



Universidade do Minho
Instituto de Letras e Ciências Humanas

Esta investigação foi financiada pela Fundação para a Ciência e a Tecnologia através da concessão de uma bolsa de doutoramento (SFRH/BD/63497/2009), no âmbito do POPH, QREN, Tipologia 4.1 - Formação Avançada, participado pelo Fundo Social Europeu e por fundos nacionais do MEC.

FCT

Fundação para a Ciência e a Tecnologia
MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO E CIÊNCIA



*The greener grass:
da autorrepresentação em Alanis Morissette*

Diogo André Barbosa Martins

UMinho | 2014

Diogo André Barbosa Martins

*The greener grass:
da autorrepresentação em Alanis Morissette*

novembro de 2014



Universidade do Minho
Instituto de Letras e Ciências Humanas

Diogo André Barbosa Martins

The greener grass:
da autorrepresentação em Alanis Morissette

Tese de Doutoramento em Ciências da Literatura
Especialidade em Teoria da Literatura

Trabalho efetuado sob a orientação da
Professora Doutora Eunice Maria Silva Ribeiro

e coorientação da
Professora Doutora Margarida Esteves Pereira

DECLARAÇÃO DE INTEGRIDADE

Declaro ter atuado com integridade na elaboração da presente tese. Confirmo que em todo o trabalho conducente à sua elaboração não recorri à prática de plágio ou a qualquer forma de falsificação de resultados.

Mais declaro que tomei conhecimento integral do Código de Conduta Ética da Universidade do Minho.

Universidade do Minho, 7 de novembro de 2014

Nome completo: Diogo André Barbosa Martins

Assinatura: _____

Agradecimentos

Confesso que me sinto completamente desvalido perante esta página em branco. E, como digo algures na tese, quem se confessa é porque se mostra arrependido e pede perdão. Lido mal com a noção de remorso e, depois de tanto ler sobre o tempo e a escrita autobiográfica, aqueles devaneios do género “se soubesse o que sei hoje...” ou “se pudesse voltar atrás no tempo...” soam-me, mais do que indulgentemente pueris, a algo preguiçosamente lasso, cínico até, como uma evidente impossibilidade e, por isso, destituída de sentido (até mesmo para me delongar em efabulações). Dito isto, só me vale a insistência: sinto-me completamente desvalido perante esta página em branco.

E apetece-me reconhecer essa vulnerabilidade, habitá-la, deixá-la estar assim e ver no que dá (*how 'bout unabashedly bawling your eyes out*. Obrigado, Alanis). Ou seja: ver no que dá para escrever sobre essa vulnerabilidade invulnerável, sobre isto, aqui, como um gesto de agradecimento a algumas pessoas que quero inscrever nesta pequena fatia de tempo e de espaço, que é o lado imediatamente visível de um outro tempo, mais moroso, difícil e solitário, vivido em banho-maria, por vezes numa sombria e resignada eremitagem. Quem me conhece sabe que estou a milhas de insinuações dramáticas: isto doeu. Muito.

A meio desta tese, em rodapé, cito Pina Bausch, para quem o menos importante é o modo como as pessoas se mexem; importa, diz ela, aquilo que as faz mexer. Sinto o mesmo em relação a estes agradecimentos, ou melhor, à razão de ser de cada um dos destinatários a quem me dirijo: não interessa o porquê de dizer o teu nome, mas interessa-me dizê-lo (não sem uma aguda fímbria de receio), inscrevê-lo como uma forma de iluminar, no meio de obscuridades inelutáveis, coisas que, para mim, têm sentido, um sentido (ainda que nem eu consiga clarificar o seu exato porquê. Mas não tenho medo do escuro. E por isso deixo-me estar e, estando, também avanço).

Começo por agradecer à professora Eunice e à professora Margarida pelo auxílio prestado nas respetivas tarefas de orientação e coorientação desta tese, assim como o tempo que me dispensaram para desanuviar angústias que estão muito para além destes capítulos (e que, ainda assim, os intersetam).

Um obrigado à Fundação para a Ciência e a Tecnologia pelo financiamento cedido ao longo destes últimos quatro anos.

Um obrigado amigo à Dona Adelina, do CEHUM, e aos funcionários da Biblioteca Municipal Camilo Castelo Branco, em especial pelo acesso facilitado ao

espólio bibliográfico do prof. Eduardo Prado Coelho, que muito contribuiu para a fundamentação teórica da minha tese.

Agradeço, de novo, à prof. Eunice, e também ao prof. Lindeza Diogo e à prof. Emília: pela empatia que, ainda nos tempos de licenciatura, me permitiu olhar para livros, filmes, pinturas e discos com a gratuidade desinteressada para reconhecer em tudo isso um “ar de família”. Mais tarde, aprendi que a isto também se pode chamar “a partilha do sensível”.

Aos meus pais, Augusto e Alice, e aos meus irmãos, Bruno e Marina: posso finalmente desentulhar a mesa da cozinha para podermos jantar mais à vontade. E posso tentar. Sempre. Apesar de tudo, nesta casa, não tenho feito outra coisa, senão tentar. E isso acontece porque o amor agencia estas aberturas onde podemos cair sempre de cabeça, entre outras acrobacias possíveis para descrever o que significa crescer aqui, nesta casa, onde parece, por vezes, que não sabemos muito bem o que dizer uns aos outros. As evidências teimam em emudecer-nos. O ser-assim do amor, possivelmente.

E algo de indizivelmente semelhante acontece com certas pessoas, os amigos que abrem intervalos e pequenas brechas que tornam a respiração possível. À Filipa, à Joana Barbosa, à Luísa, à Cris, à Carla, à Isabel, à Joana Bacelo, à Solinho, à Francisca, à Júlia, à Joana Moreira, à Patrícia, à Tia Zeza, à Maria, à Sofia. Ao Lino, ao Du, ao João, ao Guedes, ao Bruno, ao Alípio, ao Tó, ao Pedro, ao Zé Miguel, ao Guima. À Ana e ao Leão e à prodigiosa Terceira Pessoa. Aos meus primos, à minha família e à saúde dos seus convívios. Aos meus amigos dos tempos de licenciatura: a Teresa, o Pedro, a Ana, a Juliana, a Vera e o Miguel. Aos escuteiros do 1046 e da FNA e, em particular, aos meus pioneiros, cujo azul constituiu, em dias cinzentos, o melhor e mais bonito sol. Aos primeiros e únicos alunos, os manos de uma forma especial de inquieto irredentismo, de onde, por vezes, sai sangue, confidências, poemas e instantâneos fotográficos, essas coisas que me servem de mobília para onde quer que vá: ao Nelson, ao Horácio, ao Cajó, ao Daniel e ao Rui Mesquita. Porque hoje sei que estive *mesmo* onde era suposto ter estado, e hoje estamos aqui e continuo grato e comovido e impaciente e tudo: *and I embrace you for your faith in the face of adversarial forces / that I represent.*

A todas as pessoas com quem pude partilhar o que nem eu julgava querer, poder e saber partilhar, o meu obrigado e um abraço.

Thank you to everyone reading this (and everyone not reading this).

Resumo

The greener grass: da autorrepresentação em Alanis Morissette constitui um trabalho de investigação centrado nas canções da artista canadiana, com o objetivo de explorar possíveis trajetos hermenêuticos abertos pela autorrepresentação contemporânea (nomeadamente, no domínio difuso da *pop culture*, ainda razoavelmente marginal aos estudos académicos e à teorização literária e/ou humanística), questionando as linguagens, os contactos transdisciplinares e os subtextos ideológicos em que esse âmago autorrepresentacional se move, se descentra e, simultaneamente, se obscurece e se visibiliza. Sendo as *lyrics* morissetteanas reconhecidas pela sua exacerbada filiação autobiográfica, importa questionar de que maneiras consegue o *self* realizar-se minimamente na e pela escrita de carácter íntimo, quando o que melhor caracteriza a intimidade é, em termos agambenianos, a sua pura singularidade como experiência e, portanto, o facto de ser absolutamente intraduzível ou irrepresentável.

A tensão intrínseca ao acontecer autobiográfico (entre verdade textual e verdade empírica; o apelo a uma entidade física ou paratextual que assina o texto) diz mais sobre o ruído e a inquietação despertados por um género considerado menor (a autobiografia), num contexto atual cada vez mais dominado por tecnologias de exacerbamento mediático e eretismo narcísico, do que sobre as condições liminares, materiais e imateriais, que desenham e consubstanciam as diferentes realizações sob o signo da autorrepresentação (como o diário e o autorretrato, entre outros). A questão é, assim, não tanto o *porquê* de se escolher as canções, os vídeos e as *performances* morissetteanas como foco de atenção académica, mas *como* é que essas canções, vídeos e *performances* manejam o seu intuito autorrepresentacional: por outras palavras, como é que a artista recupera uma tradição de longa data (com cânones estabelecidos numa cultura forte, como é a cultura escrita, que inclui autores como Plutarco, Santo Agostinho e Montaigne) e a transforma, singularizando-a, repetindo-a sem cristalizar numa anamnese do *mesmo* mas, pelo contrário, inscrevendo um sentido e uma fenomenologia reconhecíveis como os da sua voz, do seu estilo técnico-compositivo e da sua presença em palco.

Alanis Morissette designa cada um dos seus álbuns como uma *snapshot*, uma espécie de instantâneo fotográfico. A designação, longe de esgotar a sua heurística num uso meramente circunstancial, determina algumas das condições da própria matéria verbal constitutiva das suas *lyrics*: por um lado, a interseção entre imagem e música

(dado que a promoção comercial depende, em boa parte, dos videoclipes e da medialidade que estes ajudaram a fundar); por outro, a um nível semiótico mais profundo (*infra-semiótico* ou até *trans-semiótico*), o instantâneo ilumina certas modalidades expressivas que fazem de Alanis uma artista *sui generis* no caos mediático das *sensologias* musicais contemporâneas. A força do instante prende-se menos com a captura de um momento (como se a fotografia pudesse, miticamente, preservar um fragmento do tempo) do que com a efervescência de uma intensidade, uma sensação desafetada de uma consciência soberana (um sujeito histórico, delineado por coordenadas personológicas) e, por isso, emergindo na sua qualidade de energia em bruto. Uma parte considerável das canções em estudo gravita em torno desta pulsão pré-individual da instantaneidade, que se manifesta no despojamento de uma intenção figurativa-narrativa (que seria a imagem mais prototípica da digressão autobiográfica), ao dispor as letras das canções como *listas* (o estilo morissetteano): repetindo serialmente padrões rítmicos e construções anafóricas, a lista abre-se a uma dispersão do *eu*, uma sensação de vertigem, ampliando os seus limites fenomenológicos e fazendo do *eu* um ser entre *outros*, uma coisa entre outras coisas, sem rígidos posicionamentos e limites ontológicos (que estariam filiados ao humanismo como ideologia).

