.wikipedia.org/wiki/Single_(music)), tradução nossa).

Portanto, por ser conhecida mundialmente, diz-se que Adele revolucionou o mercado musical por conseguir se manter tanto tempo como maior cantora britânica e internacional, e por ter suas músicas consideradas as melhores de muitos tempos, sendo comparada a compositores mundialmente famosos, também. Quebrando, por isso, vários recordes relatados pelo Guinness Book of World Records<sup>8</sup> e ganhando outros inúmeros prêmios de reconhecimento mundial.

Com o CD *21*, porém, Adele diz que escrevê-lo foi sua terapia e que sua intenção maior era que quando seu ex-namorado o escutasse pudesse se lembrar dela e deles, com a certeza de que ela o amou e de que ele ainda faz parte de sua vida, mas agora, de outra maneira, de um jeito positivo:

espero que quando ele escute minhas músicas perceba o quanto realmente o amei. Mas que note que não é um álbum do tipo “ela me quer de volta”, e sim, é algo para que ele encontre conforto enquanto escute, assim como eu encontrei enquanto o escrevia. Ele é a maior parte da minha vida e esse álbum a está mudando, então, mais uma vez, ele a está impactando e de maneira positiva (*Interview Magazine*, 2011, tradução nossa).

A fim de traçar o percurso narrativo vivido por Adele enquanto sujeito, apresentando seus estados de alma pelo percurso passional e tomando por base a semiótica de linha francesa, estabelecemos a letra de quatro canções do álbum *21* como objeto de interesse de nossa análise: *Rolling in the deep*, *Rumor has it*, *One and only* e *Someone like you*.

---

<sup>8</sup> Autoridade reconhecida mundialmente em relatar recordes mundiais. (Disponível em <http://www.guinnessworldrecords.com/>).

## 4 PERCURSOS DA SELEÇÃO DE 21

A "sombra" é "sentimento de desconfiança", "temor de ser eclipsado, mergulhado na sombra por alguém". A particularidade da suspeita salta aos olhos quando compara à inveja e à emulação. Da inveja resta muito pouco, já que o objeto retorna ao último plano e o desejo não é mais manifestado. (GREIMAS E FONTANILLE)

Tomando por base o aparato semiótico e evidenciando as noções de narratividade e a semiótica das paixões, buscamos, nesse capítulo, apresentar as produções de sentido, ou melhor, o parecer de sentido existente nas letras canções de "21", que foram escolhidas como maneira de representação dos estados de alma, mostrando todo o percurso de ruptura do sujeito para com seu objeto de valor, além das transformações desse sujeito, como já previsto pelo percurso narrativo, possibilitando que através das quatro letras selecionadas, as onze canções constantes no álbum possam ser lidas como apenas uma única, expondo o percurso do sofrer deste sujeito.

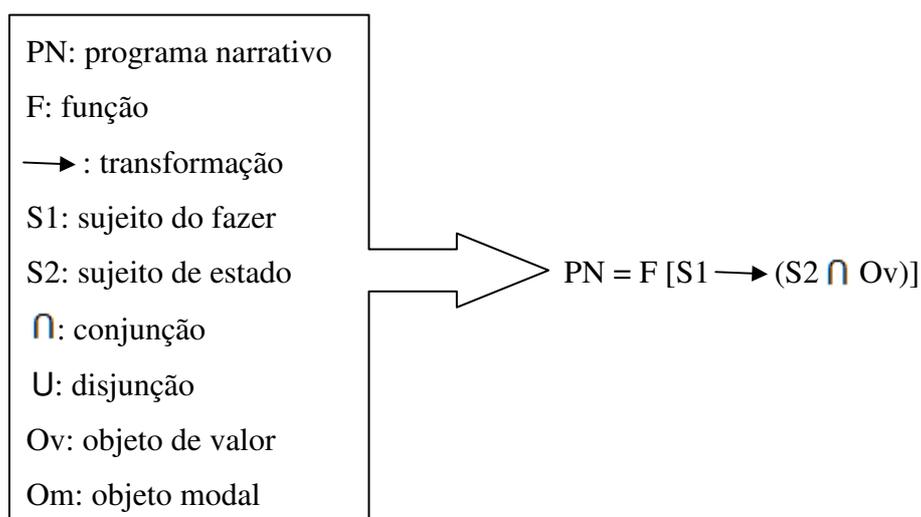
As canções serão aqui apresentadas e analisadas a partir da língua inglesa, porém poderão haver algumas traduções (não literais, para que as perdas de alguns elementos semânticos sejam evitadas) quando necessário.

### 4.1 O PERCURSO COMO UM TODO

Buscamos aqui compreender e apresentar as marcações que resultam, no álbum 21, no sentido de conjunto que nos permite traçar o percurso narrativo e passional através da análise da letra de quatro canções: *Rolling in the deep*, *Rumor has*

*it, One and Only e Someone like you*, que acreditamos corresponder à sequência canônica, assumindo, portanto, cada canção o contrato de manipulação entre sujeito-destinador e sujeito-destinatário, a aquisição de competência do sujeito, sua performance e a sua sanção. E subsequentemente, as canções correspondem, igualmente, à sequência canônica passional: disposição, sensibilização, emoção e moralização.

Tomando o álbum *21* como um todo, sugerimos uma leitura em que as quatro canções assumem um papel que caracteriza um esquema narrativo de totalidade – que nos permite traçar os percursos propostos sem que se fizesse necessário adotar como *corpus* todas as canções que compõem o álbum –, que apresenta o percurso narrativo e passional do sujeito, destacando um programa narrativo que se faz presente nestas canções, para tanto a legenda que segue servirá de base para esse capítulo:



Propomos, portanto, a leitura da letra das canções, respeitando a organização numérica do próprio álbum, como meio de confirmar a possibilidade de uma sequência narrativa, abaixo:

<i>Percurso Narrativo</i>	<i>Percurso Passional</i>	
<b>Manipulação</b>	<b>Disposição</b>	Rolling in the deep
<b>Competência</b>	<b>Sensibilização</b>	Rumor has it
<b>Performance</b>	<b>Emoção</b>	One and only

Sanção	Moralização	Someone like you
--------	-------------	------------------

Podemos dizer que a estruturação do percurso do sujeito já tem sua primeira marcação textual no título das quatro canções, que dão a ideia de transitoriedade dentro desse álbum, apontando, principalmente, a transformação de estado desse sujeito, de colérico para apaixonado: *Rolling in the deep* – Rolando nas profundezas<sup>9</sup>; *Rumor has it* – Dizem por aí; *One and only* – A única; *Someone like you* – Alguém como você.

Já de início podemos, então, notar na primeira faixa, a obscuridade em que esse sujeito se encontrava pelo termo “profundezas” (*deep*), que semanticamente pode indicar o íntimo do ser, o lado oculto da alma ou do pensamento, e, se analisarmos o título da última faixa do álbum – “alguém como você” – notamos uma aproximação por parte do sujeito, visto que há uma comparação com “você”. O que nos permite inferir que esta comparação tem cunho positivo é o título da faixa nove – “a única” –, que indica, neste caso, algo raro, incomum, excepcional, exclusivo, incomparável, superior, demonstrando que, portanto, as canções se complementam no álbum nesta esquematização inicial.

