

A PAIXÃO DO FUNK PELO PRAZER: MODO DE SER SUINGUE

Luciane de PAULA¹

Marilda Franco de Moura VASCONCELOS²

- RESUMO: Neste artigo, analisamos a reverência do *funk* carioca pelo prazer. A paixão pelo prazer surge, no *funk*, mediante o ato de cantar e dançar. O referencial teórico deste trabalho é a semiótica greimasiana. O objetivo é, por meio da análise da canção “Sigla Latina do Amor”, de Fernanda Abreu, tratar do universo passional do *funk* carioca. A hipótese é que o suingue da canção manifeste um modo específico de ser e sentir. Na análise da paixão estimulada pelo *funk*, destacamos o ato de cantar, uma vez que este ocorre em síncrese com a dança e interpela os destinatários-locutários a, por projeção aos interlocutários da canção, “habitar” o universo enunciado. Os resultados da análise levam a crer que o ato de cantar estimula o suingue e, com ele, o prazer. Junta-se à análise da canção a reflexão sobre o tempo manifestado, que, além de criar a presentificação – do prazer aqui e agora –, fortalece a síncrese existente entre as relações dos sujeitos: os que cantam, os que acompanham e os que “habitam” a canção. A conclusão é que, no embalo dos ouvidos e dos movimentos dos corpos, a canção acaba por sustentar e promover um universo passional da cultura *funk*.
- PALAVRAS-CHAVE: Semiótica. Paixões. Canção. *Funk*.

Introdução

As paixões não agiriam por muito tempo na mesma direção se não encontrassem cumplicidade no espírito de quem se deixa seduzir por elas. Hélène Metzger (apud BACHELARD, 1996, p.180-181).

Buscamos compreender como se organiza o sentido nas canções *funk*, do ponto de vista da paixão pelo prazer, sendo esse sentido exemplificado aqui pela canção “Sigla Latina do Amor”, de Fernanda Abreu (doravante, FA).

Ao examinar o sentido de um vocábulo, Greimas e Courtés (1979) sugerem estudá-lo com dois significados diferentes, dependendo dos postulados aos quais a semiótica se refere. Tendo como base a teoria de Hjelmslev, julgam que

¹ UNICOC – União das Universidades COC. Faculdade de Letras. Ribeirão Preto – SP – Brasil. 14020-530 – luciane_de_paula@uol.com.br

² FLUP – Faculdade de Letras da Universidade do Porto – Portugal. 4150-564 – marildafmv@gmail.com

todo “sistema de signos” (ou toda língua natural) é um “sistema de expressão” suscetível “[...] numa segunda etapa, [a] uma interpretação semântica. Esse é, *grosso modo*, o sentido que a gramática gerativa dá a esse termo.” (GREIMAS; COURTÉS, 1979, p.240, grifo do autor). Contudo, ao focarem a linguística saussuriana, a tradição fenomenológica de Husserl (2008) e a teoria psicanalítica de Freud (2004), Greimas e Courtés (1979, p.241) propõem que se considere a outra perspectiva: um signo deve ser “definido inicialmente por sua significação”, ou seja, por uma “[...] paráfrase que formula de uma outra maneira o conteúdo de uma unidade significante.” Citando Hjelmslev, consideram que persistir na busca de esquemas e usos da interpretação não é pertinente para a semiótica, pois, em princípio, “todos os sistemas são interpretáveis”. Por essa razão, concluem:

O fazer interpretativo, uma das formas do fazer cognitivo, consiste na convocação, pelo destinatário, das modalidades necessárias à aceitação das propostas-contratuais que ele recebe. Na medida em que todo enunciado recebido se apresenta como uma manifestação, o papel do fazer interpretativo consiste em lhe conceder o estatuto da imanência (do ser ou do não ser). (GREIMAS; COURTÉS, 1979, p.241).

A atividade interpretativa implica examinar como os objetos do mundo, neste caso, o universo passional da cultura *funk*, colocam-se do ponto de vista de sua existência semiótica, ou seja, como manifestam sua presença, sua condição de realidade cognoscível por um sujeito.

Nossa tese é que as canções *funk* reverenciam a paixão pelo prazer por meio do suingue dançante típico de seu gênero musical. Entendemos suingue como o embalo dançante que entrelaça os corpos e lhes proporciona prazer. O prazer de dançar junto, simulando o ato sexual. A paixão pelo prazer é, então, o centro de nosso artigo.

No *funk*, a paixão pela dança surge mediante o ato de cantar e dançar, por meio da festividade dionisíaca que embala os famosos “bailes da pesada” no Rio de Janeiro. As canções denominadas por Paula (2007) como SLA *Funk* de FA levam a conhecer o universo do *funk* carioca e manifestam um modo de ser e de sentir expresso por essa movimentação massiva de grande parcela da juventude fluminense.

Canto enquanto encanto

Começamos pelo destaque dado ao ato de cantar e dançar nas canções do *funk* carioca, uma vez que há uma síncrese entre canto e dança, letra, música e

sujeitos; pois, no ato de cantar, o destinador-locutor³ interpela os destinatários-locutários a, por projeção aos interlocutores e interlocutários das canções, habitar o universo enunciado.

Com base nos papéis actanciais revelados por essas ações (canto e dança), apresentamos esta análise a partir do nível narrativo, especificamente pelos conceitos de *manipulação* (querer-dever-fazer), *competência* (saber-fazer) e *performance* (fazer uso da canção); pois, nessa articulação, reconhece-se que a competência pode ser “semionarrativa”, já que se manifesta na enunciação da canção, visto que é a mediação da voz do destinador-locutor que possibilita a performance enunciativa.

Quando as modalizações de um sujeito incidem sobre outro, o sujeito é destinador-locutor; e aquele que é manipulado, destinatário-locutário. As transformações ocorrem por meio da manipulação ou de um fazer persuasivo. Para Greimas e Courtés (1979, p. 270, grifo do autor),

[...] o que está em jogo, à primeira vista, é a transformação da competência modal do destinatário sujeito: se este, por exemplo, conjunge ao *não poder não fazer* um *dever fazer*, tem-se a provocação ou a intimidação; se lhe conjunge um *querer fazer*, ter-se-á então sedução ou tentação.