Alie-se a estas tópicos a implicada performatividade das canções: o facto de constituírem textos deflagrados em palco, com o corpo *in actu*, realizando gestos e movimentos irrepetíveis inseparáveis da epifania do acontecer musical. A artista em estudo, longe de reivindicar um vedetismo presencial (que seria expectável, em certa medida, por integrar um contexto *mainstream*), atua segundo um modo próprio de traçar o seu plano de imanência (em sentido deleuziano): um *devoir-imperceptível* ou, segundo a própria, uma *transparência*, inseparavelmente artística e existencial, em nome da qual *lyrics* e *performances* se consagram na responsabilidade (*poiética* e política) de inscrever no real a positividade agenciadora da nossa condição vulnerável. Neste sentido, a partir das suas canções, pretende-se atualizar o conceito de *identidade* e compreender de que formas esse conceito se pode materializar e imaterializar para se inscrever no mundo, sem sucumbir a uma crescente e radical pulverização esquizofrénica (ao sabor do espírito da globalização) nem a estratégias redutoras de fixação e enquistamento hegemónicos. A autorrepresentação em Alanis Morissette testa os próprios limites da autorrepresentação, no sentido de salvaguardar uma ética do ser, anterior a toda e qualquer forma de modelização artística (ou estética, em geral).

Abstract

The greener grass: on self-representation by Alanis Morissette is a PhD thesis focused on the Canadian artist's songs, in order to explore possible hermeneutic paths opened up by contemporary self-representation (mainly in the elusive field of pop culture, still reasonably marginal to academic studies and literary or humanistic criticism), questioning the languages, transdisciplinary contacts and ideological subtexts responsible for the ways whereby self-representation de-centers itself, and makes itself simultaneously obscure and visible. Since Alanis Morissette's lyrics are known for their explicit autobiographical tone, we aim to question how the self can, at least, feel accomplished by writing in an intimate mode, if intimacy, in Giorgio Agamben's terms, is defined by its pure singularity as a form of experience, thereby being absolutely untranslatable or irrepresentable.

The intrinsic tension in the autobiographical happening (between textual truth and empirical truth, calling on a physical or paratextual entity to sign the text) clarifies the hesitation towards a so-called minor genre (autobiography), perceived in the middle of modern-day narcissistic indulgence (which is reinforced by current media technologies), but does not question the basic conditions, both material and immaterial, that shape the form and the content of all different kinds of self-representational modes (including journaling and self-portrait). The main topic, then, is not exactly *why* we chose Morissette's songs, videos and performances as a platform for academic scrutiny, but *how* these materials manage their self-representation purpose: in other words, how the artist restores an old written tradition (established by canonic authors such as Plutarch, Saint Augustine and Montaigne) and transforms it, making it hers, inscribing a new sense and a new phenomenology through her voice, her technical-compositional style and her stage presence.

Alanis Morissette perceives her musical writing as an ensemble of *snapshots*, like candid pictures. This definition points to some of the verbal material of her lyrics: on the one hand, the intertwining between image and music; on the other hand, in a deeper semiotic level (*infra-semiotic* or even *trans-semiotic*), the concept of snapshots involves some expressive details responsible for turning Morissette into a special performer in the current chaotic musical context. The instant's force is less the capture of a precise moment (as if, with mythical undertones, a picture could restore a fragment of time) and more the intensity's absolute effervescence, a free sensation without a vigilant

conscience (an historical subject, determined by its personal qualities), like a pure energetic rapture. A significant part of Morissette's songs corroborate a kind of pre-individual drive of instantaneity, freeing away from a figurative-narrative intention (which would be more suitable for autobiographical expectations) through lyrics that act as lists (the artist's style): by repeating serially rhythmic patterns and anaphoric constructions, the list invites the self to a sense of dispersal and vertigo, amplifying its phenomenological limits and turning it into something amid other beings or things, without rigid ontological demarcations (which would be affiliated to a concept of humanism defined by ideological tones).

These criteria cannot be insulated from the songs' inner performativity: songs come to live when performed on stage, with a body *in actu*, through unrepeatable movements and gestures that permeate musical epiphany as such. Instead of claiming a sort of aural presence as a musical diva or public entertainer, Alanis Morissette acts unpretentiously on stage, following a self-absorbed path that leads to her plane of immanence (in Deleuze's sense): this relates to the ethics of *becoming-imperceptible* or, according to Morissette, a *transparency*, both inextricably artistic and existential, on behalf of which both lyrics and performances act as a medium (*poietic* and political) to inscribe the positivity of our vulnerable human condition in the realm of real sensibilities. Thus, by paying attention to her songs, we aim to reconfigure the concept of *identity* and understand how it can be both materialized and immaterialized, in order to conquer a sense of real inscription, escaping from the radical all-encompassing wave of schizophrenic pulverization and displacement (inspired by the spirit of globalization) and the radical reductive strategies of fixation, reification and hegemonic formations. Alanis Morissette's self-representation tests the limits of self-representation as such, on behalf of an ethics of being, anterior to any form of artistic (or, on the whole, aesthetic) modelization.

Índice

LISTA DE ILUSTRAÇÕES	XV
----------------------------	----

Why so serious? Uma introdução aos filhos (i)legítimos da cultura	1
1. Da autorrepresentação	1
2. Das <i>lyrics</i>	4
2.1. Arqueísmos contemporâneos: da imagem às <i>lyrics</i>	6
2.2. Fenomenologia das <i>lyrics</i> : música, transgressão, epifania	22
3. Alanis Morissette	38
4. Da estrutura	43
5. Da metodologia & pressupostos	46

PRIMEIRA PARTE.

This fervor and drooling inquiry. Pensar o humano na era dos epílogos	51
1. Do pó humano, do pós-humano	53
1.1. Considerações gerais sobre o <i>self</i> e as suas ruínas fundacionais	53
1.2. Do <i>self</i> e da autorrepresentação: (i)materialidades	73
1.3. O devir-minoritário da escrita musical morissetteana	87
2. Festival, hoje: o medo de existir. Com Kurt Cobain e Alanis Morissette	99
2.1. Devir-ícone: Cobain, Morissette e as duas mortes	99
2.2. Alanis Rag-Doll-Marionette: neurose e autenticidade na <i>pop culture</i>	102
2.3. <i>A beautiful death</i> : depois de <i>Pill</i> . Capitalismo e esquizofrenia	118

SEGUNDA PARTE.

Eyes Wide Shut: autorrepresentação, instantâneos fotográficos, micropercepções	135
1. A escrita como <i>snapshot</i> : teatros do visível	137
1.1. O fotográfico: instalar a noite por todo o lado	137
1.2. Ao capricho das nuvens: <i>snapshots</i> de Londres	154
1.3. <i>Ecce animot</i> . Compaixão pelo sensível e o retrato como demissão do <i>eu</i>	166
1.4. <i>Uninvited</i> ou o desacerto do anjo	176

2. O <i>tuning</i> pré-natal da intimidade.....	184
2.1. Da visibilidade secreta. As micropercepções	193
2.1.1. <i>Depths to unfold</i> : a sensibilidade intensiva dos olhares (algumas <i>lyrics</i>)	197
2.1.2. A máquina-Buda: rezar na era da reprodutibilidade técnica	201
2.1.3. O coração habitável: maternidade, diferença sexual, blocos de infância	205
2.1.4. Devir-orquídea: o autorretrato como florescência	215
2.1.5. Curto-circuitos do desejo: <i>the rapture of being forever incomplete</i>	227

TERCEIRA PARTE.

***Cosmic tears. Dobra ante dobra: sensibilidades neobarrocas em Alanis Morissette***

1. Alanis Morissette: a filosofia do presente e a ontologia pós-semiótica	241
2. A estética neobarroca e a repetição (parte I): a matéria das coisas	249
2.1. Cinemas (I): o espectador emancipado em <i>Front Row</i> e <i>Hands Clean</i>	255
3. A estética da repetição (parte II): o <i>efeito egípcio</i> e o <i>estado sensológico</i>	267
3.1. Cinemas (II): <i>Unsent</i> , ou como uma carta chega sempre ao seu destino.....	273
4. Da vertigem: escrever listas	292
4.1. Entre terror e deslumbramento: rosto, nudez e epifania em <i>Thank U</i>	297
4.2. Regurgitar pensamentos numa tarde de domingo	312
4.3. Outras variações, listas, corpos. Da <i>performance</i>	316
4.4. Retratos por encomenda: <i>21 things</i> , <i>Princes Familiar</i> e <i>Would Not Come</i>	323
4.5. Liberdade e transformação: máquinas desejanter em <i>Moratorium</i>	340
4.6. Fisionômica filosófica: a lógica da sensação em <i>So Pure</i> e <i>Knees of My Bees</i>	344

QUARTA PARTE.

***Patriotism expanded. Políticas da máquina-Buda***

1. <i>Eppur si muove</i> : o devir-mundo do sujeito sob a lei de Kwan Yin.....	365
2. <i>Só morreram três</i> . A urgência intensiva do (pre)visível.....	376
3. O coração: o órgão amoroso da repetição	384
4. No panótico: versões de violência ou a onnipresença do poder	397
5. O complexo deleuziano na era do digital. Violência no <i>devir-transparente</i>	412

QUINTA PARTE.

<i>The queen of pain: fazer gestos na escuridão</i>	425
1. <i>Mr. & Ms. Duplicity</i> : berrar as entranhas. Do fingimento performativo.....	427
2. Canção-acontecimento: a efemeridade como <i>medium</i> , a dor como devir	445
3. No sofá: a impenetrável transparência da linguagem	461
4. A educação sentimental segundo Alanis Morissette: <i>Surrendering</i>	482
5. <i>Purgatorying</i> e <i>Not The Doctor</i> (ou o ser intermitente)	491

SEXTA PARTE.

Professional Torturer: do autorretrato como despojamento de si.

Do despojamento de si como libertação para o essencial	503
1. A ausência irremediável do corpo representado: imagens da dor	505
2. <i>Dear Prudence, won't you come out to play?</i>	523
2.1. <i>Já-sentido</i> : o espelho convexo de Cobain, <i>revisited</i>	535
3. Boias de salvação: episódios retratísticos	543
3.1. Perder o rosto: <i>No Pressure Over Cappuccino</i>	543
3.2. <i>UR</i> – Crónica de uma morte anunciada	550
3.3. Da bondade, antes: uma homilia íntima	558

CONCLUSÃO: <i>we are temporary arrangements</i>	571
--	-----

Chegar a casa	573
----------------------------	-----

BIBLIOGRAFIA & WEBLIOGRAFIA	595
--	-----

1. <i>Corpus</i> analisado.....	595
2. Artigos escritos por Alanis Morissette	595
3. Videoclipes	596
4. <i>Performances</i> significativas	596
5. <i>Covers</i>	598
6. Entrevistas, reportagens, conferências	598
7. Bibliografia geral	600
8. Webliografia geral	620

LISTA DE ILUSTRAÇÕES¹

Figura 1 [pág. 58] – Vinheta de *Calvin & Hobbes*. *Há tesouros por toda a parte* (WATTERSON, 1996: 103).