Dessa maneira, se cada título apresenta o sentido do que está por vir, neste caso, nas canções, daremos início às análises destas a fim de comprovar as sequências – narrativa e passional – propostas.

#### 4.1.1 A Manipulação em 21

- **Rolling in the Deep**<sup>10</sup>

<sup>9</sup> A tradução dos títulos e letras das canções se dará de acordo com a necessidade das análises, buscando nos manter fiel às marcações textuais propostas e constarão como anexo desse trabalho.

<sup>10</sup> ANEXO A – Tradução da canção *Rolling in the Deep*.

1     There's a fire starting in my heart  
Reaching a fever pitch and it's bringing me out the dark  
Finally, I can see you crystal clear  
Go ahead and sell me out and I'll lay your shit bare  
5     See how I'll leave with every piece of you  
Don't underestimate the things that I will do

There's a fire starting in my heart  
Reaching a fever pitch and it's bringing me out the dark  
The scars of your love remind me of us  
10    They keep me thinking that we almost had it all  
The scars of your love, they leave me breathless  
I can't help feeling

We could've had it all  
(You're going to wish you never had met me)  
15    Rolling in the deep  
(Tears are going to fall, rolling in the deep)  
You had my heart inside of your hand  
(You're going to wish you never had met me)  
And you played it to the beat  
20    (Tears are going to fall, rolling in the deep)

Baby, I have no story to be told  
But I've heard one of you and I'm going to make your head burn  
Think of me in the depths of your despair  
Making a home down there, as mine sure won't be shared

25    (You're going to wish you never had met me)  
The scars of your love remind me of us  
(Tears are going to fall, rolling in the deep)  
They keep me thinking that we almost had it all  
(You're going to wish you never had met me)  
30    The scars of your love, they leave me breathless

(Tears are going to fall, rolling in the deep)

I can't help feeling

We could've had it all

Rolling in the deep

35 You had my heart inside of your hand

But you played it with a beating

Throw your soul through every open door

Count your blessings to find what you look for

Turn my sorrow into treasured gold

40 You pay me back in kind and reap just what you sow

(Tears are going to fall, rolling in the deep)

You had my heart inside of your hand

But you played it

You played it

45 You played it

You played it to the beat

A manipulação é encontrada no percurso do sujeito e é evidenciada na letra de *Rolling in the Deep*, que marca o início da tentativa de se estabelecer um contrato entre sujeito-destinador e sujeito-destinatário. A primeira marcação dessa manipulação se dá a partir do quinto verso da primeira estrofe:

*“Go ahead and sell me out and I’ll lay your shit bare. See how I’ll leave with every piece of you, don’t underestimate the things that I’ll do”.*

Observamos, portanto, que o sujeito tenta estabelecer um contrato fiduciário por intimidação – “vá em frente e me traia e mostrarei toda sua ‘sujeira’” – quando apresenta valores negativos como competência do destinador-manipulador, fazendo com que o destinatário desta reconheça a capacidade deste destinador de cumprir as ameaças, o que propõe, pois, que o destinatário deverá ser competente em

/dever não fazer/, a fim de evitar tais valores negativos. Em seguida, esta tentativa de se estabelecer o contrato de manipulação acontece mais uma vez, quando o destinador ameaça o destinatário: “veja como deixarei cada um de seus pedaços, portanto, não subestime o que posso fazer”.

O verbo *underestimate* (subestimar), da maneira como foi adotado, negativamente – *don't underestimate* (não subestime) – dá a ideia de que o destinador-manipulador é capaz de /fazer/, ou seja, de exercer a ação que se propõe caso o destinatário não cumpra sua parte no contrato.

É possível notar no decorrer da canção que a todo momento o destinador busca reafirmar sua manipulação, visto que não há marcação de aceitação do contrato por parte do destinatário. Assim, temos na quarta estrofe de *Rolling in the Deep*, a exposição de uma nova ameaça, que marca, novamente, a manipulação por intimidação: “*Baby, I have no story to be told, but I've heard one of you and I'm going to make your head burn. Think of me in the depths of your despair making a home down there, as mine sure won't be shared*”.

O vocábulo *depths*, que pode ser traduzido como “profundezas”, tem como sinônimo: abismo e pode ser relacionado ao íntimo do ser, que metaforicamente, pode ser entendido como o lado obscuro do sujeito, escancarando, portanto, o sujeito-destinador-manipulador colérico, que se alimenta de sua ira para manipular o destinatário que o fará entrar em conjunção com seu objeto de valor. Dessa forma, podemos identificar como Programa Narrativo nessa canção o seguinte esquema:

$$\text{PN1} = \text{F} [\text{S1} \longrightarrow (\text{S2} \cup \text{Ov})]$$

S1 = Sujeito

S2 = Sujeito

Ov = poder amar

Este Programa Narrativo 1, seria, então, a tentativa do sujeito, que em estado colérico, busca intimidar o outro para ter seu amor. A cólera mostrada aqui se dá pela sequência:

Confiança  $\longrightarrow$  espera  $\longrightarrow$  frustração  $\longrightarrow$  descontentamento  $\longrightarrow$  agressividade  $\longrightarrow$  explosão

No terceiro verso dessa canção – *“finally I can see you crystal clear”* – fica evidente que o destinador tinha, com o destinatário, uma relação de confiança que foi quebrada. Esta ruptura da confiança é marcada por *“finally”* (finalmente), pois indica que a imagem que o destinador tinha deste destinatário enquanto conjunto com seu objeto de valor era apenas um simulacro que foi desfeito com a ruptura, também, com o amor (Ov).

Quando, porém, houve essa quebra de confiança, o destinador passou a, então, esperar que o destinatário voltasse ao ponto de partida para que a conjunção buscada pudesse ser retomada. *“You had my heart inside of your hand, but you played it with a beating”*, mostra pelo verbo *“played”* (jogou), que a ação esperada pelo destinador não foi realizada pelo destinatário, desencadeando, pois, a frustração, que é indicada pela ira do primeiro quando não ocorre a conjunção com o Objeto de valor: *“reap just what you sow”* (colha o que plantou).

O descontentamento vem, em seguida, manifestado em *“they keep me thinking that we almost had it all”* (elas me deixam pensando que quase tivemos tudo), o advérbio *“almost”* (quase), indica que era esperado algo mais das ações do outro (sujeito ex-namorado), porém, após a frustração gerada pela relação com o objeto de valor que */ainda não é/*, o sujeito Adele passa a demonstrar seu estado de não contentamento.

A agressividade e a explosão do destinador aparecem em conjunto devido a sua relação de dependência (se o sujeito destinador se torna agressivo, ele tende a querer o mal do destinatário e explode através das palavras, neste caso específico) em *“you're going to wish you never had met me”* – você desejará nunca ter me conhecido – demonstrando o sentimento de ira presente entre destinador e destinatário.