Greimas observa como se articula o sujeito com objetos modais para obter a conjunção ou disjunção com o objeto-valor (a busca pelo prazer) e, conseqüentemente, sua mudança de estado. É esse processo de atualização ou realização do fazer de um sujeito que a semiótica chama “narratividade”. A transformação do destinatário-locutário resulta da ação do sujeito destinador-locutor, por meio da relação entre eles realizada pelo interlocutor e interlocutário: *manipulação* para a aquisição da *competência* que possibilita realizar a *performance* de entrar em conjunção ou disjunção com o objeto-valor. O destinador também faz a *sanção* da performance do sujeito, de forma positiva, premiando-o, ou, negativa, castigando-o.

O Groupe d'Entrevernes (1979, p.63) sintetiza a organização lógica dos enunciados narrativos da seguinte forma:

³ No trabalho de Tatit (1986, p.6) a definição de “locutor” dada por ele advém “[...] tanto da origem etimológica (loquor = ‘falar’, ‘exprimir’, ‘dizer’) como do senso-comum”, pois “[...] define alguém que se expressa com as articulações vocais. A fala e a sua extensão estética, o canto, pressupõe necessariamente um sujeito locutor. Este termo define melhor a posição sintática de ‘alguém que canta’, antes que seja preenchida pelo compositor, pelo cantor, pelo intérprete, ou qualquer outra personificação. O locutor é apenas uma posição gramatical da canção.” Assim, para a síncrese apresentada na própria conceituação de locutor, Tatit formula o termo composto destinador-Locutor.

- a manipulação é a operação do destinador sobre o sujeito de estado e/ou operador: *fazer-fazer*. Sua dominante é persuasiva, e sua dimensão, cognitiva: *fazer-querer* e *fazer-saber*,
- a competência é a operação do *ser do fazer* e sua dimensão é pragmática: *dever-fazer*, *querer-fazer*, *poder-fazer* e *saber-fazer*,
- a performance trata do *fazer-ser* na dimensão também pragmática: *fazer*,
- a sanção é da ordem *ser do ser* e faz a relação do destinador com o sujeito de estado e/ou operador: saber sobre o sujeito e/ou objeto e/ou destinador.

Em *Elementos semióticos para uma tipologia da canção popular brasileira*, Tatit (1986, p.6) formula os termos compostos destinador-locutor e destinatário-ouvinte; pois, segundo ele, na canção, há uma simulação entre os sujeitos da enunciação e do enunciado realizada pela e na relação destinador-locutor e destinatário-ouvinte: o primeiro é o sujeito que conta uma história qualquer de uma maneira diferenciada ao cantar o enunciado. Esse gesto causa a impressão de que a canção é construída no momento em que é cantada, isso porque, segundo Tatit (1996, p.20), “[...] o núcleo entoativo da voz engata a canção na enunciação produzindo efeito de tempo presente: alguém cantando é sempre alguém dizendo, e dizer é sempre aqui e agora.”

O cantor, então, parece incorporar os diferentes fazeres que encontramos quando deparamos com um texto. Nesse sentido, a tarefa do destinador-locutor é fazer com que o destinatário-ouvinte reconheça, na canção, situações cotidianas, ao instaurar um interlocutor e um interlocutário que simulam a sua relação com o destinatário-ouvinte.

O modo de existência da canção relaciona-se com a descrição de situações e ações “reais” (GREIMAS; COURTÉS, 1979, p.173), na forma de “simulacros de ações”, das quais participam sujeitos “de canção”.

Dessa maneira, conforme salienta Tatit (1986, p. 10),

[...] quando o locutor se materializa num timbre de voz qualquer (o cantor), o ouvinte não consegue dissociar com nitidez a comunicação principal (destinador-locutor / destinatário-ouvinte) de seu simulacro (interlocutor / interlocutário), pois o sujeito parece ser o mesmo. De fato, a figura do cantor sincretiza as duas posições, destinador-locutor e interlocutor, e isso causa no ouvinte a impressão de que a cena relatada pela canção é viva. Durante o mesmo tempo que o interlocutor fala com o interlocutário, o destinador-locutor canta para o destinatário-ouvinte. A locução é uma só. Pelo texto, temos a construção do simulacro, pela melodia, a sua presentificação. Um timbre de voz produzindo a melodia revela a entonação simultânea do interlocutor e do destinador-locutor (sincretizados), fazendo com que a locução principal e o simulacro de locução tenham o mesmo tempo de existência: o tempo da canção.

O simulacro construído atribui à canção uma proximidade das situações presenciadas pelo destinatário-ouvinte, o que causa um efeito de sentido de reconhecimento. Esse é o primeiro passo para que se estabeleça o contrato de crença entre destinador-locutor e destinatário-ouvinte, que constitui o que Tatit (1986) denomina “persuasão figurativa”, que pode ser definida e identificada na canção com investimentos de valores como:

- *valores descritivos*, subjetivos ou essenciais (prazeres e estados de alma, articulados ao “ser”), objetivos ou acidentais (objetos consumíveis, relacionados ao “ter”);
- *valores modais* (crer, querer, poder, dever, saber-ser/fazer).

Os *valores descritivos* são os responsáveis, na canção, por promoverem uma sucessão de transferências de valores, os quais, não sendo idênticos, implicam o estabelecimento de um contrato fiduciário, no qual o destinador-locutor enfatiza um fazer persuasivo, levando o destinatário-locutário a um fazer interpretativo no qual julgue crer que tanto o dizer da canção como o valor, reportados pelo destinador-locutor, sejam verdadeiros.

Os *valores modais*, ou simplesmente *modalidades*, são, conforme a descrição de Fontanille (1998, p.170), os predicados que modificam o estatuto de um outro predicado, constituindo a *condição pressuposta* que determina em que sentido ou perspectiva é realizada a ação reportada por esse outro predicado, ou melhor, tais objetos explicitam que *modo de existência* o verbo modificado passa a ter, modo que não se refere a seu sentido puro ou simples, mas ao que é particular e próprio do contexto em que se coloca.

Os valores modais classificam-se, segundo seu modo de existência em:

- *modo virtualizante*, que pressupõe um *querer* e/ou um *dever*;
- *modo potencializante*, condição de um *crer* e/ou sua variante *aderir*;
- *modo atualizante*, suposição de um *saber* e/ou um *poder*.

Fontanille (1998, p.170) observa que o modo dito *realizado*, o do *fazer* e do *ser*, não é uma modalidade em sentido estrito, porque reporta ação em si que não comporta modalização, o que explicaria por que Greimas e Courtés (1979, p.283) o chamaram “modalidades realizantes”. Para entender melhor os lugares semânticos que ocupam e o modo de existência que esses objetos ou valores modais revelam, Fontanille (1998) propõe o quadro:

Quadro 1 – Modos de existência

Existência	MODO	MODO	MODO
	VIRTUALIZADO	POTENCIALIZADO	ATUALIZADO
	Lugar de motivações	Lugar de crenças	Lugar de atitudes
Sujeito face ao objeto (Modalidade endotáxica)	Querer	Crer	Saber
Sujeito face a outrem (Modalidade exotáxica)	Dever	Aderir	Poder

Fonte: Fontanille (1998, p.170).