Figura 2 [pág. 71] – Fotogramas do filme *Dogma* (1999), realização de Kevin Smith.

Figura 3 [pág. 115] – Fotogramas de *Perfect, performance* extraída do DVD *jagged little pill, Live* (1997).

Figura 4 [pág. 125] – Reprodução da capa da revista *Select. Music and Beyond* (dezembro de 1998), disponível em <http://selectmagazinescans.monkeon.co.uk/showpage.php?file=wp-content/uploads/2012/03/cover.jpg>.

Figura 5 [pág. 135] – Vinhetas de *Calvin & Hobbes*. *Que Dias Tão Cheios!* (WATTERSON, 1994: 148-149).

Figura 6 [pág. 138] – Fotogramas do videoclipe de *Empathy* (2013), realização de Victor Indrizzo, disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=iN8It5G8QfE>.

Figura 7 [pág. 139] – Fotogramas do videoclipe de *Big Sur* (2014), realização de Eric Ernest Johnson, disponível em <http://www.youtube.com/watch?v=xyNUeVzkKYU>.

Figura 8 [pág. 174] – Fotografia de Alanis Morissette, intitulada “Dream come true”, disponível em <http://instagram.com/p/X6fmWfuYHa/?modal=true>.

Figura 9 [pág. 182] – Fotogramas do videoclipe de *Guardian* (2012), realização de Baris Aladag, disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=GUtyslxsDw>.

Figura 10 [pág. 200] – Fotogramas do videoclipe de *Everything* (2004), realização de Meiert Avis, disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=up11CpSBx3Y>.

Figura 11 [pág. 222] – Reprodução da imagem inscrita no CD de *Supposed Former Infatuation Junkie* (1998).

Figura 12 [pág. 245] – Fotogramas do videoclipe de *Head Over Feet* (1996), realização de realização de Alanis Morissette e Michele Laurita, disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=4iuO49jbovg>.

Figuras 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20 e 21 [págs. 254 e 255] – Reprodução das capas relativas a cada um dos discos de Alanis Morissette. Por ordem: *Jagged Little Pill* (1995), *Supposed Former Infatuation Junkie* (1998), *Under Rug Swept* (2002), *Feast on Scraps* (2002), *So-Called Chaos* (2004), *Jagged Little Pill Acoustic* (2005), *The Collection* (2005), *Flavors of Entanglement* (2008) e *Havoc and Bright Lights* (2012).

Figura 22 [pág. 263] – Fotogramas do videoclipe de *Hands Clean* (2002), realização de Francis Lawrence, disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=2dH289KxkGw>.

Figura 23 [pág. 269] – Trabalho fotográfico de Michael Elins intitulado *Precious Illusions Experience* (2002), disponível em <http://michaielelins.com/>.

Figura 24 [pág. 272] – Fotograma do videoclipe de *Precious Illusions* (2002), realização de Francis Lawrence, disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=-JcW19pR2xw>.

¹ Todas as ligações que reenviam para imagens e fotogramas presentes no corpo da tese foram consultadas pela última vez em 16 de outubro de 2014, pelas 18:00.

Figura 25 [pág. 275] – Fotogramas do videoclipe de *Hand In My Pocket* (1995), realização de Mark Kohr, disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=LQ8D5Ihe4hg>.

Figuras 26, 27, 28, 29 e 30 [págs. 279, 280, 281, 284 e 286, respetivamente] – Fotogramas do videoclipe de *Unsent* (1999), realização de Alanis Morissette, disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=yYhhZQx0Xhg>.

Figura 31 [pág. 291] – Fotogramas de *To All The Boys I've Loved Before, performance* no canal iHeartRadio, em Nova Iorque, a 28 de agosto de 2012, disponível em <http://www.youtube.com/watch?v=4SWObdHFfIN0>.

Figuras 32, 33 e 34 [págs. 302, 307 e 311, respetivamente] – Fotogramas do videoclipe de *Thank U* (1998), realização de Stéphane Sednaoui, disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=OOgpT5rEKIU>.

Figura 35 [pág. 321] – Fotogramas do videoclipe de *Ironic* (1996), realização de Stéphane Sednaoui, disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=Jne9t8sHpUc>.

Figura 36 [pág. 337] – Fotogramas de *Would Not Come, performance* gravada no Budokan Hall, Tóquio, a 25 de abril de 1999, disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=Q7O2uknoVag>.

Figuras 37, 38 e 39 [págs. 349, 353 e 354, respetivamente] – Fotogramas do videoclipe de *So Pure* (1999), realização de Alanis Morissette, disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=aGN3CJ40XCU>.

Figura 40 [pág. 388] – Fotogramas da primeira versão do videoclipe de *Underneath* (2008), realização de Matt Docter e Ric Frazier, disponível em <http://www.frazierproductions.com/portfolios/underneath>.

Figura 41 [pág. 391] – Fotogramas da versão oficial do videoclipe de *Underneath* (2008), realização de Sanji, disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=j3yc4G8clbs>.

Figuras 42 e 43 [págs. 404 e 405, respetivamente] – Fotogramas de *Sympathetic Character, performance* extraída do DVD *Feast on Scraps* (2002).

Figura 44 [pág. 432] – Fotogramas do videoclipe de *You Oughta Know* (1995), realização de Nick Egan, disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=LQ8D5Ihe4hg>.

Figura 45 [pág. 437] – Fotogramas de duas *performances* de *You Oughta Know*: a primeira, no programa *David Letterman Show* (1995), disponível em <http://www.youtube.com/watch?v=TS3oLs1JF50>; a segunda, a atuação na cerimónia dos *MTV Video Music Awards* (1995), disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=HHbWfdoGjgI>.

Figura 46 [pág. 440] – Fotogramas da *performance*, em formato acústico, de *You Oughta Know* na cerimónia dos *Grammy Awards*, em 1996, disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=7EPLb4KYpck>.

Figura 47 [pág. 453] – Fotogramas de uma *performance* de *Your House*, durante a *tournee Diamond Wink* (2005), disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=35sh0ODdYM4>.

Figura 48 [pág. 461] – Diagrama da autoria de Mladen Dolar, em *A Voice and Nothing More* (DOLAR, 2006: 73).

Figura 49 [pág. 497] – Fotogramas de *Purgatorying, performance* extraída do DVD *Feast on Scraps* (2002).

Figura 50 [pág. 500] – Fotogramas de *Not The Doctor, performance* gravada no Budokan Hall, Tóquio, a 25 de abril de 1999, disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=8ffGfbNxSyc>.

Figura 51 [pág. 516] – Fotogramas do videoclipe de *Not As We* (2008), realização de James Whitaker, disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=1pOjcAiMZO4>.

Figura 52 [pág. 540] – Fotogramas de *Basket Case, performance* gravada no programa *Jimmy Kimmel Live* (2012), disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=LAuoJYSgHiw>.

Figuras 53 e 54 [págs. 547 e 550, respetivamente] – Fotogramas do videoclipe de *Receive* (2012), realização de Baris Aladag, disponível em <http://vimeo.com/61464273>.

Figura 55 [pág. 569] – Fotogramas da *performance* de *That I Would Be Good* (1999), do concerto gravado para a série *MTV Unplugged*, disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=44TRkB9dxvE>.

Figura 56 [pág. 573] – Alanis Morissette e de Margaret Atwood, no colóquio *Festival of Ideas*, na Universidade de Alberta (Canadá), disponível em <http://www.youtube.com/watch?v=2Ck0jW-usX8>.

Figura 57 [pág. 594] – Fotografia de Alanis Morissette, da autoria de Davis Factor, para a edição italiana da revista *Vogue* (janeiro de 2011), disponível em http://www.flavorsofalanismorissette.com/2011_01_01_archive.html.

Why so serious? Uma introdução aos filhos (i)legítimos da cultura.¹

Literary criticism – unlike, say, music criticism or art criticism – enjoys the advantage of existing in the same medium (language) as the art that it explores and esteems. This can give to literary criticism a delicacy and an inwardness that are harder to achieve elsewhere. But, at the same time, this may be why literary critics are given to competitive envy: What I’d like to know, given that he and I are working in the same medium, in the same line of work, really, is why I am attending to Tennyson, instead of his attending to me...

Christopher Ricks, *Dylan’s Visions of Sin* (2003: 7)

Estou a terminar uma conferência ou um debate. Ergue-se uma mão... a primeira pergunta é sempre difícil...

Tenho duas categorias de adversários.

Os primeiros são os que não acreditam na verdade. Esses olham-me com piedade.

Os segundos são os que acreditam na Literatura. Esses olham-me com indignação.

Às vezes são os mesmos, mas nem sempre.

Philippe Lejeune, “Definir Autobiografia” (in MORÃO, 2003: 40)

O trabalho que aqui se apresenta pretende explorar o tópico da autorrepresentação nas *lyrics* de Alanis Morissette. Comece-se por desdobrar liminarmente estas três células ou eixos de sentido: autorrepresentação, *lyrics* e Alanis Morissette.

1. Da autorrepresentação.

Qualquer autorrepresentação pressupõe um *medium* ou um suporte material – seja ele um texto, um vídeo, uma tela, uma escultura, uma parede – que permita a uma entidade histórica (que o circuito simbólico reconhecerá ou recusará como *artista*, entre unanimidade e escândalo) realizar uma operação objetiva e subjetiva: *objetiva*, porque o resultado é uma matéria deste mundo, acessível aos sentidos, disponível a inferências (como a arte conceptual); *subjetiva*, porque diz respeito a uma leitura pessoal que um determinado sujeito faz de *si* e do mundo, de *si* como parte do mundo, um mundo *entre* mundos, reais e virtuais. O pressuposto de base do presente estudo subjaz a esta clarividência, que muitos críticos e autores da velha guarda acusarão de ser *desencantada*, como um sintoma indesmentível de que todos os deuses desabitaram o mundo, *desdivinizando-o* (Heidegger) e eliminando, conseqüentemente, a elevação

¹ Recriação do título do ensaio “Os filhos ilegítimos da cultura”, de Américo Lindeza Diogo, dedicado ao cânone literário (“Sobre o cânone literário”, in *Ave Azul. Revista de arte e crítica de Viséu*, série Verão 2002/2005, pp. 13-16). A expressão “Why so serious?” constitui uma das *taglines* promocionais do filme *The Dark Knight* (2008), de Christopher Nolan, sendo proferida pelo vilão Joker (Heath Ledger), incarnação máxima de todo o desejo anárquico, acéfalo e aniquilador de qualquer pressuposto ontológico ou pré-fenomenológico de haver sentido, regendo-se pela ambiguidade e pela indeterminação (não tem nome próprio, é um *clown* assassino, rosto e máscara (con)fundem-se), repudiando qualquer plano fundacional que permita, entre outras coisas, traçar uma previsão de futuro, seja a curto, médio ou longo prazo. Autoapelidando-se de “agente do caos”, figura como um legítimo avatar do pós-modernismo.

metafísica intrínseca à obra de arte (a *aura*). Um texto autorretratístico ou autobiográfico é o resultado de uma comunicação entre o artista e as formas que melhor se adaptam ao código em que pretende comunicar um silêncio incomunicável, qualquer coisa sem nome e sem desígnio que, no próprio gesto em que se revela, exteriorizando-se no suporte material, se *re-vela*, isto é, volta a velar-se, a esconder-se, a tornar-se íntimo, devindo *outro*, desfigurando-se, deslocando-se para abrir aí, nesse intervalo intensivo, um espaço de reflexão onde nós, intérpretes, nos instalamos, coexistindo na densa tarefa de atribuir sentido ao sentido.