A cólera é confirmada com a não aceitação deste primeiro contrato proposto pelo destinador-manipulador, por parte do destinatário quando o primeiro afirma que o segundo se tornou competente em */dever fazer/* e não em */dever não fazer/* como esperado, ou seja, o destinatário deveria ter se tornado competente em não “brincar com o coração” do destinador, porém ele age opostamente: *“but you played it to the beat”* (mas você brincou com o que eu sentia).

#### 4.1.2 A Competência em 21

- **Rumor Has It<sup>11</sup>**

1     She, she ain't real,  
       She ain't going to be able to love you like I will,  
       She is a stranger,  
       You and I have history,  
 5     Or don't you remember?  
       Sure, she's got it all,  
       But, baby, is that really what you want?

Bless your soul, you've got your head in the clouds,  
       She made a fool out of you,

10    And, boy, she's bringing you down,  
       She made your heart melt,  
       But you're cold to the core,  
       Now rumour has it she ain't got your love anymore,

Rumour has it

15    She is half your age,  
       But I'm guessing that's the reason that you stayed,  
       I heard you've been missing me,  
       You've been telling people things you shouldn't be,  
       Like when we creep out and she ain't around,

20    Haven't you heard the rumours?

Bless your soul, you've got your head in the clouds,  
       You made a fool out of me,

---

<sup>11</sup> ANEXO B – Tradução da canção *Rumour Has It*.

And, boy, you're bringing me down,  
 You made my heart melt, yet I'm cold to the core,  
 25 But rumour has it I'm the one you're leaving her for,

Rumour has it  
 All of these words whispered in my ear,  
 Tell a story that I cannot bear to hear,  
 Just 'cause I said it, it don't mean that I meant it,  
 30 People say crazy things,  
 Just 'cause I said it, don't mean that I meant it,  
 Just 'cause you heard it

But rumour has it he's the one I'm leaving you for.

Acreditamos que o sujeito Adele adquire competência na segunda faixa do álbum *21*, *Rumour has it*, em que podemos notar que ele passa a /saber/ fazer algo que antes não era competente para /fazer/, através de um Objeto Modal.

Partindo, então, do título da canção, o uso do verbo *has* (“tem”, terceira pessoa do singular), demonstra que *rumour* (“rumor, boato, notícia”, de acordo com Houaiss, 2008, p. 2483) aparece carregado de valores. Estes serão responsáveis por tornar o sujeito competente, fazendo com que, sendo assim, *rumour* assumo o papel de Objeto modal.

O sujeito do fazer, busca, nesse percurso, estar em conjunção (∩) com seu Objeto de Valor, que é /poder amar/ o outro, porém, com a não aceitação do contrato de manipulação proposto anteriormente, é necessário que haja algum tipo de valor positivo oferecido pelo outro, para que, assim, o sujeito se torne competente para /amar/. Fica evidente, também, a presença de um anti-sujeito, que caracterizaria, aqui, a presença de um Programa Narrativo correlato que não será analisado; esta presença faz com que possamos observar, da mesma forma, a relação de rivalidade que surge pelo ciúme gerado entre os sujeitos.

“*Now rumour has it she ain't got your love anymore*”.

Na segunda estrófe, portanto, encontramos a primeira marcação do Objeto Modal /rumour/, que aparece como meio de mostrar ao sujeito que há – ainda – a possibilidade de que o outro ofereça os valores necessários para que o primeiro esteja conjunto de seu Objeto de Valor: “agora, rumores dizem que ela não tem mais seu amor”. Esta marcação aqui presente, nos leva ao Programa Narrativo (PN):

$$\text{PN2} = \text{F} [\text{S1} \longrightarrow (\text{S2} \sqcap \text{Om})]$$

S1 = Sujeito

S2 = Sujeito

Om = rumor

Este PN2 apresenta, então, a conjunção do sujeito com o Objeto Modal, marcando, pois, a transformação dele de /não competente/ para /competente/. Quando há esta transformação, o sujeito-destinador passa então a propor outro contrato de manipulação ao destinatário, mas, dessa vez, por tentação, como em:

*“Sure, she’s got it all, but, baby, is that really what you want?”*

Nesta manipulação por tentação fica claro que o /poder/ que, na primeira tentativa de se estabelecer um contrato fiduciário era carregado de valores negativos, passa agora a ser apresentado por valores positivos, a fim de alterar a competência do outro para /querer fazer/ e não mais /dever fazer/, tentando-o a aceitar o amor: “Claro, ela tem tudo, mas é mesmo isso que você quer?”. É possível identificar, ainda, a marcação discursiva de desdém em relação ao anti-sujeito, quando este é classificado como “ela”, ou seja, o fato de não nomeá-lo não remete a “ela” qualquer tipo de qualidade – boa ou ruim – mostrando que ao adotar apenas o pronome pessoal reto “ela”, o anti-sujeito pode facilmente ser confundido com qualquer outro, passando a ideia de que apenas o sujeito é qualificável para /amar/ o outro.

Este contrato tem a intenção de transformar o elemento juntivo entre sujeito e o objeto de valor:

disjunção  $\longrightarrow$  não-disjunção  $\longrightarrow$  conjunção

Todas as tentativas manipulatórias, neste percurso da aquisição de competência do sujeito, estão relacionadas ao apego que o sujeito passa a ter em relação ao Objeto de Valor pelo surgimento do anti-sujeito. Esta relação de rivalidade aparece, claramente, quando sujeito e anti-sujeito passam a ter suas competências modais comparadas pelo primeiro, estabelecendo, assim, uma relação de emulação:

*“She ain’t going to be able to love you like I will”.*

Juntamente com a relação de emulação, acontece a tentativa de um novo contrato de manipulação, neste ponto, por sedução, visto que, a imagem do sujeito-destinador passa a ser totalmente positiva em comparação ao anti-sujeito: “ela não será capaz de amá-lo como eu”, a fim de seduzir o destinatário, para que ele, mais uma vez se torne competente em /querer fazer/. Esta nova tentativa de manipulação acontece pela simultaneidade com o percurso do ciúme:

Amor → Inquietude → Desconfiança → Constatação do Rival → Emulação

O /amor/ do sujeito Adele é o que desencadeia este percurso do sujeito ciumento e aparece em *“she ain’t going to be able to love you like I do”* (ela não será capaz de amá-lo como eu) quando este sujeito primeiro demonstra claramente ao outro sujeito – ex-namorado – que ainda o ama *“love you like I do”* (amá-lo como eu amo). Essa demonstração de amor torna-se, repentinamente, um sentimento de /inquietude/, pois não há certeza de que seu amor é correspondido, ou seja, ainda não é notada a possibilidade de conjunção entre sujeito e objeto valor – poder amar. Este novo estado evidente aparece inscrito em *“you and I have history, or don’t you remember?”* – você e eu temos história, ou você não se lembra? – o uso da interrogação ‘negativa’ (*don’t you*) destinada ao sujeito ex-namorado passa a ideia de agitação, visto que o sujeito Adele mostra a necessidade de confirmação de uma relação conjuntiva passada por parte do outro.