Os objetos modais, indicando que modos de existência os predicados modificados passam a ter, apontam contextos determinados:

- fazer-ser - realização de uma performance ou ato;
- ser-fazer - situação de competência;
- ser-ser - condição de veridicção;
- fazer-fazer – realização de fatos.

Isso ocorre porque a relação entre destinador-locutor e destinatário-ouvinte pode ser descrita como uma ação do primeiro sobre o segundo, inicialmente uma persuasão /fazer-crer/ e, posteriormente, uma manipulação /fazer-fazer/. A persuasão é garantida pelas modalidades /saber-fazer/ e /poder-fazer/ que qualificam e, ao mesmo tempo, realizam o destinador-locutor como sujeito do fazer.

O ato de cantar, no *funk*, estimula o suingue dançante (uma dança sensual, erótica) e, com ele, a euforia da excitação como forma de prazer. Tatit (1986) afirma que o indivíduo canta quando sente a necessidade de materializar o estado passional em que se encontra. No *funk*, o indivíduo canta e dança para simular o prazer por meio do suingue. O canto e a dança relacionam-se com a euforia festiva que embala tanto o baile quanto os sujeitos das canções tocadas-cantadas e, por projeção, aqueles que frequentam os bailes e/ou ouvem/escutam as canções *funk*.

O *funk* é um gênero complexo que se estrutura por meio de *samplers*, mixagens e várias outras instrumentalizações digitais que ajudam a compô-lo, criando sua estrutura intertextual. O *sampler*, especificamente, é tão importante no *funk* que passa a ter *status* de sujeito. Mais que um aparelho eletrônico ou um instrumento digital, ele passa a ser, em muitas canções, inclusive nas de FA, um

sujeito. Para compreender essa extensão do conceito de sujeito, cabe entender a tensividade das canções *funk*.

Tensão entre o canto, a dança e o encantamento

Segundo Tatit (1990, p.42),

As canções de todas as épocas sempre operaram com dois tipos de tensividade: 1º) a “tensividade somática”, que configura precisamente um ritmo, uma pulsação e uma periodicidade, ou seja, um gênero bem delineado (um samba, uma marcha, uma valsa, um roque, um bolero ...) e 2º) a “tensividade passional”, que corresponde aos estímulos afetivos e cognitivos desenhados pela melodia e apoiados pela harmonia, acarretando, sobretudo, a valorização de cada um de seus contornos.

O primeiro tipo de tensividade se processa com a redução de frequência e duração rítmicas. Não importam tanto os contornos isolados, mas a sua reiteração, que produz encadeamentos, os chamados temas melódicos. Em função de sua pulsação regular, esses temas produzem estímulos corporais que entram em sintonia com nossa pulsação somática. Daí o efeito da dança ou, pelo menos, das marcações com a cabeça, com os pés ou com as mãos. Nem o texto linguístico dessas canções escapa a essa conformação temática. Em compatibilidade com a melodia, os textos produzem personagens ou temas de exaltação que se definem por uma série de qualidades ou atividades automaticamente identificadas aos temas melódicos.

A tensividade passional, ao contrário, depende da ampliação de frequência e duração. Isso repercute na expansão do campo de tessitura e na valorização de cada uma das vogais. As canções tornam-se, naturalmente, mais lentas, de forma que as tensões concentram-se nos contornos individuais e na permanência da voz em cada frequência emitida. Este tipo de canção provoca uma introspecção solene compatível com sentimentos passionais decorrentes dos processos de disjunção e conjunção afetiva. Trata-se das músicas românticas em que a tensão das separações amorosas transfere-se para os prolongamentos vocálicos e vice-versa. Assim são geradas as paixões como “ciúme”, “despeito”, “desespero”, “esperança”, “frustração”, etc.

Essa oscilação entre tensividade somática e tensividade passional, segundo Tatit (1990), marcou a história da canção brasileira desde a era de ouro do rádio. Naquele tempo, duas fases de criação eram nitidamente estabelecidas: a fase de produção de tensividade somática, durante o período carnavalesco, e a fase restante de trabalho com a tensividade passional, com as chamadas canções

de meio de ano. Eram as marchas e sambas marcados de um lado, e o sambacação de outro.

Desde então já despontava uma outra característica que, no fundo, revelava a grande afinidade entre a canção popular e a rádio que a veiculava: a fala. O locutor de rádio e o cantor quase sempre estiveram na iminência de se fundirem. Como ocorre com nossa linguagem cotidiana, as melodias das “canções faladas”, como o *rap* e, por vezes, o *funk*, são de natureza entoativa, isto é, não possuem uma clara autonomia sem a presença do texto. Ao contrário dos outros dois tipos de canção (as de tensividade somática e as de tensividade passional), este não se estabiliza nos contornos e nos encadeamentos melódicos. Ele neutraliza a tensividade dando a impressão de que se trata de uma situação efêmera, cuja duração não ultrapassa o tempo de execução da própria música. É a reprodução do colóquio na canção. Por isso, os textos são impregnados de elementos enunciativos (pronomes, advérbios, aspectos, interjeições, expressões estereotipadas, gírias), responsáveis pelo efeito de presentificação; e as melodias reproduzem a instabilidade e o caráter passageiro de qualquer entoação, são as chamadas por Tatit (1990) canções de situação.

Nesse sentido, não apenas as canções de FA, mas as canções *funk* em geral podem ser consideradas canções que mesclam os tipos de tensividade e de situação, uma vez que cantam o momento presente, a euforia momentânea embalada pelo ato de cantar e dançar freneticamente, a excitação festiva que celebra o instante, desprezando situações passadas e futuras, mas a expressão recorre a um colóquio que fica entre o samba (de tipo tensivo) e o *rap* (canção de situação).

No ato de cantar, por exemplo, o verbo modalizador do predicado é que descreve e determina o traço da personalidade do sujeito da enunciação. Assim, o sujeito descrito, caracterizado como aquele que “pode” cantar uma canção, é facilmente identificado como uma pessoa festiva, aquela que “deve” criar situações para conseguir persuadir o destinatário, é reconhecida como uma pessoa competente e, aquela que tem a condição de “fazer-ser” a um sujeito realizado.