Os estudos de filósofos contemporâneos como Jacques Rancière, Mario Perniola e Peter Sloterdijk (entre outros de verve idêntica) permitem trabalhar a autorrepresentação sob o ângulo da referida clarividência metodológica: letras, poemas, vídeos, imagens, *performances*, corpos, coisas – constituem formas ou matérias de *pensabilidade* estética (Rancière), onde se joga o visível e o invisível, o dizível e o indizível, o objetivo e o subjetivo, a palavra e a imagem, a *legibilidade da imagem* e a *visibilidade da palavra* (em vez da presumível oposição entre as duas formas), no espaço e no tempo. Em estrita alusão ao caso do cinema, afirma Rancière que é neste regime que se produz “uma compreensão positiva, e não irónica ou desabusada, da impureza da arte” (RANCIÈRE, 2012: 10): não o seu recorte neoclássico ou apolíneo, distanciado da vida de todos os dias, mas a sua natureza artesanal, o corpo sujo e rasteiro das coisas, a positividade da matéria onde se inscreve, não apenas o dado ou o imediato, mas o (im)possível.

Neste contexto, o que dizer, então, do *eu* ou do *self* em disposição autorreflexiva? Como equacionar este trabalho substantivo de corpos em ação (palavras, imagens, uma cantora em palco) com o fenómeno da consciência, que desde o Ulisses homérico até às mais recentes investigações no campo da neurobiologia, passando por todas as perplexidades humanas (e *humeanas*) em torno da fé, da alma e das origens insondáveis de tudo o que existe (incluindo o próprio animal humano), tem continuado na ordem dos dias como motivo desestabilizador? Quem *se autorrepresenta* representa o quê, afinal? E depois de (subjetivamente) descobrir esse *objeto*, como é que o materializa e fundamenta, como é que o organiza no espaço tópico de uma superfície (a folha em branco, a tela, o muro) para aí se *re-conhecer* como *sujeito*, o *eu* que se autorrepresenta?

Estes vaivéns sucessivos ou operadores de migração, como numa dança de cadeiras em que tudo parece trocar de lugar com tudo, metabolizam, seja a nível teórico (da filosofia à antropologia) seja a nível técnico (a execução de um gesto criativo, da escrita à *performance* musical), o ar dos tempos contemporâneos: para uns, *pós-*

modernos (Lyotard), para outros, *neobarrocos* (Calabrese) ou *egípcios* (Perniola); para uns, *apocalípticos* (pense-se no “fim da História”, desde Hegel a Fukuyama) e, para outros, tempos de *integração* (Umberto Eco). De facto, tendo em conta o tópico da autorrepresentação, uma vista panorâmica sobre aquilo que se estuda nas humanidades interartísticas diria que o *esquizo* guattari-deleuziano, a pulverização identitária ou a própria anulação do sujeito ou do *cogito* cartesiano (aludível, por exemplo, na visceralidade dos quadros de Francis Bacon) têm sido a tendência ética/estética mais preferida pelos hermeneutas. Quanto mais *paranoico*, *descentrado* e afiliado a uma qualquer *crise*, melhor para as exegeses, porque *mais interessante* se torna para *desconstruir* (Derrida), enquanto sintoma indesmentível de uma adaptação fenomenológica, estrategicamente despolitizada, aos fluxos livres e sistémicos do capitalismo liberal (cf. ŽIŽEK, 2004).

Posto isto, retomando o ponto de partida, quando se assume a pretensão de querer explorar o tópico da autorrepresentação a partir das *lyrics* de Alanis Morissette, a consciência e o bom senso do intérprete terão necessariamente de emendar a sua imprevidência inicial: não existe o tópico, mas muitos meandros, múltiplos lugares atravessados pela intencionalidade subjacente a qualquer inclinação ou impulso subjetivos remissíveis ao *eu*, ao *self*. Mesmo quando se isola um artista, como é aqui o caso, estamos perante uma multidão, como diria Deleuze; o *eu* é um outro, como sentenciou Rimbaud, inaugurando mais uma aporia (pós)moderna. E o outro é também um *eu*, muitos *eus*, infinitos plurais.

Somos compostos de linhas variáveis a cada instante, diferentemente combináveis, blocos de linhas, longitudes e latitudes, trópicos, meridianos, etc. Não existem mono-fluxos. A análise do inconsciente deveria ser uma geografia mais do que uma história. Que linhas se encontram bloqueadas, calcificadas, emparedadas, num impasse, caindo num buraco negro, ou esgotadas; linhas activas ou vivas pelas quais algo se escapa e nos arrasta? (DELEUZE in DELEUZE & PARNET, 2004: 125-126).

Deste modo, se o objetivo axial deste estudo se queda na interpretação, por um lado, das letras de Alanis Morissette, e, por outro, mais incisivamente, na interpretação do *self* e/ou dos *selves* nelas apresentado(s) (e *re-presentado(s)*, *reconstruído(s)*, com as suas concomitantes figurações e desfigurações, rostos e máscaras, *personae* e pessoas), importa salientar que, transversalmente a todas as abordagens, ter-se-á sempre em conta o modo como uma miríade de designações (abstratas, conceptuais, igualmente absurdas)

se entranha e dissolve naquilo a que, por razões históricas, psicológicas ou por pura conveniência linguística, se pode abreviar na forma *eu*: termos ambíguos e temerosos como *identidade, caráter, sujeito, pessoa, pessoalidade, personalidade* ou até mesmo *self*, com um espectro semântico que respira, entre todos, um plausível “ar de família”, como diria Wittgenstein.

2. Das lyrics.

Quando pretendemos interpretar as *letras* de uma artista musical, somos imediatamente confrontados com uma longa tradição humanística que se debruça sobre *textos*, tendo a partir deles edificado uma instituição: a Literatura. Como um tipo peculiar de realização de sentido, distinto das *belles-lettres*, o conceito de “literatura” nunca conheceu um porto seguro na semântica terminológica que rege o estudo da palavra escrita (sem esquecer que também existe literatura oral), do trabalho artesanal sobre a matéria do poema ou do discurso em geral. Acima de tudo, ancorou num pedestal de autoridade impositiva e invulnerável, funcionando como um aferidor de juízos e critérios que, numa ambivalência entre projeção e refração, ora elevam nomes e obras ao pódio do sistema (por isso é que existe o *cânone ocidental*), ora rebaixam outros nomes e obras à lama das hierarquias e das preponderâncias institucionais (porque a literatura é *a priori* uma vantagem em si mesma, ecoando os juízos de Kant, impondo-se como prioridade essencial acima das margens ou guetos das humanidades).

Não é, hoje, com um ímpeto de curiosidade ociosa que se observa o modo como a turbulência polissêmica do conceito se converteu em objeto de estudo e de reflexão teórica: é mais forte o gesto de sublinhar a natureza irrespondível do conceito do que propriamente o gesto de testar a possibilidade de ele conter limites definíveis. Em *Presenças Reais*, George Steiner define a literatura, a arte e a música “como a maximalização da incomensurabilidade semântica quanto aos meios formais de expressão” (STEINER, 1993: 81). “O que é a literatura?”, inquire-se também Michel Crépu, para prontamente responder a si mesmo com a nebulosidade do próprio alvo de inquirição: “Um lugar que não é um lugar, um tempo que não se mede pelo tempo, uma língua que não é a linguagem” (CRÉPU in STEINER, 2007b: 56). A definição passa, portanto, pela negação das hipóteses de resposta elencadas. A literatura subsiste, apesar de tudo, e paradoxalmente, como uma instituição mais ou menos amorfa, mas mais ou menos intacta na sua pretensa pureza conceptual, mas não de todo esteticista (como o

Simbolismo defenderia), imprimindo agora outras dinâmicas a essa questão basilar: o que é, afinal, a literatura? A resposta, a haver, passa muitas vezes pelo ricochete retórico: porque é que *isso* ainda interessa? Ou: porque é que *isso ainda* interessa? Ou então: *porquê a questão?* Ou ainda: será *realmente* importante saber a resposta? E também: será *mesmo suposto* sabermos defini-la, com a segurança e a convicção tacitamente implicadas pelos obséquios protocolares de uma *ciência* (com o apêndice categórico de ser infalivelmente) *humana*?

Remontando à sua raiz etimológica², a *literatura* trabalha com letras, com manchas gráficas, impressas em papel ou noutros suportes que, no cosmos digital contemporâneo (a cultura pós-medial), dispensam elucidações exaustivas. A literatura é algo criado na iminência de ser lido, incluindo até neste domínio a figuratividade da poesia visual e todo o debate que ela suscita. O leitor lê um texto que elide, numa aceção moderna da interpretação textual, a figura do autor ou a presença da sua civilidade (cf. BARTHES, 1987). Pelo contrário, as *lyrics*, que não são nem literatura nem poesia *tout court*, deslocam o objeto *visível* e *legível* do texto para um suporte ou *medium* diferente: a música (ou o *som*, perspectivado na sua imanente materialidade) e a voz, que impõe um emissor, uma figurabilidade, uma imagem-fonte, à escrita textual, ressuscitando o autor (ou uma determinada conceção de autor, de figura, de corpo, de *presença*) da conhecida sentença de morte barthesiana (Barthes e a morte do autor, Foucault e o nome do autor enquanto função variável e complexa do discurso e da ideologia). Citando Robert Christgau, autor do célebre ensaio “Rock Lyrics Are Poetry (Maybe)”: “Poems are read or said. Songs are sung” (CHRISTGAU, 1967, em linha).

Note-se, inclusive, que o modo como lemos e perspectivamos racionalmente um poema difere do modo como recebemos um texto musicalmente apresentado, mesmo quando esse texto *já* preexiste à sua versão musicada, ou seja, quando *já é* genologicamente considerado um poema (ainda que certas características do artefacto poético apresentem imediatas reverberações musicais: aspetos sónicos, relativos à sua métrica e sintaxe, os esquemas rimáticos, as aliterações e assonâncias que contribuem para acentuar a ressonância afetiva das palavras, etc.). Diz Martin Boykan (2000):

² “O lexema complexo *litteratura* [lexema latino que surgira por via erudita, decalcado sobre o substantivo grego Ὑραμματιζή], derivado do radical *littera* – letra, carácter alfabético –, significa saber relativo à arte de escrever e ler, gramática, instrução, erudição. Em autores cristãos como Tertuliano, Cassiano e S. Jerónimo, *litteratura* designa um corpus de textos seculares e pagãos, contrapondo-se a *scriptura*, lexema que designa um corpus de textos sagrados” (AGUIAR E SILVA, 2007: 2).