Quando, porém, não há essa confirmação por parte do sujeito ex-namorado, o sujeito Adele transforma, neste momento, seu estado de inquieto para /desconfiante/, ou seja, a presença do anti-sujeito (rival) começa a ser notada. Em seguida, a /constatação/ deste anti-sujeito acontece: *“she is half your age, but I’m guessing that’s the reason that you stayed”* – ela tem metade de sua idade, mas acredito

que esse é o motivo por você ter ficado (conjunto a “ela”) – e desencadeia, por sua vez, a /emulação/, em que o sujeito Adele passa a comparar suas competências às do anti-sujeito (“ela”): ela é uma estranha (...), com certeza ela tem tudo, mas, meu bem, é isso mesmo que você quer?

*“She is a stranger (...), sure she’s got it all, but, baby, is that really what you want?”*

Porém, apesar de não haver, ainda, a conjunção entre sujeito e objeto de valor, é possível notar evidências de conjunção entre sujeito e objeto modal. Quando, então, o sujeito se torna conjunto do Objeto Modal (Om), ele passa a saber que o outro ainda oferece valores positivos para que haja, em seguida, a conjunção com o Objeto de Valor (Ov):

*“I heard you’ve been missing me. You’ve been telling people things you shouldn’t be.”*

O verbo *heard* (“escutei”, pretérito perfeito do indicativo), que se relaciona, pois, com *rumours*, mostra que o sujeito, neste ponto, passou a /saber/ que o outro está agora em /não-disjunção/ com ele, fazendo com que o primeiro se torne competente em /amar/: “mas os rumores dizem que você a está deixando por mim”.

*“But rumour has it I’m the one you’re leaving her for.”*

A conjunção entre sujeito e Objeto Modal cria um novo simulacro no percurso, que mostra a possibilidade de uma nova relação conjunta com o Objeto de Valor, ou seja, o sujeito Adele encontra, neste momento, a probabilidade de uma transformação do elemento junctivo entre eles. A evidência desta transformação, no percurso, se dá pelo Objeto Modal (*rumour*), que leva o sujeito a crer na não disjunção entre eles – sujeito Adele e sujeito “ex-namorado”.

#### 4.1.3 A Performance em 21

- **One and Only**<sup>12</sup>

---

<sup>12</sup> ANEXO C – Tradução da canção *One and Only*.

1 You've been on my mind,  
I grow fonder every day,  
Lose myself in time,  
Just thinking of your face,  
5 God only knows why it's taken me so long to let my doubts go,  
You're the only one that I want,

I don't know why I'm scared,  
I've been here before,  
Every feeling, every word,  
10 I've imagined it all,  
You'll never know if you never try,  
To forgive your past and simply be mine,

I dare you to let me be your, your one and only,  
Promise I'm worth it,  
15 To hold in your arms,  
So come on and give me a chance,  
To prove I am the one who can walk that mile,  
Until the end starts,

If I've been on your mind,  
20 You hang on every word I say,  
Lose yourself in time,  
At the mention of my name,  
Will I ever know how it feels to hold you close,  
And have you tell me whichever road I choose, you'll go?

25 I don't know why I'm scared,  
'Cause I've been here before,  
Every feeling, every word,  
I've imagined it all,  
You'll never know if you never try,

30 To forgive your past and simply be mine

I know it ain't easy giving up your heart,  
 Nobody's pefect,  
 (I know it ain't easy giving up your heart),  
 Trust me I've learned it,

35 Nobody's pefect,

Come on and give me a chance,  
 To prove I am the one who can walk that mile,  
 Until the end starts.

A nona faixa, *One and only*, de 21, demonstra a transformação do elemento juntivo em relação ao Objeto de Valor, devido à aquisição de competência ocorrida anteriormente, sendo assim, o sujeito deixa de estar em disjunção e passa a estar conjunto do Objeto de Valor /poder amar/ o outro:

$$PN3 = F [S1 \longrightarrow (S2 \cap Ov)]$$

S1 = Sujeito

S2 = Sujeito

Ov = poder amar

A conjunção com o Objeto de Valor é que determina a ação do sujeito no percurso, por isso, o que podemos observar agora é o sujeito apaixonado nostálgico, que tem consciência dos valores – positivos – investidos e dispostos em sua relação com o outro, o que torna aparente o discurso amoroso, com imagem positiva tanto do destinador como do destinatário:

*“You’ve been on my mind, I grow fonder every day, lose myself in time just thinking of your face”.*

O /fazer/ do sujeito passa a deixar evidente a possibilidade de /amar/ o outro: “você tem estado em meu pensamento e me sinto cada dia mais afeiçoada; me

perco no tempo, pensando em você”. Essa demonstração de /amor/ é que faz com que seja possível estabelecer a conjunção com o Objeto de Valor que ele busca.

Na performance, a imagem do anti-sujeito não é mais notada, pois a relação de ciúme/emulação presente anteriormente deu lugar à volta da confiança do sujeito em relação ao amor do outro. Esta confiança é marcada pela nostalgia da conjunção com o Objeto de Valor vivida antes:

*“I don’t know why I’m scared, I’ve been here before. Every feeling, every word, I’ve imagined it all”.*

O termo *before* (“antes”) mostra que a situação desejada já aconteceu, e *imagined* (“imaginado”, participio de imaginar) marca a persistência na memória do sujeito em reviver uma relação passada com o outro. Fica clara, portanto, a sequência da nostalgia:

Amor → Perda → Saudade → Frustração → Tristeza

O sujeito esteve, em um momento anterior a este percurso, conjunto com o Objeto de Valor /poder amar/ o outro, o que resultou em uma relação entre eles; com a aparição do anti-sujeito, fica evidente a /perda/, ou o momento de disjunção com o Objeto de Valor (Ov), ocasionando a /saudade/ de vivenciar novamente a conjunção com o Ov, que desencadeia a /frustração/ quando o outro não responde às expectativas, terminando o processo com a tristeza, que se fundamenta no descompasso entre sujeito e Objeto de Valor. É, pois, desta maneira, que o sujeito propõe ao outro que exerça uma ação transformadora:

*“If I’ve been on your mind you hang on every word that I say, lose yourself in time at the mention of my name. Will I ever know how it feels to hold you close and have you tell me whichever road I choose, you’ll go?”*

O sujeito sugere que o outro seja capaz de retribuir o /amor/ que é Objeto de Valor daquele, pois acredita que seja, também, Objeto de Valor deste: “se eu estou em seu pensamento, você lembra das palavras que digo, se perde no tempo ao ouvir

meu nome. Será que vou saber como é ter você por perto e te ouvir dizer que vai comigo para o caminho que eu escolher?”

O uso do condicional adotado *if* (“se”), apresenta uma dúvida por parte do sujeito que, neste ponto, propõe uma ação ao outro, pois ainda não há como identificar o valor desta condição como verdadeiro ou falso, ou seja, se o resultado esperado será ou não satisfatório.