A partir dessas modalizações, a análise pressupõe que não há sentido preexistente, apenas construído na canção (no ato da enunciação) e percebido como processo de realização. Privilegia, pois, a existência semiótica dos sujeitos e objetos, focalizando os valores descritivos (essenciais do ser ou acidentais do ter) e os valores modais (crer, querer, poder, saber-ser/fazer), a fim de evidenciar o mundo da canção (ordem enunciativa).

A paixão pelo prazer de cantar, dançar e amar

Na teoria semiótica greimasiana, a paixão é um estado de alma, com efeitos de sentido de qualificações modais (o querer, o dever, o poder e o saber) que, na narrativa, modificam a relação do sujeito com os valores (querer-ser, dever-ser, poder-ser, saber-ser). Há as paixões simples que resultam de um único arranjo modal, que modificam a relação entre o sujeito e o objeto-valor; e as paixões complexas, efeitos de uma configuração de modalidades, que se desenvolvem em vários percursos passionais.

Conforme Barros (2000), as paixões simples decorrem da modalização /querer-ser/. Há paixões em que o sujeito quer o objeto-valor, como, no caso estudado por nós, no desejo; outras em que o sujeito não-quer o objeto-valor, como na repulsa, no medo ou na aversão; outras ainda em que ele deseja não ter certos valores, como no desprendimento, na generosidade ou na liberalidade; finalmente, aquelas em que o sujeito não-quer deixar de ter valores, como na avareza ou na sovinice. As paixões simples diferenciam-se pela intensidade do querer e pelo tipo de valor desejado. O desejo de valores cognitivos caracteriza, por exemplo, a curiosidade (ou o querer-saber).

A respeito das paixões complexas, Barros (2000) observa que elas preveem a explicação de todo um percurso passional. O estado inicial do percurso das paixões complexas é denominado por Greimas e Fontanille (1993) “estado de espera”. A espera define-se pela combinação de modalidades, pois o sujeito deseja um objeto, mas nada faz para consegui-lo, e acredita poder contar com outro sujeito na realização de suas esperanças ou na obtenção de seus desejos. Caracteriza-se, portanto, pela confiança no outro e em si e pela satisfação antecipada ou imaginada da aquisição do valor desejado, como ocorre na canção “Sigla Latina do Amor”, conforme veremos. Ao saber impossível a realização do seu querer, o sujeito passa para o estado de insatisfação e de decepção.

Para a semiótica, de acordo com Barros (2000, p.50), o contrato fiduciário estabelecido entre sujeitos não é, necessariamente, um contrato verdadeiro, mas, na maior parte das vezes, um contrato imaginário, um simulacro (GREIMAS; FONTANILLE, 1993).

O que a semiótica busca é aplicar “um olhar semiótico” à leitura do mundo. Nos últimos textos de Greimas, o foco são as paixões, ou melhor, o que ele busca é semiotizar as paixões, “buscar sentido” para elas, dar conta dos sentimentos, das emoções e das paixões que afetam o ser.

As paixões são agentes de um universo tensivo-corporal que deixam rastros – ou cheiros, como diz Greimas e Fontanille (1993) na dimensão das estruturas mais superficiais do discurso. A paixão é da ordem daquilo que nos afeta. O estudo

das paixões insere-se numa dimensão fenomenológica. As camadas tensivas subjacentes se superpõem até atingirem um nível mais superficial e visível, que é o do discurso. As paixões situam-se nesse nível já semantizado. O que é anterior a isso pode ser considerado como sensação ou emoção. As paixões, por assim dizer, são como camadas superficiais dos fluxos desejantes e eróticos que estão associados ao sensualismo do corpo. A civilização ocidental tem como um de seus pressupostos o controle de fluxos primais e estimuladores da potência do corpo. Esse mecanismo de controle sobre o qual se estende a cultura ocidental se utiliza da moral e da ética como formas de manipular as relações entre os corpos, que naturalmente são uns mais potentes do que outros. Tenta-se esse controle também por meio dos artifícios da racionalidade e do conhecimento que, por vezes, estão a reboque de determinados interesses humanos.

Em Nietzsche (1998), encontramos um sujeito complexo que afirma seu desejo por meio de múltiplas mediações do seu corpo. O corpo mediador é, ao mesmo tempo, síntese e processo da interação dos sujeitos com o mundo e com os outros corpos. O desejo atualiza-se na relação entre os corpos e pode plastificar-se num sentido dado na forma de paixão – pode-se observar nesse processo uma tênue linha de tempo, uma duração, onde fluxos desaceleram-se, e matéria e forma se densificam. Esse é um percurso estésico: a matéria, ao ritmo das paixões, transforma-se e dura, singularmente, numa dada forma e num espaço-tempo.

Henri Bergson (2006, p.156), em *Memória e vida*, diz o seguinte:

Na realidade a vida é um movimento, a materialidade e o movimento inverso, [...] sendo a matéria que forma o mundo um fluxo indiviso, sendo também indivisa a vida que a atravessa e que recorta nela os seres vivos. Destas duas correntes, a primeira contraria a segunda, mas a primeira obtém apesar de tudo, algo da segunda: entre elas, resulta um *modus vivendi*, que é precisamente a organização.

No horizonte ôntico, os corpos dançam misteriosos passos de matéria virtual e cambiante. Na pele ou no texto, enfim, na camada mais superficial do discurso – na aparência dos corpos – ficam os registros mais evidentes, amálgamas dessa tensividade. No âmbito da natureza não há juízo, nada é bom ou mau, cruel ou criminoso. Esses conceitos só fazem sentido na medida em que estão articulados com sistemas de valores, de crenças e moral. O primal não julga, vive na sensação de suas paixões e satisfação de necessidades de sobrevivência e prazer. Ele rompe, no nível do significante, com a ordem estabelecida. Para ele, importa mais dar vazão ao fluxo das paixões do que moldá-las segundo uma moral que lhe é transcendente, como ocorre em “Sigla Latina do Amor”, analisada adiante.