Music obliterates so many of the effects poetry relies on. The sound of words is an obvious instance, but music also swallows up the complexities of verbal rhythm, with its implied reference to colloquial speech (...). Rather than comparing a song to its preexistent text, it may be wiser simply to regard the song as a new work of art that happens to use the same words as the poem (BOYKAN, 2000: 123).

Proceda-se a uma definição do estado *desta* arte, enquadrando as letras de música a partir de uma série de pré-conceitos, autores, mistificações, teorias do valor, circunstâncias e condicionalismos históricos. Façamo-lo através de dois subcapítulos, traçando-se um contexto panorâmico dos estudos literários e dos estudos musicológicos, procurando compreender de que forma as *lyrics*, hoje, podem ser integráveis num estudo hermenêutico, cumprindo pressupostos semelhantes aos do *close reading* e lançando-se, assim, as bases para uma fenomenologia do *pop/rock*.

2.1. Arqueísmos contemporâneos: da imagem às *lyrics*.

Creio (...) que está perto a hora em que o Universo inteiro ficará saturado de quadros, paisagens sombrias, figuras mitológicas, episódios históricos, naturezas mortas e outras obras insignificantes que nem os próprios negros quererão mais; será o momento abençoado em que a pintura morrerá de fome; talvez então os governos compreendam finalmente a enorme loucura que cometeram ao não desencorajarem sistematicamente as artes, que é a única maneira prática de as proteger, exaltando-as.

Octave Uzane, *O Fim dos Livros* (1895)

Numa coleta de ensaios destinada, a avaliar pelo título, àqueles indivíduos que desejem ser “pessoas inteligentes” por via da “cultura” (*a verdadeira e a única*, sublinhe-se), o filósofo britânico Roger Scruton escreve que, à medida que a fé se torna(va) cada vez mais espectral, a beleza começa(va) a tomar forma, ou seja, num sentido laicizado, a ganhar a heterodoxia caótica do *corpo*, da *carne*, da *visualidade* (cf. SCRUTON, 2001: 41), rompendo com a inacessibilidade do *logos* ao trazer para si a sensualidade da imanência. Por sua vez, e na sequência desta conjuntura ideológica, a arte kantiana como finalidade sem fim (um *interesse desinteressado* ou um *fim em si mesmo*) foi ocupando o lugar que antes estava reservado à teologia, sagrando os artistas (o poeta é profeta, segundo o Padre António Vieira).

Porém, realça Scruton, o corte abrupto dá-se com o advento da era tecnológica e a profusão do impulso consumista, dissimulador desde a raiz. Enquanto Hegel assinalava o carácter pretérito da arte, como instância da verdade supramundana assente na escultura grega clássica, “esta indistinguível e indistinta unidade de aparência e

conteúdo” (GADAMER, 2009: 60), com o divino manifestado prontamente na pedra exposta, na sua evidência (com as conhecidas repercussões no cristianismo e, mais tarde, na música, poesia e pintura românticas), a lógica do consumo impõe um gozo frenético da obra (*do*) presente, como consequência do seu caráter irreversivelmente degradável e imediatamente substituível: o consumo, longe de ser um verdadeiro fim, “destrói o objeto consumido e deixa-nos de mãos vazias” e *desgasta* uma *nova* época (o contrassenso é propositado) tornando-a “fantasmagórica”, na medida em que “os espíritos das satisfações são perseguidos pelos espíritos dos desejos reais” (cf. SCRUTON, 2001: 43). A fantasmagoria libidinal põe ao seu serviço a produção de cultura: assim como nos filmes, diz Kittler, os fantasmas (a.k.a. os *media*) não morrem, porque a sua condição é a de um nomadismo intransitivo, também a literatura – “morta”, “em colapso”, “em crise” (léxico do discurso adotado por alguns dos seus teóricos com fetiche pela necrologia) – “(...) dies not in the no-man’s-land between the trenches but in that of technological reproducibility” (KITTLER, 1999: 130). A literatura, outrora uma instituição simbolicamente privilegiada, *clara e distinta*, ficaria na condição de uma morta-viva, que assiste à ressurreição contínua da sua morte noutros suportes constituídos, ironicamente, por letras e palavras (cf. *idem*, 247).

Neste sentido, a transliteração deste discurso para o da música de massas torna-se praticamente óbvia e, sem grande surpresa, previsivelmente disfórica:

A cultura pop propagou o equívoco de que as canções são como as pastilhas elásticas: sabem bem durante algum tempo e depois parecem borracha, não havendo outro jeito senão deitá-las fora, e isso apesar de a mesma cultura pop ter consagrado a reprodutibilidade como uma das suas principais características (PAES, 1998: 114).

A invenção de um sistema de notação musical por Guido D’Arezzo, por volta do ano mil, que permitira a conservação das composições musicais no suporte da partitura e, por isso, a sua vinculação a uma memória coletiva erudita, entra no século XX num regime de concorrência com a gravação tecnológica, que possibilita às ditas “músicas do povo” a passagem da sua natureza oral (o *cru*, de Lévi-Strauss) à esfera simbólica antes reservada ao cânone escrito (o *cozido*). Se as palavras eram levadas pelo vento, agora o próprio vento é capturado por um sistema de som: à luz de um paternalismo cínico a tentar conciliar aparentes contrassensos inconciliáveis, a *aura* da música popular (a sua *essência*) perder-se-ia para sempre, a partir do momento em que se

reúnem as condições técnicas e materiais para se afirmar, efetivamente, como detentora de uma aura – menor, maior ou igual à aura do irrepetível (a autonomia da obra de arte), mas, ainda assim, *uma aura*.

A aporia da aura é indissociável de Walter Benjamin. Em 1936, Benjamin enviou a Adorno, amigo e *partner in crime* nos escrutínios intelectuais, um texto que é hoje basilar para a compreensão do fenómeno artístico no século XX: “A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica”. Segundo o autor, o *quid* inefável e insubstituível da obra de arte, confinada à sua inerência estética não-plagiável ou inalienável (deduzida a partir da teologia do ícone ritual), tende a desaparecer no contexto de facilidades democratizantes proporcionado pelos aparelhos mecânicos da modernidade (o esquema económico da transformação do valor de uso em valor de troca): por outras palavras, a *aura* do original, acessível em exclusivo às elites com poder económico e capital cultural, pertence agora a todos – o que é o mesmo que dizer que já não pertence a ninguém, por se ter esvanecido, sendo apenas recuperável a “ideia de autenticidade” por intermédio de um esquema historicizante de secularização do sagrado, no qual Jean Baudrillard (1991: 128-129) vê depositado o sentimento de nostalgia em olhar retrospectivamente (um olhar, contudo, não mais em mira *do* passado, em sentido virginal, mas de uma simulação dele, um clone espectral). O uno torna-se múltiplo, como testou a *Fábrica* de Andy Warhol, décadas mais tarde, ao subtrair aos seus modelos retratísticos todos os índices de personalidade, tomando-os como superfícies rasas, tratadas igualmente como produtos de indústria, em fabrico serial. Onde antes supor-se-ia uma existência por detrás de um rosto, Warhol provou que não existem discrepâncias taxonómicas – e ontológicas – entre muitas caras de Elvis Presley ou Marilyn Monroe e muitas latas de sopa Campbell ou embalagens de Coca-Cola. Uns e outros constituem ícones sem alma, num mercado que diviniza o mundano.

Entre Benjamin e Adorno, porém, avizinha-se uma divergência no modo de olhar a realidade artística e cultural do seu tempo, dispondo em níveis de valor separados *o binómio de Newton e a Vénus de Milo*, por assim dizer:

Onde Benjamin via poder democratizador, nomeadamente pela tendencial universalização do acesso à produção cultural, vê Adorno apenas uma mais eficaz integração da lógica mercantil capitalista e a redução do receptor ao estatuto de simples consumidor, expropriado de toda a possibilidade de afirmação autónoma por máquinas de comunicação progressivamente centralizadas (António Sousa Ribeiro *apud* ADORNO, 2003: 8).

Segundo Rancière, a aliança benjaminiana entre estética e ontotecnologia assegurou o terreno da sua aceitabilidade pela crítica, na medida em que operou a passagem “entre as categorias da explicação materialista marxista e as da ontologia heideggeriana que associam a modernidade ao desenvolvimento da essência da técnica”, e Benjamin assumiu com otimismo essa travessia, num horizonte de perspectivas progressivamente dilatado pelos triunfos “do ferro, do vidro e do betão” (RANCIÈRE, 2010a: 35-36). Por sua vez, não é novidade a lição reducionista que os críticos depreendem das suas próprias ilações sobre o negativismo adorniano relativamente ao poder e à cultura de massas, duas entidades homologadas num plano de equivalência, contemporâneas de uma situação sociopolítica asfíxiada irresolúvelmente por um poder supra-individual. Esse poder, caracterizado como sistémico (na sua dominância absoluta), totalitário (na sua ambição vigilante e usurpativa) e destrutivo (na sua implacabilidade face aos focos de resistência ao seu domínio), ao ser exercido sobre a natureza do homem, seja a interior (psicológica) seja a exterior (realidade circundante), desencadeia um processo de *esquizofrenização* da natureza por via da razão instrumentalizada e do filosofema do “mundo administrado”. A natureza devém, então, desenfreada, num estado de desníveis e assimetrias endógenas que acentua o grau de desmesura sistémica, totalitária e destrutiva da cultura de massas, entendida como uma consequência direta do capitalismo tardio e da sua fetichização operativa, segundo Marx, que substitui a relação social entre indivíduos pela interação entre mercadorias.³

Dentro do fetichismo, é considerada “natural” uma determinada propriedade de um objeto-fetice por força do lugar diferencial que este ocupa numa certa estrutura (tal como procedem os fonemas numa cadeia de sons). Nestas condições, o sujeito é esvaziado do seu próprio poder de emancipação crítica, enquanto sujeito passivo a quem é incumbida a tarefa de fruir – instrumentalmente – a matéria *qualitativa* adulterada pela matéria *quantitativa* – restando, por fim, apenas matéria esgotada em si mesma, “uma sinalética de auto-referência” (ADORNO, 2003: 79). O que é importante é manter o desejo freneticamente em movimento, respeitando o quadro formal que lhe confere consistência enquanto desejo *que-não-se-sabe-vazio*. Assim, ao longo do processo, o consumidor é transformado (até saber como *se transformar*) num “hierodulo” (*idem*, 33), ou seja, numa versão moderna dos escravos que serviam nos templos pagãos da

³ Em jeito de síntese: “Money exemplifies how social relations between people can assume the fantastic form of a relation defined by a ‘thing’, that is money, and is the basic definition of the value of commodities for people in capitalist societies. This is why we are supposed to venerate the price we pay for the ticket to the concert rather than the concert itself” (STRINATI, 2006: 50-51)

Grécia Antiga (a exacerbação dos nacionalismos, essa forma de opiar o povo em desespero, no contexto do nazismo, traria fundamentação aos argumentos adornianos). Simplificando: para Adorno, no mundo das artes, o sujeito – tanto quanto Kant o definia – está liquidado.