Em seguida, é possível, então, que notemos dois momentos no discurso do sujeito que podem ser tomados como manipulação e a ação transformadora propriamente dita, o primeiro momento na terceira estrofe:

*“You’ll never know if you never try to forget your past and simply be mine”.*

O sujeito faz uso, aqui, da manipulação por tentação, já que a imagem dele perante o outro permanecerá sendo positiva, visto que os valores investidos no contrato de manipulação também são positivos e tentam transformar no outro o /querer fazer/. Após a proposta de manipulação, podemos notar a ação transformadora do sujeito quando ele, então, desafia o outro a tomar lugar como integrante da ação e não mais executá-la:

*“I dare you to let me be your one and only. Promise I am worth it to hold in your arms. So come on and give me a chance to prove I am the one who can walk that mile until the end starts”.*

A marcação de desafio proposto se dá pelo termo *dare* (“arriscar, atravessar, ousar”), que passa a ideia de um convite do sujeito ao outro, para que este faça parte da ação em si, oferecendo valores positivos – “prometo que sou merecedora de ficar em seus braços, por isso me dê uma chance para provar que sou a única que pode fazer essa caminhada até o fim começar” – para que ele seja capaz de /querer acreditar/ (ou /querer fazer/) no simulacro apresentado pelo sujeito e partilhar do mesmo Objeto de Valor, /poder amar/.

Já a ideia de ação do sujeito é apontada pelo uso do imperativo – *come on* e, também, *give me* –, visto que a noção passada por este modo gramatical pode ser de pedido ou convite. Entretanto, mesmo com as distintas propostas de manipulação

oferecidas, não fica evidente no discurso, até este momento, se há aceitação por parte do outro para que a manipulação se realize e a sanção seja positiva.

#### 4.1.4 A Sanção em 21

- **Someone Like You**<sup>13</sup>

1 I heard that you're settled down  
 That you found a girl and you're married now  
 I heard that your dreams came true  
 Guess she gave you things, I didn't give to you

5 Old friend  
 Why are you so shy?  
 It ain't like you to hold back  
 Or hide from the light

I hate to turn up out of the blue uninvited

10 But I couldn't stay away, I couldn't fight it  
 I hoped you'd see my face and that you'd be reminded  
 That for me, it isn't over

Never mind, I'll find someone like you  
 I wish nothing but the best for you, too

15 Don't forget me, I beg, I remember you said  
 Sometimes it lasts in love  
 But sometimes it hurts instead

You'd know how the time flies  
 Only yesterday was the time of our lives

---

<sup>13</sup> ANEXO D – Tradução da canção *Someone Like You*.

20 We were born and raised in a summery haze  
 Bound by the surprise of our glory days

I hate to turn up out of the blue uninvited  
 But I couldn't stay away, I couldn't fight it  
 I hoped you'd see my face and that you'd be reminded

25 That for me it isn't over yet

Nothing compares, no worries or cares  
 Regrets and mistakes they're memories made  
 Who would have known how bitter-sweet this would taste.

A última faixa do álbum, *Someone like you*, apresenta, nesse percurso, a sanção, bem como a angústia do sujeito que se tornou apaixonado ao entrar em conjunção com seu Objeto de Valor.

Já na primeira estrofe é possível identificarmos a não aceitação do contrato fiduciário proposto pelo sujeito na manipulação:

*“I heard that you’re settle down, that you found a girl and you’re married now. I heard that your dreams come true. Guess she gave you things I didn’t give to you”.*

A não aceitação se faz presente, pois há mais uma vez, a aparição do anti-sujeito *girl* (“garota”), e, sobretudo, a conscientização de que o outro já não pode mais amar o sujeito por estar “casado agora” – *married now*. Além disso, notamos, também, a constatação do sujeito de que o outro está em conjunção com seu Objeto de Valor: (...) *your dreams come true* – “seus sonhos se tornaram realidade”. A expressão “*dreams come true*” indica felicidade, nos levando a crer que o outro entrou em conjunção com seu Objeto de Valor em um Programa Narrativo correlato.

Observamos, portanto, que nenhum dos contratos de manipulação propostos pelo sujeito foram aceitos, pois o sujeito e o outro não compartilhavam o mesmo Objeto de Valor, sendo assim a conjunção do sujeito com seu Objeto de Valor,

não implicou na conjunção, também, por parte do outro, o que nos leva ao seguinte Programa Narrativo:

$$PN = F [S1 \longrightarrow S2 \cap Ov]$$

S1 = Sujeito

S2 = Sujeito

Ov = poder amar

Portanto, no momento do percurso em que o sujeito se torna competente a ser um sujeito performático, ele se torna, também, conjunto de seu Objeto de Valor, cumprindo, pois, todos os contratos fiduciários propostos a fim de poder amar o outro. Quando, então, o sujeito passa a poder amar o outro, ele sofre uma sanção positiva, que é o próprio /amor/:

*“But I couldn’t stay away, I couldn’t fight it. I hoped you’d see my face and that you’d be reminded that for me it isn’t over”.*

O sujeito assume seu /amor/ em relação ao outro: “mas não pude ficar longe, não consegui evitar. Eu tinha esperança de que você veria meu rosto e se lembraria de que pra mim não acabou”, mas, pelo fato que, apenas no final do percurso o sujeito se torna consciente de que o outro não tinha o mesmo Objeto de Valor, a sanção também é negativa, pois a conjunção com o Objeto de Valor do sujeito fez com que ele se sentisse amargurado:

*“Sometimes it lasts in love, but sometimes it hurts instead”.*

Pelo discurso, então, o sujeito caracteriza o /amor/ que sente pelo outro como algo de valor negativo, porém que não altera a imagem do outro, enquanto destinatário desse amor, ou seja, sua imagem, para o sujeito, continua sendo positiva: “não importa, vou encontrar alguém como você”, já que este seguirá buscando os mesmos valores e a mesma imagem em outros.

*“Never mind I’ll find someone like you”.*

A comprovação de /não poder ter/ por parte do sujeito gera angústia. Esta é caracterizada pelas marcas de inquietação e desespero que aparecem no discurso:

*“Don’t forget me, I beg (...)”*

A marcação de desespero é dada pelo uso do verbo *beg* (“imploro”, primeira pessoa, presente do indicativo) que implica “suplicar, pedir instantaneamente, rogar”, segundo Houaiss (2008, p. 1582), demonstrando que o sujeito ainda carrega os valores positivos que foram anteriormente oferecidos pelo outro. O percurso do sujeito angustiado se dá:

Inquietude → Ambivalência → Frustração → Sofrimento

A /ambivalência/ é notada no discurso como um todo, pois o sujeito Adele que diz não se importar com a disjunção repentina do outro, sujeito ex-namorado, demonstra no mesmo momento, sua /inquietação/ pelo medo de ser esquecido: “não importa, eu vou encontrar alguém como você. Não desejo nada além do melhor para você também. Não me esqueça, eu imploro”.

*“Never mind I’ll find someone like you. I wish nothing but the best for you too. Don’t forget me, I beg (...)”.*

O estado de /frustração/ do sujeito aparece, em seguida, pela marcação do pretérito perfeito em “ontem mesmo foi o melhor momento de nossas vidas” – *“Only yesterday was the time of four lives”* –, pois torna claro o desejo do sujeito Adele em retomar um programa narrativo passado, em que sua relação com o objeto de valor – poder amar o outro – era conjuntiva.