O corpo, em sua ação contínua, expressa seu desejo, e suas paixões modulam-se no devir dos ritmos dos corpos que, no *funk*, semantizam-se no eixo do prazer,

por meio do ato de cantar e, principalmente, de dançar, que revela a euforia, a excitação e o erotismo dos corpos em busca de amor em todos os sentidos. Esses sentimentos de euforia e excitação que entrelaçam os corpos e quase os funde ali mesmo, na pista de dança, numa expectativa alucinante pelo amor dionisíaco, articulam-se numa dimensão processual entre sujeitos e valores. Um outro corpo é, nesse caso, compositivo e/ou destrutivo, uma vez que corresponde ou não à expectativa simulada pelo corpo do sujeito que canta e dança. Os corpos podem ainda ficar em suspenso. Na maior parte das canções *funk*, o prazer da euforia e da excitação já basta (sem, necessariamente, a realização do ato sexual, apenas o aguçamento dos sentidos e a excitação dos corpos pelo contato, o beijo e o movimento dos corpos por meio da dança), como acontece no caso exemplar aqui analisado. Assim, o porvir fica suspenso pela duração do instante da canção. Corpos estimulam sensações e provocam “estranhezas” entre si, provocam uns nos outros fluxos e movimentos de energia no sentido da organização ou da desorganização de seus estados em instantâneos minutos da execução da música e da dança. Essa é movimentação proposta, expressa e realizada em canto e dança pelo *funk*, que pode até parecer descontrole, mas é totalmente planejado e controlado pelo *DJ*.

A partir da noção de corpo e de mediação, Deleuze e Guattari (1996) desenvolveram a ideia de “Corpo sem Órgãos”, que, segundo eles, seria a concepção de corpo em devir, ou seja, do corpo como processo desejante, o que explica a síncrese da excitação discursiva e “real” existente tanto nos atores dos enunciados das canções quanto nos destinatários-locutários que, ao cantar e dançar, entregam seus corpos a uma movimentação frenética que simula a excitação e expressa o desejo amoroso. Segundo Deleuze e Guattari (1996, p.15):

[...] o Corpo sem Órgãos é o campo da imanência do desejo, o plano de consistência própria do desejo (ali onde o desejo se define como processo de produção, sem referência a qualquer instância exterior, falta que viria torná-lo oco, prazer que viria preenchê-lo).

Para Deleuze e Guattari (1996, p.13), a ideia de corpo está dimensionada numa noção de movimento, em que os planos de consistência se organizam:

[...] um corpo é tão-somente um conjunto de válvulas, represas, comportas, taças ou vasos comunicantes [...] metrópoles, que é preciso manejar com o chicote. [...] Um Corpo sem Órgãos é feito de tal maneira que ele só pode ser ocupado, povoado por intensidades.

O limite de um corpo não é coisa dada, algo do qual se tenha a totalidade. Um corpo é um complexo que engendra uma multiplicidade de processos; é uma síntese dinâmica, um estado que oscila entre vida e morte, entre criação

e destruição; é também o lugar onde as experiências ganham referência e dimensionalidade – um corpo tem memória. Segundo Merleau-Ponty (1994, p.106), “Assim, graças ao duplo horizonte de retenção e de protensão, meu presente pode deixar de ser um presente de fato, logo arrastado e destruído pelo escoamento da duração, e tornar-se um ponto fixo e identificável em um tempo objetivo.”

Greimas e Fontanille (1993) buscaram, no estudo das paixões, cartografar alguns traços do processo que são anteriores à significação e perceberam que há algo – um cheiro – que se depreende dos afetos e interfere na organização do sentido. Em certa medida, eles conceberam a noção de texto como um simulacro do corpo: uma organização pulsante, plástica e oscilante:

É pela mediação do corpo que percebe que o mundo transforma-se em sentido – em língua –, que as figuras exteroceptivas interiorizam-se e que a figuratividade pode então ser concebida como modo de pensamento do sujeito. A mediação do corpo, de que o próprio e o eficaz são o sentir, está longe de ser inocente: ela acrescenta, por ocasião da homogeneização da existência semiótica, categorias proprioceptivas que constituem de algum modo seu ‘perfume’ tímico, e até sensibiliza – dir-se-á ulteriormente ‘patemiza’ cá e lá o universo de formas cognitivas que aí se delineiam. (GREIMAS; FONTANILLE, 1993, p.14).

Conforme Nöth (1995), na mediação prazer e corpo, vida e tensividade são cadeias comuns de que Kant e Epicuro se ocupam. Este corpo-em-vida, sujeito à dupla movimentação tensiva. Kant (apud NÖTH, 1995) considera o corpo em sua *profundidade*, o corpo-desejo, o corpo das necessidades naturais (necessárias e não necessárias). É nesse corpo que se revestem os prazeres. Em oposição a essa concepção, há o corpo-sensação, o corpo dos cinco sentidos e de sua coordenação. O essencial, nesse caso, é que todos os desejos naturais sejam atendidos.

“Sigla Latina do Amor”

“Sigla Latina do Amor (SLA2)” inicia-se pelo refrão. A função desse refrão é, de forma codificada (pela mistura de dois idiomas: inglês e português), conceituar a sigla SLA. O refrão atualiza SLA como uma das imagens de parte da constituição do sujeito latino, caracterizado aqui pela mistura e pela sensualidade corpórea – a “brincadeira” macunaímica realizada pela diversão de cantar e dançar no “baile da pesada”. A sensualidade cifrada na sigla da canção pode ser caracterizada como uma das “armas químicas secretas” do sujeito latino, seu poder; pois, por meio dele, o destinador-locutor, projetado no interlocutor da canção, pode penetrar o corpo, a mente e a alma (“*on your body*”, “*on your mind*”, “*in your soul*”) do destinatário-locutário que, em síncrese com o interlocutário, é hipnotizado e, em

transe, cede aos desejos do primeiro, completamente embalado pela sedução do *funk melody* de FA:

SIGLA LATINA DO AMOR (SLA 2)

sla on your body
sentimento lascivo ancestral
sla on your mind
sensação de latência amorosa
sla in your soul
é a sigla latina do amor

Refrão

quando eu beijo
clandestinos paraísos se misturam
em céus de sampler abstrato

no centro da minh'alma
o sal da lua arcaica
é suspiro de astrofísico prazer de lingerie

Refrão

quer pegar na minha boca
minha pele é madrilenha
madureira, catalã, Copacabana

vem garoto, vem garota
sussurrar
vem garoto, vem garota
vem gritar

Refrão.

Os versos em inglês do refrão se iniciam com a sigla SLA e indicam, por meio de preposições “*on*” e “*in*”, um aprofundamento gradual da SLA no interlocutário (e, conseqüentemente, no destinatário-locutário), a quem se dirige o interlocutor, ou melhor, o destinador-locutor da canção, o que é marcado pelo pronome “*your*”. A troca da preposição “*on*” por “*in*” (no último verso do refrão em inglês) é que marca esse aprofundamento gradual da SLA. Quanto aos versos em português, todos eles são compostos por três nomes iniciados com SLA, como se eles não apenas conceituassem a sigla, mas indicassem sinônimos explicativos (metalinguísticos) para ela. O último verso sintetiza as explicações sobre a sigla e constitui-se como revelador desse código: a sedução e a sensualidade como poder pertencente e intrínseco ao sujeito latino: “é a sigla latina do amor”.