Toda a arte ‘ligeira’ e agradável se tornou ilusória e falsa. Aquilo que surge esteticamente nas categorias do prazer já não consegue dar prazer, e a *promesse du bonheur*, que já foi a definição da arte, já não pode ser encontrada uma vez arrancada a máscara da falsa felicidade. A fruição já só tem lugar na presença imediata, corporal. Quando exige um aparecer estético, é meramente aparente pelas normas da estética e ao mesmo tempo engana o fruidor quanto ao seu ser. Só quando o seu aparecer falta se mantém a fé na sua possibilidade (*idem*, 25-26).

É inevitável para Adorno descair em *imagens de filmes* de terror no seu discurso crítico sobre a *Kulturindustrie*: “No sonho dos responsáveis pela mumificação do mundo, a cultura de massas é a escrita hieroglífica dos sacerdotes que dirige as imagens aos subjugados não para serem fruídas, mas sim lidas” (ADORNO, 2003: 91). O potencial agónico das transformações sociais, que destituiria o condão museológico da sua mineralização *aurática*, declinando num todo falsamente estético e ético, é disposto por Adorno na diferença entre o herói clássico, que aceita a sua condição sacrificial por uma meta superior, e os ídolos musicais da modernidade, conformados com o signo do cifrão: acumular êxitos, *hits*, chavões musicais que são propositadamente mnemónicos. Qualquer definição – do que é arte, a *Kulturindustrie*, do que designa a estética, etc. – contém o risco oneroso de se tornar insustentável até para si própria, mas Adorno contorna o problema insistindo, como na passagem que se segue, num certo tom de ameaça (numa lógica dostoiévskiana de crime, *ergo* castigo), como se incarnasse a imagem arquetípica do Pai-Castrador freudiano:

Quem se deixar seduzir pela crescente respeitabilidade da cultura de massas e se deixar levar a considerar uma canção da moda como arte moderna, só porque um clarinete espirra tons falsos, ou a tomar por atonal um triplo acordo enfeitado com *dirty notes*, já capitulou perante a barbárie. A cultura rebaixada a cultura sofre a pena de, à medida que alastra a sua infecção, ser confundida cada vez mais irremediavelmente com os seus próprios subprodutos. O analfabetismo auto-convencido, para o qual a estupidez dos excessos tolerados vale por riqueza da liberdade, vingam-se do privilégio da educação (*idem*, 153).

Os consumidores são feitos para permanecerem o que são: consumidores. É por isso que a indústria da cultura não é a arte do consumidor, mas antes a projecção, nas suas vítimas, da vontade dos que controlam. A auto-reprodução automática do *status quo* nas suas formas estabelecidas é já de si uma expressão de dominação (*idem*, 189).

Cumprindo-se esta leitura do mundo, o falhanço culminaria, assim, numa manifestação visualmente hipostasiada das águas do Parnaso a desaguar para a mesma foz do rio Letes, acarretando com isso o escândalo da amortização e do branqueamento amnésico de toda uma *História Ocidental* incapaz de se afirmar como uma meta-narrativa (Lyotard) ou um projeto *histórico*, com ímpeto *civilizacional*.

Tal como os *zombies* de George Romero, a indústria cultural, na conjugação que faz entre uma variante compromissiva do marxismo (a indústria como fonte e símbolo da circulação do capital) e o cerne da ideologia de Frankfurt (a cultura *enquanto tal*), alberga uma duplicidade aparentemente incompatível: em termos despretensiosos, o fabrico serial, a reprodutibilidade, a alienação entre a fonte e o produto, a impessoalidade da obra, de um lado, *versus* a quintessência da aura, o *quid* inapreensível *daquela obra em particular*, a determinação *ne varietur* e historicamente inamovível das propriedades artísticas. Recorde-se como no filme *Night of the Living Dead*, de 1968, os mortos-vivos se reúnem numa superfície comercial: da fila única do supermercado, como uma imagem de um rebanho “atrelado” (ADORNO, 2003: 151) para o matadouro do poder e/ou do capital (ambos violentamente sistémicos, como diriam teóricos marxistas como Eagleton e Žižek), os clientes estão a um curto passo da fila única que se forma em direção às salas de cinema – cujas projeções (imagens, ilusões, simulacros) incentivam a que se retorne aos supermercados, como repuxos de satisfação libidinal numa arena de rivalidades miméticas (querer o que o outro também quer, segundo a psicanálise lacaniana e o mecanismo girardiano da violência), e assim sucessivamente, de claustrofobia em claustrofobia (atenuadas pela sensação hedonista que decorre da compulsão freudiana para os atos cíclicos repetentes).⁴ A lógica perversa

⁴ É neste sentido que Adorno, a propósito do carácter fetichista da música de massas, fala de uma “audição regressiva” propulsionada pela distribuição irrestrita da música pela publicidade e pela rádio. Como operam sob a totalização despótica do poder (sistémico, reitere-se), a publicidade e a radiodifusão cumprem o seu imperativo categórico do consumo: “A audição regressiva entra em cena quando a publicidade se torna terror: logo que, perante o poder superior da coisa anunciada, nada mais resta à consciência senão capitular e comprar a paz da alma fazendo literalmente coisa sua a mercadoria imposta” (ADORNO, 2003: 42). É o equivalente ao que Kittler vê num anúncio da Coca-Cola: qualquer coisa que aciona os dispositivos neurofisiológicos do sujeito – os *mirror neurons*, segundo Marco Iacoboni, pelos quais “by seeing these emotions, we *share* them” – deixando-o irresistivelmente com sede e levando-o a puxar da carteira (cf. KITTLER, 1999; IACOBONI, 2009: 5).

do capitalismo, disfarçada de bens essenciais que importa adquirir (incluindo nestes as idas ao cinema), teria, assim, no *zombie* a imagem perfeita do seu estratagema: aquele que, na preguiça *até* de gozar, espera que gozem por ele, num sonambulismo induzido, hoje *telecomandado* por diversos meios de *interpassividade* (os truques e manhas do superego infligindo sobre o *sujeito-suposto-gozar*, cf. ŽIŽEK, 2006a).

O deserto de consciência crítica denunciado por Adorno, conseguido pelos efeitos manipulativos da *Kulturindustrie*, é, em parte, uma projeção do vazio e da conseqüente indizibilidade de Auschwitz; mas é sobretudo uma capitulação forçada de um conjunto fechado de juízos sobre o (bom) gosto, que encerra uma leitura *particular* do mundo do *seu* tempo – pelos olhos da Escola de Frankfurt –, consabidamente responsável por oscilações valorativas com laivos de fatalismo escatológico. A tendência deste tipo de discurso descai para a universalização prescritiva das leituras que faz do mundo (musical, artístico), a sua pretensão de totalidade a partir de crenças parciais – uma tendência que não escapa à sua filiação eurocêntrica, às matrizes do pensamento imperialista, da cultura *snob* herdada da sociedade estratificada do *Ancien Régime* (a elite como um grupo restrito de intelectuais ociosos e refinados, conselheiros de um Rei-Sol que, por contacto/contágio, acabam por refletir o esplendor *solar*, privilégio exclusivo de alguns *eleitos*), entre outros.

Em suma, a dialética de Adorno – pela qual nenhuma representação positiva do futuro parece possível de ser erigida a partir da ruína do presente –, ao pretender exaurir fenómenos culturais como o *jazz* (tido como um exemplo de perigo devido ao seu carácter reacionário, sentido na sua atitude de improvisação, e muitas vezes percebido como um divertimento para brancos ligados à criminalidade organizada⁵), partindo da invocação dos horrores de uma modernidade incinerada (literalmente, nos campos de extermínio)⁶, não consegue escapar à ilusão da supremacia racional ou intelectualizante do *Humanismo* (a *Alta Cultura Ocidental*) engatilhada numa visão determinística do mundo. Segundo António Pinho Vargas, o problema adorniano reside num “erro de perspectiva” que se quis forçosa e cegamente incorrigível:

⁵ Note-se que o *jazz* deve a sua designação a uma corruptela do verbo calão *to jass*, ‘fornicar’, o que atesta a carga de fisicalidade inerente a este género musical, propiciando assim as detrações críticas mais óbvias (sobejando evidente pudor moralista).

⁶ Pensar a indústria cultural como o protótipo adorniano de uma radicalização da sua leitura negativa do mundo, equivalendo-a à sua própria dialética, assumir-se-ia como uma postura reducionista, para não mencionar uma certa insensibilidade patológica que, mesmo inconscientemente (com as devidas reticências freudianas neste ato involuntário de vender os olhos), desconsideraria o fenómeno de Auschwitz e a sua omnipresença na determinação do pensamento de Adorno, segundo o qual, após as cinzas do holocausto, não haveria mais razão de ser para se filosofar, nem sequer para se escrever poesia.

Adorno estava de tal modo congelado na sua concepção de evolução histórica do material musical, derivada do seu conhecimento e prática da música europeia, que, fosse qual fosse o objecto de análise, não foi nunca capaz de aplicar outro critério, mesmo que o objecto analisado tivesse toda uma outra razão de ser histórica. Por outro lado, a sua concepção de Indústria Cultural diabolizava qualquer objecto da cultura de massas (VARGAS, 2002: 15-16).⁷

A questão nuclear passa pela continuidade, ainda que crescentemente repensada (porque *repensável*), da bipolarização que o pensamento de Adorno condiciona, concretizado em compartimentações estanques: uma *arte maior* contra uma *arte menor*, uma *high culture (highbrow)* contra uma *low culture (lowbrow)*, o “pedantismo académico” contra “o calão de rua dos sem-abrigo” (*apud* ROSS, 2009: 267), o *autêntico* contra o *inautêntico* (de ressonância heideggeriana), o *centro* contra as *margens* (que são, por exemplo, colonialmente cunhadas de *exóticas* ou *primitivas*) – em suma, a insistência na preposição disjuntiva, nesse *contra* (ou no *versus*) como (o)posição funcional inflexível e como pressuposto categórico de qualquer incursão na teoria literária, em particular, e nos estudos culturais, em geral. O exemplo que se segue, referente a um importante crítico *rock* (previamente citado), evidencia a premência destas disjunções e dos juízos conotativos que, ideologicamente, lhes subjazem:

[Robert] Christgau is not comfortable with the highbrow connotations of ‘criticism’, preferring ‘amateur sociology’, ‘journalism’ or just ‘writing’. He accepts the term only because he is convinced that rock criticism is qualitatively different from academic literary criticism (...). To Christgau popular art aesthetics surpass high art through ‘a vitality of both integrity and outreach... [dealing] with common realities and fantasies in forms that provided immediate pleasure’ (LINDBERG *et alii*, 2011: 152).