E, por fim, o /sofrimento/ do sujeito se torna evidente na última estrofe que figurativiza o final de todo o percurso:

*“Nothing compares no worries or cares. Regrets or mistakes they are memories made.  
Who would have known how bitter-sweet this would taste”.*

É aqui, portanto, que o sujeito apaixonado se qualifica como angustiado ao se tornar consciente de que houve a conjunção com seu Objeto de Valor por parte do outro sujeito (ex-namorado): “nada se compara, não se preocupe ou se importe. Arrependimentos e erros são produzidos pelas lembranças. Quem poderia adivinhar o gosto amargo-doce que isso teria?”. Além disso, o uso do verbo no condicional “*would have known*” – saberia – passa a ideia de desaceleração do estado do sujeito, que se torna, portanto, mais pacífico perante sua atual relação com o /poder amar/ o outro. E, assim, encerra-se o percurso narrativo e passional de 21.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

As letras de quatro canções do álbum *21* de Adele foram objeto selecionado para análise neste trabalho. Buscamos partir da materialidade do texto, a fim de apresentar alguns efeitos de sentido que nele se manifestam, para atingir nosso objetivo que era definir o percurso narrativo e passional, bem como identificar os programas narrativos presentes nas canções, a fim de demonstrar o sentido de totalidade deste álbum.

Procuramos demonstrar que o sujeito Adele encontrado nas quatro canções é o mesmo sujeito do fazer, em relação ao percurso narrativo, e sujeito de estado, quando traçado o percurso patêmico, ou seja, apesar de não termos estendido nosso *corpus* à análise das onze canções de *21*, foi possível identificarmos os percursos deste sujeito em totalidade, sem prejuízos durante o processo de análise.

Para que conseguíssemos traçar os percursos deste sujeito, foi essencial que relacionássemos alguns elementos da Semiótica da Canção, propostos por Luiz Tatit, com elementos da Semiótica das Paixões, tomando por base os estudos de Greimas, Fontanille e Bertrand, principalmente, como meio de não perder as características de canção, porém não analisando aspectos musicais, como identificamos em nossa introdução.

Para manter-nos o mais fiel possível ao sentido construído pelas letras das canções, elas foram adotadas em seu idioma de criação: o Inglês, visando com que não houvessem perdas semânticas significativas que poderiam ocorrer pela tradução. Entretanto, foram feitas as traduções necessárias para o entendimento das análises no capítulo quatro deste trabalho e, também, foram disponibilizadas as traduções completas como anexo constante neste; ressaltando que as traduções apresentadas aqui não são de caráter oficial e foram, em alguns momentos, realizadas de maneira literal, enquanto objeto de análise.

Propusemo-nos a encontrar, num primeiro momento, o sujeito-destinador-manipulador, que apareceu evidente na primeira canção do álbum – *Rolling*

*in the Deep*. Conseguimos, então, identificá-lo e, também, qualificar o tipo de contrato proposto ao destinatário desta manipulação. A intimidação é utilizada pelo destinador como meio de “ameaçá-lo” e, pudemos observar que, nesta primeira etapa, esta manipulação por intimidação se dá devido ao estado em que o sujeito Adele se encontra. Notamos, pois, um sujeito colérico, que buscava fazer o mal ao outro – sujeito ex-namorado – nos levando, dessa maneira, à relação dos percursos narrativo e passional. Encontramos, aqui, o seguinte Programa Narrativo:

$$\text{PN1} = \text{F} [\text{S1} \longrightarrow (\text{S2} \cup \text{Ov})]$$

S1 = Sujeito

S2 = Sujeito

Ov = poder amar

Em seguida, identificamos a aquisição de competência por parte do sujeito do fazer. Para que este sujeito se tornasse competente, foi necessário que encontrássemos o Objeto Modal (Om) no percurso, para que, assim, o sujeito fosse capaz de adquirir competência para /saber fazer/, o que neste trabalho indica /poder amar o outro/. Notamos, então, que o sujeito Adele entra em conjunção com o Objeto Modal – “*rumour*” – que o faz competente a poder amar o outro – sujeito ex-namorado; este rumor é que evidencia, no percurso, uma possível conjunção de ambos sujeitos, Adele e ex-namorado, com o objeto de valor /poder amar/. Neste momento, nos deparamos com a possibilidade de que os sujeitos poderiam, então, voltar a partilhar o desejo de estar conjunto a um mesmo Objeto de Valor. Além disso, pudemos notar a presença de um anti-sujeito que desencadeou a transformação do sujeito Adele de estado colérico para um estado de /ciúme/.

O percurso do ciúme pôde ser comprovado através da constatação do sujeito rival, que aparece no discurso como “ela”, e a relação de emulação, neste percurso, ficou evidente pela comparação de competências entre sujeito do fazer – Adele – e anti-sujeito – ela. Para tanto, o Programa Narrativo de Uso – de competência – encontrado foi:

$$\text{PN2} = \text{F} [\text{S1} \longrightarrow (\text{S2} \cap \text{Om})]$$

S1 = Sujeito

S2 = Sujeito

Om = rumor

Após o sujeito ter se tornado competente, observamos a alteração no elemento juntivo do sujeito Adele em relação ao Objeto de Valor (Ov), resultando,

assim, na performance deste sujeito. Portanto, quando ele se viu diante da possibilidade de poder amar o outro – sujeito ex-namorado –, o sujeito primeiro declara seu amor, passando assim a /saber amar/; quando essa transformação acontece, então, a imagem do anti-sujeito que anteriormente causou o percurso do ciumento deixa de ser notada. Foi possível, porém, que encontrássemos o sujeito de estado /nostálgico/, que deixa evidente no discurso o sentimento de saudade em relação à conjunção com o Objeto de Valor obtida num outro percurso. Assim, como Programa Narrativo da performance, encontramos:

$$PN3 = F [S1 \longrightarrow (S2 \cap Ov)]$$

S1 = Sujeito                      S2 = Sujeito                      Ov = poder amar

Por fim, encontramos no discurso a sanção sofrida pelo sujeito Adele. Buscávamos comprovar que este sujeito havia sofrido uma sanção positiva, visto que ele consegue estar conjunto de seu Objeto de Valor e, pode, então, /amar/ o outro, o ex-namorado. Entretanto, fomos surpreendidos, pela sanção negativa, paradoxalmente, pelo fato de que o outro, ou sujeito ex-namorado, não partilhar do desejo de conjunção com o mesmo objeto de valor do sujeito do fazer, ou seja, havia um programa narrativo correlato, no qual o sujeito ex-namorado tinha um Objeto de Valor distinto do que era esperado.