Além da sigla, os lexemas criados a partir da inicial “S” se referem ao mundo dos sentidos (“sentimento” e “sensação”); as significações criadas a partir da inicial “L”, além de “latina”, remetem-nos a um universo profundo, interno, pertencente ao sujeito latino (“lascivo”, “latência”); já as palavras criadas a partir da inicial “A” confirmam que a sigla “secreta” de poder do sujeito latino pertence ao mundo do amor (“amorosa”) e que esse poder é intrínseco a esse sujeito porque faz parte de sua história, quase que “genética” (“ancestral”).

Sob esse aspecto, o refrão se caracteriza não só como conceituador do código SLA, mas como um convite aparentemente sugestivo, porém essencialmente imperativo, para que todos os sujeitos envolvidos (destinador-locutor, destinatário-ouvinte, interlocutor e interlocutário) experimentem a SLA e deixem-se levar por ela, que, aos poucos, toma seus corpos, suas mentes, suas almas e domina seus seres, via sedução e sensualidade corpórea expressa por meio da dança e da música.

Além de iniciar e terminar a canção, o refrão possui a função de “divisor de águas” narrativas. Ele é inserido exatamente no centro do enunciado da canção e separa suas quatro estrofes (à exceção do refrão) em dois momentos: o primeiro refere-se à sensação causada pela SLA no sujeito da canção; o segundo, depois de aguçados os sentidos do “outro”, volta a lhe oferecer o convite a experimentar uma “viagem” ao mundo paradisíaco da paixão carnal proporcionada pela SLA.

“Sigla Latina do Amor” expressa o desejo de amor corpóreo pelo ato do beijo. O corpo aparece como um convite à mistura de “paraísos clandestinos” entre os atores da canção. O entrelaçamento dos corpos, atualizado pela música e pela dança, sugere a troca de fantasias e sensações secretas que cada sujeito possui e sente no ato do beijo. Essas sensações são responsáveis, na canção, pela passagem dos sujeitos de um mundo “real” para um universo idealizado. O êxtase do prazer é imaginado pela sensação do beijo narrado. A projeção do destinatário-ouvinte no interlocutário da canção é causada por meio do querer vivenciar uma paixão semelhante à narrada, sentida por projeção do interlocutário no interlocutor da canção. Todavia a ilusão sonhada não depende única e exclusivamente de um indivíduo, mas da relação entre os sujeitos, seus corpos e desejos que, misturados, remetem a um “céu de *sampler* abstrato”, a um estado paradisíaco, ideal, composto pela tecnicização do som computadorizado do *sampler* da canção.

O beijo, aqui, representa o corpo; enquanto a dança, embalada pela mistura musical sampleada, simula o ato sexual.

A segunda estrofe de “SLA 2” revela o desejo sexual aguçado pelo som sampleado, pérola vital que convida a conhecer, experimentar e habitar o novo mundo proposto: o universo da sedução e da sensualidade como evocação de ciência corpórea (“é suspiro de astrofísico prazer de *lingerie*”).

A partir da terceira estrofe, o destinador-locutor não apenas convida o destinatário-ouvinte a visitar o mundo SLA, mas tenta seduzi-lo a concretizar as sensações imaginadas por meio do contato com o seu (“minha”) corpo (“boca”). Para isso, projetado no interlocutor, ele se coloca no texto e apresenta-se por meio da caracterização de sua pele: “quer pegar na minha boca / minha pele é madrilenha / madureira, catalã, Copacabana”.

A caracterização corpórea define o sujeito da canção como miscigenado, já que seu corpo é formado pelo cosimento de diversas origens. O sujeito se autodenomina pelo espaço, no tempo presente (“agora”, “é”). A cor da sua pele o conceitua como sujeito pertencente a vários mundos, um “eu” composto de vários “eus”/“outros”. A primeira qualificação relativa à caracterização desse sujeito é “madrilenha”. Adjetivo pátrio, ele se refere a Madri, capital da Espanha. Encontramos três referências distintas com relação à segunda qualificação. “Madureira” pode ser um bairro comercial de classe média baixa do Rio de Janeiro, a “Serra do Madureira”, de Nova Iguaçu, também em São Sebastião, ou ainda uma cidade do Acre. Da mesma maneira, “catalã” pode nos remeter tanto a Catalunha (Espanha) quanto à cidade goiana de Catalão. Copacabana, por sua vez, caracteriza-se como um dos cartões-postais do Rio de Janeiro, bairro valorizado da cidade de São Sebastião, ou ainda uma cidade da Bolívia, conhecida por ter uma santa denominada pelo adjetivo pátrio Nossa Senhora de Copacabana.

A mistura, no entanto, não se refere apenas ao espaço, já que a “SLA 2” encerra seu discurso com o convite ao mundo *funk* de FA e à paixão amorosa pela carne sugerida por ele, direcionado a todos, homem ou mulher: “vem garoto, vem garota / sussurrar / vem garoto, vem garota / vem gritar”. No convite existente na última estrofe da canção, o destinador-locutor chama (“vem”) a todos, homens e mulheres, para o universo passional do prazer proporcionado pelo *funk* a fim de que todos se divirtam e amem, ou apenas entreguem seus corpos às suas paixões (amorosas, nessa canção).

Nesse sentido, a última estrofe se caracteriza pelo duplo “efeito de sentido” do convite feito pelo destinador-locutor da canção: convite ao universo passional e ao mundo “paradisiaco” do *funk*, onde tudo pode ser sampleado.

A interação entre destinador e destinatário visa não só a um contrato fiduciário, ou seja, à adesão do destinatário ao discurso enunciado, mas também a fatos que pressupõem pulsões, ou a valores que pontuam os vazios do ser humano. De acordo com essa perspectiva, pode-se reconhecer o *sampler*

[...] como da ordem do “desejo”, entendendo que a dinâmica que se objetiva nesse caso [...] está relacionada menos a uma *intencionalidade* que procuraria apreender o mundo enquanto mundo significante, e mais a uma *pulsão* voltada para a apropriação imediata de uma “realidade”

concebida por princípio como aquém do sentido, ou como além do simulacro. (LANDOWSKI, 2002, p.141, grifo do autor).