Como assinala Jacques Rancière, mudam-se os termos, o seu valor e até o seu sentido, mas a dinâmica da estrutura – a condição de fazer discrepâncias, o *versus* –

⁷ Não é, portanto, com incredulidade que se lê, pela mão do crítico musical Alex Ross, no seu vasto estudo intitulado *O Resto É Ruído. À Escuta do Século XX* (2009), o seguinte retrato de Adorno e, em particular, das suas fixações analítico-obsessivas: “Adorno era um profissional eficaz da política do estilo, que utilizava todos os dispositivos ao seu alcance para minimizar a música que considerava retrógrada. Um dos objectivos do seu livro de 1949 *Filosofia da Nova Música* era destruir o neoclassicismo de [Igor] Stravinsky: o mero acto de preservar a tonalidade na era moderna, dizia Adorno no livro, revelava sintomas da personalidade fascista. Condenou [Paul] Hindemith com base em razões semelhantes, sustentando que a ‘nova objectividade’ e a ‘música utilitária’ eram pura e simplesmente o mesmo que o *kitsch* nazi. No seu livro *Minima Moralia* Adorno ridicularizou os compositores americanos de convicção populista, argumentando que o *Lincoln Portrait* de [Aaron] Copland se podia encontrar no gramofone de todos os intelectuais estalinistas” (ROSS, 2009: 358-359).

mantém-se a mesma (cf. RANCIÈRE, 2010b: 21-22). Mudam-se os tempos, mas certas vontades teimam em resistir a certos ventos de mudança que, em abono de verdade, já sopram desde que das imagens do mundo os humanos constroem mundividências. Afinal, em pleno século XXI, depois do modernismo e das vanguardas, a aura museológica e intocável das obras de arte requer outro tipo de discursos e abordagens, porque as sensibilidades são também outras – dentro e fora das torres de marfim.

Com o triunfo da página romanesca sobre a cena teatral, com o entrelaçamento igualitário das imagens e dos signos sobre a superfície pictural ou tipográfica, com a ascensão da arte dos artesãos a grande arte e com a nova ambição de pôr um pouco de arte no cenário de qualquer vida, é todo um recorte da experiência sensível que é alterado (RANCIÈRE, 2010a: 18).

Retome-se o ensaio de Roger Scruton sobre *cultura para pessoas inteligentes*. De facto, o seu pensamento não diverge da fortuna crítica que sobre o mesmo assunto, ao longo do cortejo histórico das civilizações, tem debatido e publicado imenso (concorde-se ou não inteiramente com ele, com maiores ou menores reservas, maior ou menor condescendência crítica, pesando bem os argumentos de Scruton, convictamente conservadores e ortodoxos, com a medida certa do uso de aspas, itálicos e reticências). Contudo, num rol de páginas sobre “o território dos jovens” (o regime de quarentena é evidente), o autor peca pelo crime da generalização descontextualizada, sob o imenso espectro adorniano contra a *Kulturindustrie*: ao invocar, por exemplo, os Nirvana, afirma que o grupo, na voz de Kurt Cobain, grunhe palavras que “prescindem da gramática, convertidas em detritos num mar de ruído” (cf. SCRUTON, 2001: 12); o *pop* moderno sofre de “uma falta de argumento musical”, que esconde (mal, aparentemente) “uma falta de pensamento musical” (cf. *idem*, 114), entre outras reflexões que, sem nunca despossuírem algum fundo de verdade, arrebanham os seus argumentos numa discussão sociológica que serve zelosamente o chavão da “crise das humanidades”, sem no entanto abrir espaço para compreender a materialidade sonora e o sentido que esses mesmos ouvintes de Kurt Cobain tiram das suas letras – *porque*, de facto, eles existem: o sentido das/nas letras e os jovens que se dão ao luxo de pensar sobre ele.

Além do mais, a visão cândida do passado histórico por Scruton não equivale a que esse passado esteja ele próprio impregnado de candura: ler a cultura do século XX como um armazém de resíduos industriais altamente poluentes, grafitados com indecências dirigidas à moral púb(l)ica, é uma leitura *deste* autor *em particular*,

moldada em função do tempo e do espaço em que vive e do impacto amplificador que as novas tecnologias e medialidades trouxeram à compreensão e à inteligibilidade dos fenómenos. O mundo do pós-*World Wide Web* não é mais violento do que o mundo do século XII d.C. – acontece que *hoje* existem ecrãs por todo o lado, que tornam o sangue atrofiadamente hipervisível, condenando-o, de alguma forma, à invisibilidade das coisas banais, que passam despercebidas e se evolvem na indiferença ética (ou *cínica*, cf. SLOTERDIJK, 2011), que poderíamos também designar como *indiferença digital* (como os vários anúncios intermitentes no ecrã do computador, que “piscam” no vazio da desatenção do cibernauta; o valor de urgência entre esses anúncios perde-se no afluxo quantitativo que os caracteriza e homogeneiza, reclamem eles a atenção para a obesidade mórbida infantil ou para a obtenção de um corpo perfeito, por via do *jogging* ou do *body-building* disciplinados até à esquizofrenia).⁸

Adorno ou Scruton enformam visões e leituras, no caso do universo musical, que estão ainda longe daquilo que António Pinho Vargas designa de uma “hermenêutica diatópica”, isto é, a capacidade de reconhecer a inevitabilidade dos limites heideggerianos da consciência (a noção de que o mundo *existe-para-mim*) e, no entanto, de ter a humildade de compreender que esses limites, não sendo apenas *meus*, são incarnados e sentidos *por todos os outros*, cada um à *sua* maneira (equivalendo a uma *heterofenomenologia*, segundo Daniel Dennett *apud* HUMPHREY, 2012: 97).

Outros olhos. Sem outros olhos, um amante de música clássica dirá que a música indiana não tem harmonia, um africano central dirá que a música europeia não tem ritmo, um músico de jazz dirá que o músico clássico não tem criatividade porque só toca o que está escrito, um indiano ou um chinês dirá que a música europeia tem uma escala pobre, só com 12 meios-tons, um hard-rocker que Debussy não tem energia, um músico clássico que a música contemporânea é psicótica ou absurda, um músico contemporâneo que tudo o resto é uma merda, um músico pop que Charlie Parker não tem melodia. Temos de admitir que há outros olhos, com a mesma e clara certeza de que estamos condenados a ver tudo apenas com os que temos. Como poderei dizer que não gosto

⁸ Voltando à *pop culture*, com todos os seus defeitos e virtudes, importa considerar que a génese histórica da música comercial não deve ser reconduzida a uma falácia que é, em boa medida, vendida pelos próprios meios que participam na afirmação do seu produto, uma lógica presente na rutura assinalada por Scruton desde o advento da era tecnológica e da democratização do consumo: crer que a música de massas é um fenómeno *nocivo* nascido no início do século XX. Na verdade, como nota José Ramos Tinhorão, “[a] música popular, enquanto criação típica da gente das cidades destinada a transformar-se no século XX em produto cultural de massa, após quase quinhentos anos de evolução do estilo de canto solista acompanhado, representado pela canção, surgiu na passagem dos séculos XV para o XVI como mais um resultado do processo de urbanização anunciador do fim do longo ciclo de economia rural da Idade Média” (TINHORÃO, 1994: 11).

dos vermelhos de Rothko ou dos verdes de Cézanne? Ou afirmar que um quadro azul de Ângelo de Sousa deveria ser amarelo? Outros ouvidos! Outros olhos! (VARGAS, 2002: 119)

Se já não podemos esperar mais da arte uma “nova ordem mundial”, com força reclamativa e/ou programática, e uma subsequente reorganização moral das consciências, afirma Jacques Rancière (2010b) que podemos, pelo contrário, reconfigurar o papel do espectador perante a arte (um papel ativo ou *emancipado*, como defende o filósofo) e rever os modos percetivos de cartografar o real a partir das suas representações artísticas, que constituem momentos de rutura, formas inaugurais de pensamento e de colocar os fenómenos em relação uns com os outros. Contemple-se, por exemplo, as seguintes palavras de Fernando Ribeiro, vocalista dos Moonspell, que integram uma tradição artística diferente (diga-se: *não-canónica, marginal*) e, apostando no potencial heurístico dessa diferença, incentivam a novas formas de fazer a “partilha do sensível” e de pensar as grelhas de análise percetiva (e as latentes hierarquias de valor) pelas quais estruturamos a realidade (literária e musical, neste caso): “A literatura e o *heavy metal* são indissociáveis. (...) Conheci Baudelaire através de bandas de *heavy metal*, Coleridge através dos Iron Maiden e sempre importei este gosto pela literatura para os Moonspell” (in *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, 2012, p. 25). De Baudelaire aos Moonspell, considere-se também o exemplo da música *techno* e das suas origens:

De onde vem o techno? Da música industrial, poderão alguns assegurar. Do krautrock, dirão outros. Nem uma coisa, nem outra: o primeiro tema electrónico com ritmos à desfilada (‘Pulsers’) é de 1976 e o seu autor chamava-se David Tudor, pianista, manipulador de quinquilharia ‘lo-fi’, compositor e intérprete de [John] Cage. Mais uma vez, a música culta influencia a popular. Se Bartok imaginasse o que está a acontecer neste fim de século... (PAES, 1998: 140)

E ainda Lou Reed, membro fundador dos The Velvet Underground, cuja desenvoltura estético-musical das suas canções não prescinde da literatura:

[D]ei bastante importância às palavras na música, o que nunca tinha ouvido fazer antes. Isso parecia muito natural para alguém que, como eu, estudava literatura inglesa. Via todos aqueles *songwriters* que só escreviam acerca de um domínio de experiências muito restrito. Parecia-me bastante evidente e muito fácil abordar as canções como um romancista, a ponto de não compreender o motivo por que ninguém o tinha feito. Peguemos no ‘Crime e Castigo’ e transformemo-lo numa canção rock’n’roll! Pode existir escrita literária a sério numa canção de

rock se conseguirmos fazê-lo sem perdermos a noção do ritmo. Aquilo sobre que escrevo não pareceria nada de invulgar se surgisse num livro ou num filme (*apud* LISBOA, 2-11-2013, p. 31).

Haverá alguma relutância ou *ressentimento* face a estas realizações individuais na tentativa de definir ou fazer *arte*, sob a forma, nestes casos, de música *pop/rock* (o caso de Harold Bloom, perante o que apelida de “tecnologias da distração”: o cânone literário ocidental *versus* o canal MTV Rap, como o que julga ser a irreversível consequência de uma “balcanização dos estudos literários”, BLOOM, 1997: 465)? Ou o problema não é tanto a definição *em si* – e o mesmo serve para conceitos como os de “literatura” ou “literariedade”, cuja especificidade e irreduzibilidade são inseparáveis do regime autónomo que o seu campo de produção supõe e reforça, dispensando essencialismos trans-históricos (cf. BOURDIEU, 1989: 70) – mas a *face* (em termos de pragmática linguística) de quem a profere? Hostilidades e aversões à parte, não há grande irreverência a notar numa definição de arte, em sentido genérico, como esta que diz que *a arte não tem resposta, é um eterno ponto de interrogação* – mesmo sabendo que foi proferida, diante de uma plateia universitária subitamente perplexa, não por uma figura academicamente reconhecida como Marilyn Manners, mas pela *anti-figura* representada por Marilyn Manson.⁹ Repense-se Beckett via Foucault, em *O que é um autor?* (1969): afinal, talvez importe *quem fale*.