A constatação de que o sujeito ex-namorado se tornou conjunto de seu Objeto de Valor, porém que este era distinto do Objeto de Valor do sujeito Adele, faz com que esse sujeito segundo sofra, pela última vez, neste percurso, uma transformação de estado, passando a sujeito /angustiado/. Este percurso da angústia foi apresentado pela desaceleração no estado do sujeito Adele, que passou a se mostrar frustrado, porém não arrependido de ter podido /amar/. Dessa maneira, temos o seguinte Programa Narrativo:

$$PN = F [S1 \longrightarrow S2 \cap Ov]$$

S1 = Sujeito                      S2 = Sujeito                      Ov = poder amar

O sentido de totalidade é confirmado no final, quando, pelo discurso, pudemos observar que o sujeito Adele se tornou conjunto de seu Objeto de Valor, que é

o mesmo em todo o álbum *21* e pôde, assim, /amar o outro/, mesmo que isso não tenha implicado em um (re)percurso, onde sujeito Adele e sujeito ex-namorado estivessem (con)juntos. Assim, concluímos o percurso narrativo deste sujeito, mesmo com o elemento surpresa no momento da sanção e conseguimos, também, identificar as transformações sofridas pelo sujeito de estado, como nos propusemos no início deste trabalho.

## REFERÊNCIAS

ABBAGNANO, Nicola. *Dicionário de Filosofia*. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

ADKINS, Adele Laurie Blue. *Adele*. Disponível em <http://www.adele.tv/>

ARISTÓTELES. *Retórica das Paixões*. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

ARRAIS, Marcos Augusto Galvão. *A Música de Hermeto Pascoal: uma abordagem semiótica*. Dissertação de Mestrado, São Paulo, 2006.

BAKHTIN, Mikhail. *Estética da Criação Verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

BARROS, Diana Luz Pessoa de. *Teoria Semiótica do Texto*. São Paulo: Atica, 1990.

BARROS, Diana Luz Pessoa de. *Teoria do discurso: Fundamentos semióticos*. São Paulo: Humanitas FFLCH/USP, 2001.

BENNETT, Roy. *Uma breve história da música*, tradução de Maria Teresa Resende Costa. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1986.

BERTRAND, Denis. *Caminhos da Semiótica Literária*. Bauru: EDUSC, 2003.

CONTTO, José David García. *Manual de Semiótica*. Semiótica narrativa, con aplicaciones de análisis en comunicaciones. Lima: Instituto de Investigación Científica Universidad de Lima, 2011.

COURTÉS, Joseph. *Introdução à Semiótica Narrativa e Discursiva*. Coimbra: Livraria Almedina, 1979.

DIETRICH, Peter. *“Eu Te Amo”, de Tom Jobim e Chico Buarque: uma análise semiótica*. Lisboa: Textos e Pretextos, 2005.

FIORIN, José Luiz. *Elementos da análise do discurso*. São Paulo: Contexto, 2009.

FIORIN, José Luiz. *Semiótica das Paixões: o Ressentimento*. São Paulo: Alfa, 2007.

FIORIN, José Luiz. *O Sujeito na Semiótica Narrativa e Discursiva*. São Paulo: Todas as Letras, 2007, p. 24 – 31.

FIORIN JUNIOR, Renato. *Saudade e Nostalgia: Configurações passionais da falta no show Rosa dos Ventos, de Maria Bethânia*. Cadernos de Semiótica Aplicada (CASA), vol. 10, 2012.

FONTANILLE, Jacques; RALLO DITCHE, Elisabeth; LOMBARDO, Patrizia. *Dictionnaire des Passions Littéraires*. Paris: Belin, 2005.

GREIMAS, Algirdas Julien; COURTÉS, Joseph. *Dicionário de Semiótica*. São Paulo: Contexto, 2008.

GREIMAS, Algirdas Julien; FONTANILLE, Jacques. *Semiótica das Paixões*. São Paulo: Ática, 1993.

LUDOVICE, Camila de Araújo Beraldo. *A Construção do Ator Lula na Campanha Eleitoral de 2006: uma análise semiótica*. Dissertação de Mestrado, Franca, 2008.

MACHADO, Rosemeri Passos Baltazar. *Sobre a Estrutura Narrativa*. Disponível em [http://www.faccar.com.br/eventos/desletras/hist/2006\\_g/textos/032.htm](http://www.faccar.com.br/eventos/desletras/hist/2006_g/textos/032.htm)

MARQUES E SILVA, Lílian Maria. *Aspectos distintos da paixão da nostalgia na construção dos sujeitos dos enunciados nas canções de Nando Reis*. Estudos Semióticos. [online] Disponível na Internet em <http://www.fflch.usp.br/dl/semiotica/es>. Editor Peter Dietrich. Número 4, São Paulo, 2008.

MELLO, Luiz Carlos Migliozi Ferreira de. *Sobre a Semiótica das Paixões*. Londrina: Signum: Estudos Linguísticos, 2005, p. 47 – 64.

MOSCARDINI, Míriam; ABRIATA, Vera Lúcia Rodella. *A Paixão da Cólera em Cinzas do Norte, de Milton Hatoum*. Diálogos Pertinentes – Revista Científica de Letras – vol. 6. Franca, 2010, p. 105 – 124.

NEWKEY-BURDEN, Chas. *Adele the Biography*. Great Britain: CPI Group (UK), 2011.

NEWKEY-BURDEN, Chas. *Profile*. The Guardian. Disponível em [www.theguardian.com/profile/chasnewkeyburden](http://www.theguardian.com/profile/chasnewkeyburden)

PORTELA, Jean Cristtus. *Metalinguagem Semiótica: Empréstimos e Redefinições*. Cadernos de Semiótica Aplicada – CASA – vol. 10, n. 2. Araraquara, 2012.

QUEVEDO, Frank Baiz. *La Página del Guión*. Disponível em <http://www.lapaginadelguion.org/semionar.htm>

SILVA, Fernando Moreno da. *Modalização: teoria e aplicação*. Revista Prolíngua, 2009, p. 48 – 56.

TATIT, Luiz. *Musicando a Semiótica: ensaios*. São Paulo: Annablume, 1997.

TATIT, Luiz. *Semiótica da Canção*. São Paulo: Editora Escuta, 2007.

TATIT, Luiz. *Análise Semiótica Através das Letras*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.

TATIT, Luiz. *Semiótica da Canção – Melodia e Letra*. São Paulo: Escuta, 1994.

REVISTA IDE. *Entrevista Com Luiz Tatit*. São Paulo: outubro de 2011, p. 33 – 42.

SCHWARTZMANN, Matheus Nogueira. *Um Rei Incoerente: o percurso do sujeito sá-carneiriano em Dispersão*. Dissertação de Mestrado. Araraquara, 2005.