Os fundamentos da interpretação, como já vistos, são a percepção e a sensibilidade que se manifestam em ações, paixões e na dinamização de estruturas cognitivas. Estas são as responsáveis pela construção da identidade comunicacional de uma canção, já que esta visa a conquistar e persuadir, respondendo a seus anseios e interesses. Citando Bernard Lamizet (1992, p. 38, tradução nossa), identificação é

[...] o conjunto de processos de percepção, de reconhecimento e de designação pelos quais o outro, percebido no campo da visibilidade, torna-se, por isso mesmo, a mediação de constituição da identidade do sujeito⁴.

Assim, na perspectiva semiótica, a identidade de um sujeito, neste caso, o destinador-locutor da canção, é construída e mediada pelo olhar do outro, o destinatário-locutário, pelo modo como percebe e reconhece tal canção, a partir de dados perceptíveis pelo ato enunciativo. É esse destinatário-locutário que determina a veiculação da canção, cujas significações são construídas segundo sua representatividade.

Segundo essa perspectiva, a significação da canção é identificada conforme o processo de ordenar e construir o espaço do baile (*funk*), onde se colocam sujeitos e objetos discursivos de várias ordens como portadores de sentido. Lamizet (1992, p.38-39, tradução nossa) observa:

A identificação produz ao mesmo tempo duas formas de identidade: as identidades dos objetos designados e inscritos na memória (pelos quais o espaço torna-se um espaço simbólico) e a identidade do outro (pela qual o espaço simbólico torna-se um espaço de comunicação)⁵.

Strôngoli (2003, p.47) comenta que as referências e a identidade do homem ou do grupo social nascem de sua interação com a cultura e a natureza por meio de experiências da percepção espacial.

O espaço se configura, por conseguinte, pela interação do sensível (subjetividade) com o inteligível (objetividade), ou melhor, pela

⁴ Confira o texto original: «[...] l'ensemble des processus de perception, de reconnaissance et de désignation par lesquels l'autre, perçu dans le champ de visibilité, devient par là même la médiation de constitution de l'identité du sujet. »

⁵ Confira o texto original: « L'identification produit à la fois deux formes d'identité des objets désignés et inscrits dans la mémoire (par lesquels l'espace devient un espace symbolique) et l'identité de l'autre (par laquelle l'espace devient un espace de communication). »

articulação dos dados que caracterizam os significados particulares de determinada cultura com os significantes gerais e próprios da constância da natureza, seja humana ou física.

Nessa perspectiva, compreende-se o espaço como sistema de significação no qual o homem atribui sentido e valor às realidades do mundo por meio de conteúdos expressos por uma linguagem espacial e suas diversas formas de manifestação, linguística ou não. Conclui-se que o espaço constitui um código social que fala de outros códigos sociais, ou seja, o espaço é o modo pelo qual a sociedade não somente reflete sobre si mesma, como é o reflexo do que essa sociedade é.

Para sintetizar a canção, o refrão reaparece e confirma o convite ao universo sedutor da música e da dança *funk*, espaço-tempo (baile) das sensações, a fim de assegurar o êxito da sedução manifestada na canção e de instaurar um pertencimento a sentir as sensações de prazer oferecidas pelo universo SLA *Funk* de FA e ao mundo *funk* carioca.

Considerações finais

Nossos modos de interação com o universo se fundam numa dialética entre sensação e percepção, e daí para se chegar às instâncias mais superficiais do discurso, instaura-se um processo semiótico que, por sua vez, serve-nos como substrato à construção das evidências tidas como “realidade” e do conhecimento.

Tal como foi exposto, na gênese das relações entre os corpos, há um sentimento que oscila entre o universo primal e as contenções, medidas de controle engendradas pela lógica da civilização e racionalidade ocidental. Esse sentimento genuíno da nossa animalidade não se dissocia de todo de nossos atos, ao contrário, quanto mais mecanismos de controle e negação desse aspecto de nosso ser, mais ele se aflora – por rupturas – como traços de violências ou aberrações – prática também existente em determinados bailes *funk* do Rio de Janeiro.

Segundo Georges Bataille (1988, p.123),

Quando deixa de haver possibilidade de transgressão, a profanação intervém. [...] se a proibição deixa de se fazer sentir, se deixamos de acreditar em proibições, a transgressão torna-se impossível, embora um sentimento de transgressão se mantenha, se necessário for na aberração. [...] duas coisas são inevitáveis: não podemos deixar de morrer, não podemos deixar de ‘sair dos limites’. Morrer e sair dos limites são, de resto, uma só e mesma coisa. Saindo dos limites ou morrendo, esforçamo-nos por fugir ao terror que a morte provoca e que a visão duma continuidade para além desses limites também pode provocar.

As percepções de Bataille sobre erotismo suscitam *frames* de violência, prazer e dor. Elas manifestam-se como “cheiros” nos planos mais superficiais da enunciação. Na pele do corpo das canções *funk* tocada por nós, um convite à celebração da vida foi feito, por meio da música e da dança: excitar os corpos no “baile da pesada” do SLA *Funk* de FA, onde se pode dançar à beira do abismo, à beira de um desastre especificamente carioca, anunciado e adiado; essa é a euforia e a excitação em busca do prazer desejado, mas suspenso na duração de execução da canção como forma de re-organização e vivência do mundo por meio da diversão ideal, libertária e fugidia que persegue todos nós. O suíngue *funk* não é apenas uma maneira passional de dançar e cantar, mas um jeito de ser, uma maneira de sentir e viver a vida por meio do embalo dos ouvidos e dos movimentos dos corpos. Afinal, como diria James Brown (apud PAULA, 2007, p.293), “*Now, put some stank ('stink'/funk) on it!*”. Essa é a proposta das canções *funk*: colocar o suíngue *funk* nas canções, nos bailes, nos corpos e na vida.

Assim observou-se que, ao mesmo tempo em que a lógica das ações nas canções evidencia gestos, inclinações e espaços, também programa transformações modalizantes para universalizar tais ações. Do mesmo modo, a lógica das manifestações das paixões mostra experiências sensoriais, facilmente aceitas no universo passional da cultura *funk*, também como acontecimentos naturalmente humanos, assim como a lógica da cognição focaliza nossos modos de pensar, que elaboram também o conhecimento segundo o princípio da descoberta de sua humanidade.

PAULA, L. de; VASCONCELOS, M. F. de M. Funk passion for pleasure: a “*suíngue*” way of being. *Alfa*, São Paulo, v. 53, n.2, p.501-521, 2009.

- **ABSTRACT:** *In this paper, we analyze the reverence of Rio funk for pleasure. The funk passion for pleasure is due to singing and dancing. Having the Greimasian semiotics as the theoretical background, the study aims to describe the passional universe of Rio funk through the analysis of the song “Sigla Latina do Amor” (Latin Acronym for Love), by Fernanda Abreu. The hypothesis is that the “swing movement” of this song reveals specific ways of being and feeling. The analysis of the passion stimulated by funk music emphasizes the act of singing, for it occurs syncretically with the act of dancing and, by means of the projection to the song interlocutaries, interpellates addressees-allocutaries “to inhabit” the enunciated universe. The result of the analysis leads us to believe that the act of singing stimulates swinging and, with it, pleasure. The study also focuses on the funk music time universe, which not only creates pleasure here and now, but strengthens the syncretism among the dancers’ relationships as well, i.e. the ones that sing the song, the ones that follow it, and the ones that “inhabit” it. To conclude: by “swinging” ears and bodies the song grounds and promotes the passional universe of the funk culture.*
- **KEYWORDS:** *Semiotics. Passions. Song. Funk.*

REFERÊNCIAS

- ABREU, F. *Sigla latina do amor (SLA2)*. In: _____. *SLA2 ~ be sample*. Rio de Janeiro: EMI-Odeon, 1992. 01 CD, faixa8.
- BACHELARD, G. *A formação do espírito científico: contribuição para uma psicanálise do conhecimento*. Tradução Estela dos Santos Abreu. Rio de Janeiro: Contraponto, 1996.
- BARROS, D. L. P. *Teoria semiótica do texto*. 4.ed. São Paulo: Ática, 2000.
- BATAILLE, G. *O erotismo*. 3.ed. Tradução de João Benard da Costa Lisboa: Antígona, 1988.
- BERGSON, H. *Memória e vida*. Tradução de Claudia Berliner. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- DELEUZE, G.; GUATTARI, F. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*. Coordenação da tradução Ana Lucia de Oliveira. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1996. v.3.
- FONTANILLE, J. *Sémiotique du discours*. Limoges: Pulim, 1998.
- FREUD, S. *Escritos sobre a psicologia do inconsciente: 1911-1915*. Coordenação geral da tradução de Luiz Alberto Hanns. São Paulo: Imago, 2004. v.1
- GREIMAS, A. J.; COURTÉS, J. *Dicionário de semiótica*. Tradução de Alceu Dias Lima et al. São Paulo: Cultrix, 1979.
- GREIMAS, A. J.; FONTANILLE, J. *Semiótica das paixões: dos estados de coisas aos estados de alma*. Tradução de Maria Jose Rodrigues Coracini. São Paulo: Ática, 1993.
- GROUPE D'ENTREVERNES. *Analyse sémiotique des textes: introduction, théorie, pratique*. Lyon: Presses Universitaires de Lyon, 1979.
- HUSSERL, E. *Idéias para uma fenomenologia pura e para uma filosofia fenomenológica: introdução geral à fenomenologia pura*. Prefácio de Carlos Alberto Ribeiro de Moura e Tradução de Márcio Suzuki. São Paulo: Ideias & Letras, 2008.
- LAMIZET, B. *Les lieux de la communication*. Liège: Mardaga, 1992.
- LANDOWSKI, E. *Presenças do outro: ensaios de sociosemiótica*. Tradução de Mary Amazonas Leite de Barros. São Paulo: Perspectiva, 2002.
- MERLEAU-PONTY, M. *Fenomenologia da percepção*. Tradução de Carlos Alberto Ribeiro de Moura. São Paulo: Martins Fontes, 1994.
- NIETZSCHE, F. W. *Assim falou Zaratustra: um livro para todos e para ninguém*. 9.ed. Tradução de Mario da Silva. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1998.

NÖTH, W. *Panorama da semiótica: de Platão a Pierce*. São Paulo: Annablume, 1995.

PAULA, L. *O SLA Funk de Fernanda Abreu*. 2007. 293f. Tese (Doutorado em Linguística e Língua Portuguesa) – Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista, Araraquara, 2007.

STRÔNGOLI, M. T. O. G. A linguagem do espaço em textos da mídia. *Polifonia*, Cuiabá, v.1, n.6, p.47-70, 2003.

TATIT, L. *O cancionista: composição de canções no Brasil*. São Paulo: EDUSP, 1996.

_____. Canção, estúdio e tensividade. *Revista USP*, São Paulo, n.4, p. 41-44, dez/ jan/fev. 1989-1990. (Série Lendo).

_____. *Elementos semióticos para uma tipologia da canção popular brasileira*. 1986. Tese. (Doutorado em Linguística) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1986.

Bibliografia Consultada

BERTRAND, D. *Caminhos da semiótica literária*. Tradução do Grupo Casa. São Paulo: EDUSC, 2003.

COURTÉS, J. *Introdução à semiótica narrativa e discursiva*. Tradução de Norma Backes Tasca. Coimbra: Almedina, 1979.

DELEUZE, G.; GUATTARI, F. *O que é a filosofia?* Tradução Bento Prado Junior e Alberto Alonso Muñoz. Rio de Janeiro: 34, 1992.

DUBOIS, J. et al. *Dicionário de linguística*. Tradução de Frederico Pessoa de Barros et al. São Paulo: Cultrix, 1978.

FONTANILLE, J.; ZILBERBERG, C. *Tensão e significação*. Tradução de Ivã Carlos Lopes, Luiz Tatit e Waldir Bevidas. São Paulo: Humanitas, 2001.

GREIMAS, A. J. *Da imperfeição*. Tradução de Ana Claudia de Oliveira. São Paulo: Hacker Editores, 2002.

LANDOWSKI, E. *Foi Greimas semioticista?* Disponível em: <<http://www.puc/sp.br/~cos-puc/cps/entrevist.htm>> Acesso em: 05 mar. 2001.

_____. *La société réfléchi*: essais de socio-semiotique. Paris: Seuil, 1989.

MEDEIROS, M. Pela ótica da paixão. *Zero Hora*, Porto Alegre, 13 jan. p.22, 2002.

OLIVEIRA, A. C. de. *Vitrinas: acidentes estéticos na cotidianidade*. São Paulo:

EDUC, 1997.

TATIT, L. *Análise semiótica através das letras*. 2.ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002.

_____. *Musicando a semiótica: ensaios*. São Paulo: Annablume; FAPESP, 1998.

Recebido em março de 2009.

Aprovado em julho de 2009.