TEMPERATO, Mark; QUAAS, Johanna; ABBATE, Dan. *Guinness World Records*. Disponível em [www.guinnessworldrecords.com/](http://www.guinnessworldrecords.com/)

ZUCKERMAN, Esther. *The Many Ages of Adele*. Interview Magazine. Disponível em [www.interviewmagazine.com/music/adele-21#](http://www.interviewmagazine.com/music/adele-21#)

## ANEXOS

A seguir, apresentam-se dispostas as traduções das letras das canções, do álbum *21* de Adele, utilizadas para análise, em sua ordem (pré)determinada pelo encarte do CD:

### ANEXO A – Tradução da canção *Rolling in the Deep*

#### ▪ **Rolando no Fundo do Poço**

- 1      Tem uma chama se acendendo em meu coração,  
          Alcançando uma temperatura de febre e me tirando da escuridão.  
          Finalmente posso te ver claramente.  
          Vá em frente e me traia e eu mostrarei toda a sua “sujeira”.
- 5      Veja como eu saio com cada parte de você,  
          Não subestime as coisas que eu farei
- As cicatrizes do seu amor me lembram nós dois,  
          Elas me fazem pensar que nós quase tivemos tudo.  
          As cicatrizes do seu amor me deixam sem ar,
- 10     Não posso evitar sentir que...
- Nós poderíamos ter tido tudo,  
          (Você vai desejar nunca ter me conhecido)  
          Rolando no fundo do poço.  
          (Lágrimas vão cair, rolando no fundo do poço)

- 15      Você teve meu coração nas palmas de sua mão,  
           (Você vai desejar nunca ter me conhecido)  
           E você brincou com o que eu sentia.  
           (Lágrimas vão cair, rolando no fundo do poço)
- Meu bem, eu não tenho história para contar,
- 20      Mas escutei uma de vocês e vou fazer sua cabeça ferver.  
           Pense em mim nas profundezas do seu desespero,  
           Construa um lar por lá, já que você não entrará no meu.
- (...)
- Jogue sua alma em todas as portas abertas,
- 25      Conte suas bênçãos para descobrir o que procura,  
           Transforme meu sofrimento em ouro,  
           Pague na mesma moeda e vai colher o que plantou.

#### ANEXO B – Tradução da canção *Rumour Has It*

- **Dizem Por Aí**

- 1      Ela, ela não é real,  
           Ela não será capaz de amá-lo como eu.  
           Ela é uma estranha,  
           Você e eu temos história,
- 5      Ou você não se lembra?  
           Claro, ela tem tudo,  
           Mas, querido, é isso mesmo o que você quer?
- Abençoe sua alma, você está com a cabeça nas nuvens,

- Ela te fez de tolo,  
 10 E, garoto, ela está te deixando para baixo,  
 Ela fez seu coração derreter,  
 Mas você está frio até sua alma.  
 Agora dizem por aí que ela não tem mais o seu amor.
- Ela tem metade da sua idade,  
 15 Mas eu acho que essa é a razão pela qual você se desvirtuou.  
 Ouvi dizer que você tem sentido minha falta,  
 Você tem dito coisas que não deveria às pessoas  
 Como quando nos arrastamos e ela não está por perto,  
 Você não ouviu os rumores?
- 20 Abençoe sua alma, você tem a cabeça nas nuvens,  
 Você me fez de tola,  
 E, garoto, você está me deixando para baixo,  
 Você fez meu coração derreter, mas eu estou com frio até a alma,  
 Mas dizem por aí que eu sou aquela por quem você a está deixando.
- 25 Dizem por aí...
- Todas estas palavras sussurradas em meu ouvido,  
 Contam uma história que eu não suporto ouvir.  
 Só porque eu disse, não quer dizer que eu quis dizê-lo.  
 As pessoas dizem coisas malucas,  
 30 Só porque eu disse, não significa que eu quis dizê-lo,  
 Só porque você ouviu...

ANEXO C – Tradução da canção *One and Only*

- **A Única**

1 Tenho pensado em você,  
A cada dia me sinto mais afeiçoada,  
Me perco no tempo,  
Só pensando em seu rosto,  
5 Só Deus sabe porque levei tanto tempo a acabar com as minhas dúvidas,  
Você é o único que quero,

Eu não sei porque estou assustada,  
Já senti isso antes,  
Cada sentimento, cada palavra,  
10 Já imaginava tudo,  
Você nunca vai saber se não tentar,  
Perdoar seu passado e simplesmente ser meu,

Te desafio deixar-me ser sua, a única  
Prometo que sou merecedora  
15 De ficar em seus braços.  
Por isso me dê uma chance  
Para provar que eu sou a única que pode fazer essa caminhada,  
Até o fim começar.

Se eu estou em seu pensamento,  
20 Você se lembra das palavras que digo,  
Se perde no tempo,  
Ao ouvir meu nome,  
Será que vou saber como é te ter por perto,  
E ouvir-te dizer que vais comigo para o caminho que eu escolher?

25 Eu não sei porque estou com medo,  
Já senti isso antes,  
Cada sentimento, cada palavra,  
Já imaginava tudo,  
Você nunca vai saber se não tentar,  
30 Perdoar o passado e simplesmente ser meu,

Eu sei que não é fácil desistir do seu coração,  
 Ninguém é perfeito,  
 (Eu sei que não é fácil abrir mão de seu coração),  
 Confie em mim eu aprendi,  
 35 Ninguém é perfeito,

Vá lá, me dê uma chance  
 Para provar que eu sou a única que pode fazer  
 Essa caminhada, até o fim começar.

#### ANEXO D – Tradução da canção *Someone Like You*

- **Alguém Como Você**

1 Eu ouvi dizer que você se estabeleceu  
 Que você encontrou uma garota e agora está casado  
 Eu soube que seus sonhos se realizaram  
 Acho que ela lhe deu coisas que eu não lhe dei

5 Velho amigo  
 Por que você está tão tímido?  
 Não é sua cara se conter  
 Ou se esconder da luz

10 Eu odeio aparecer do nada, sem ser convidada  
 Mas eu não pude ficar longe, não consegui evitar  
 Eu tinha esperança de que você veria meu rosto e que você se lembraria  
 De que pra mim não acabou

Não importa, eu vou encontrar alguém como você

Não desejo nada além do melhor para você, também  
15 Não me esqueça, eu imploro, eu lembro do que você disse:  
Às vezes, o amor dura  
Mas, às vezes em vez disso ele machuca  
Às vezes, o amor dura  
Mas, às vezes em vez disso ele machuca

20 Você deveria saber como o tempo voa  
Apenas ontem foi o melhor tempo das nossas vidas  
Nascemos e nos criamos numa neblina de verão  
Unidos pela surpresa dos nossos dias de glória

25 Eu odeio aparecer do nada, sem ser convidada  
Mas eu não pude ficar longe, não consegui evitar  
Eu tinha esperança de que você veria meu rosto e que você se lembraria  
De que pra mim não acabou

Não faz mal, eu vou encontrar alguém como você  
Não desejo nada além do melhor para você também  
30 Não me esqueça, eu imploro, eu lembro do que você disse:  
Às vezes, o amor dura  
Mas, às vezes em vez disso ele machuca

Nada se compara, não se preocupe ou se importe  
Arrependimentos e erros são produzidos pelas lembranças  
35 Quem poderia adivinhar o gosto amargo-doce que isso teria?

Não faz mal, eu vou encontrar alguém como você  
Não desejo nada além do melhor para você também  
Não me esqueça, eu imploro, eu lembro do que você disse:  
Às vezes, o amor dura  
40 Mas, às vezes em vez disso ele machuca  
Às vezes, o amor dura  
Mas, às vezes em vez disso ele machuca.