Os teóricos do luto pós-moderno que acusam o fenómeno do *pop/rock* de agredir e depravar, por ressentimento ou vingança, a cultura escrita com a sua “xaroposa substância” *disfarçada* “de humanismo” (ADORNO, 2003: 189), esquecem-se, porém, de pesquisar um pouco mais sobre os falsos ídolos dessa inumanidade subterrânea e dessublimada: aos artistas como os Moonspell e Lou Reed, acrescente-se Kurt Cobain, que se apropriava do *cut-up* de William Burroughs; o *rapper* Tupac, que era fascinado por Shakespeare; Marilyn Manson, que encena ruído a partir de Nietzsche e de monumentos cenográficos inspirados no expressionismo alemão; Alanis Morissette, que cita nas suas *lyrics* Jack Kerouac e Anais Nin (*Big Sur*), Dickens (*All I Really Want*), *O Deus das Moscas* de William Golding (*No Avalon*) e, num tema de *Flavors of Entanglement* (2008), diz evolir-se para *the European bliss, the language of poets* (*Citizen of the Planet*). Com isto não se pretende aventar, juvenilmente, a favor de um *anything goes* que tudo interpreta indiscriminada e infundadamente: o facto de Alanis Morissette saber que Dickens, Rilke ou Sylvia Plath existiram e revelar que os leu não a

⁹ Disponível no endereço <http://www.youtube.com/watch?v=EhnoKmbc1Tk> (consultado em 20-6-2012, às 16:00).

dignifica, por si só, como produtora de textos (canções) com potencial *literário* ou *poético*, elevando-a da categoria de *celebridade* à de *cantautora célebre*.

A questão, com certos laivos de desdramatização inspirados, por exemplo, no livro *Straw Dogs. Thoughts on Humans and Other Animals* (2002), de John Gray, passaria antes por perceber por que razão se atribui ao *literário* ou ao *poético* uma certa exclusividade edificante, uma dignidade ou prestígio trans-fenomenal, elegíveis como *potência (de)* (de *valor*, do valor que há em *valorizar o valor*, por assim dizer). Entre muitas causas suspeitáveis, aponte-se a miopia ontológica de Heidegger: o humano (e apenas ele) como casa do Ser, do *Dasein*. Mas a cultura – e dentro dela, a particularidade dos estudos literários (e o sentido ou sentidos atribuíveis ao *literário* e ao *poético*) – é uma *máquina antropogénica* impiedosa (cf. AGAMBEN, 2011).¹⁰

As *lyrics* estimulam, dentro dos estudos literários, um misto de desconfiança e resistência, descendente de uma rutura entre dois tipos de tradição, uma oral (oriental) e outra escrita (ocidental) – e, segundo Sloterdijk, “[p]ara os nossos espíritos distorcidos pela escrita, as mensagens da tradição oral só podem parecer simplistas, ou pouco complexas (...)” (SLOTERDIJK, 2001: 97). Por muito que façamos parte de uma indelével *civilização da imagem*, continuamos a ser ainda, sob apuradas observações barthesianas, mais uma *civilização da escrita* (daí o valor *repressivo* intrínseco à textualidade, sendo sobretudo a esse nível que se sente a intervenção da moral e da ideologia sociais). E se ler *é já* um ato inevitável de emissão de juízos de valor, como defende Américo Lindeza Diogo, então o gesto interpretativo que, neste estudo, se debruça sobre as canções morissetteanas, ainda que fantasie com a suspensão de juízos valorativos, não pode senão cumprir-se enquanto interpretação (que é forçosamente especulação, trilhada por responsabilidade ética).

Podem as atribuições de valor acertarem ou errarem. Ninguém corre esse risco senão os autores delas, mesmo que a valorização seja tão ambiciosa que queira o ‘maior’. Como se costuma dizer, a História, mais ou menos tarde, não só decidirá como pode vir a retractar-se e voltar a decidir (dirme-ão anacrónica esta confiança na História, mas mesmo assim...) (DIOGO, 1993: 24).

¹⁰ Daí esta inquietante (mas tão lúcida) reflexão de John Gray: “Plato’s legacy to European thought was a trio of capital letters – the Good, the Beautiful and the True. Wars have been fought and tyrannies established, cultures have been ravaged and peoples exterminated in the service of these abstractions. Europe owes much of its murderous history to errors of thinking engendered by the alphabet” (GRAY, 2002: 57-58).

Assim, o limbo dos “estudos literários” ou dos “estudos culturais”, com uma brecha por onde as designadas “poéticas do *rock*” possam respirar, permanecerá numa condição *límbica*: na verdade, até que ponto será ou não justo considerar como falsa modéstia (deslocada para um tipo peculiar de complexo de inferioridade) o facto de a instituição literária celebrar a ruína e a famigerada decadência dos seus cultos, como o cânone de moldes bloomianos, promovendo colóquios, seminários e mesas redondas sobre uma *morte* que, pelo menos na prática, permanece bem *viva* sob outros meios de materialização e (re)produção do literário?¹¹ Lindeza Diogo concretiza: “Serão as bazófilas da juventude o *heavy metal* dos Faetontes de sempre? Será que a Vénus com suas ‘lácteas tetas’ e ‘roxos lírios’ *shoot to thrill*?” (DIOGO, 2002/2005: 14). Tal condição límbica, ao invés de permanecer convertida em objeto do filosofar (particularmente, do filosofar sem profetismo apocalítico), pensa-se a si mesma através da filosofia e de outros domínios ou modalidades de saber reflexivo. Motivar a comunicação entre *Os Lusíadas* camonianos e os AC/DC, continuando a sugestão de Lindeza Diogo, pode não vir a resolver *de todo* impasses de longa data (resolução essa que se assumiria como conquista de uma pretensa *cientificidade*, como se isso fosse verdadeiramente exequível ou até desejável), mas o facto de *ser* comunicação potencia o *pensar*, um dirigismo dinâmico para o *agir*. E isso *já* significa e agencia *algo*.¹²

¹¹ A respeito de mortes, epílogos e do *post* do *pós*-modernismo: “A cultura do presente é uma grande máquina epilógadora, que profere posfácios e, ao anular o que é de ontem, insufla um bafo de orientação no presente. De momento, os cérebros contemporâneos ainda estão quentes da passagem das últimas vagas de epílogos – de toda essa retórica pós-freudiana, pós-marxista, pós-estruturalista, pós-metafísica, graças à qual os respectivos oradores apareceram, durante um quarto de hora, à altura do possível!” (SLOTERDIJK, 2002a: 205).

¹² Em contraponto ao discurso sobre a “crise nas humanidades”, assinala-se a aproximação “paraestética” sugerida por David Carroll, sem quaisquer ímpetus redentores (isto é, sem a pretensão de salvar a arte ou a literatura, tomando a liberdade crítica de pressupor que nenhuma delas corre, de facto, perigo de vida): “Paraesthetics does not indicate the end of theory or the end of art, but rather their mutual revitalization” (CARROLL, 1989: p. xviii). A mera organização (segregativa) dos textos de *lyrics* e dos textos de *poemas* não iliba nem inibe a interpretação, em modo de *close-reading*, de fundir múltiplos enquadramentos. A compartimentação cauterizante ficará sempre a perder; e mesmo que a transdisciplinaridade se vá crescentemente firmando como o mais completo paradigma dos estudos humanísticos atuais, tal não impedirá que haja risco de baixas ou de perdas (a questão dos limites, da heterogeneidade dúbia do *anything goes*, etc.). Fará sentido reivindicar a preeminência de especialistas num determinado domínio específico, quando a literatura implica a pintura, o cinema convoca a psicanálise, a música requer os estudos do corpo? Sim, faz. Não tanto, por exemplo, pela sobrevivência das especificidades de um género, com vista à manutenção de hierarquias e oposições eidéticas entre cada um deles, mas antes pela relação entre as materialidades e os modos *poiéticos* de reconfiguração do artístico que cada género empreende: “Não tem grande importância que o material objecto de fruição e de arquivo seja um livro, uma película, uma fita magnética ou qualquer outra coisa: o essencial é que a época da actualidade e da homologação, da ‘aldeia global’ e da ‘neo-Babilónia’ esteja a acabar, e que se anuncie uma época da virtualidade e discriminação. Nessa perspectiva, o livro será apenas um dos casos possíveis, em nada privilegiado face às outras ‘coisas’ a serem ordenadas (...). [O] essencial é que (...) cada um possa ter acesso a uma virtualidade mais ampla; (...) o essencial é começarmos a ordenar os materiais segundo critérios que respeitem as suas diferenças e condições, colocando cada um deles na secção onde poderá atingir a sua perfeição específica” (PERNIOLA, 1994: 106).

O desencanto pós-moderno, sendo ou não psicologicamente superável, é-o, contudo, pelo menos idealmente, num terreno onde as ideias sobre a arte, a política e todos os objetos de pensamento abandonem “a parca dramaturgia do fim e do retorno” (RANCIÈRE, 2010a: 11)¹³, sob a forma de areias movediças inescapáveis, e acolham “a partilha do sensível” (o *aisthéton*, apreensível pelos sentidos) na interface criada entre diferentes formas de expressão, diferentes modalidades de conferir visibilidade às operações relacionais que se *fazem – e fazem ser –* dentro da “fábrica do sensível” (as relações entre o fazer, o ser, o ver e o dizer).

Um mundo ‘comum’ nunca é apenas um *ethos*, um estar comum, que resulta da sedimentação de um certo número de actos entrelaçados: é sempre uma distribuição polémica das maneiras de ser e das ‘ocupações’ num espaço de possíveis. É a partir daqui que podemos colocar a questão da relação entre a ‘banalidade’ do trabalho e a ‘excepcionalidade’ artística (*idem*, 49).

Disposta nestes termos, “[q]ualquer que seja a especificidade dos circuitos económicos em que elas se insiram, as práticas artísticas não são ‘uma exceção’ quando comparadas com outras práticas. Elas representam e reconfiguram a partilha destas actividades” (*idem*, 53).

Entre a arte e a vida, para Edward W. Said, existe uma “conexão poderosa” (SAID, 1991: 76) que, em termos de prolificidade exegética, abre espaço a riscos *transgressivos* que são, em boa parte, muito superiores ao produto resultante de uma irresistível totalização *hegeliana, monolítica e assepsiada*, não só da relação entre as diferentes artes, mas até dentro de cada esfera artística pensada individualmente. É o que sucede com a música clássica ocidental, que Said, contrariando Adorno, tende a descentrar, a *descongelar*, secularizando as ortodoxias vigentes que ainda se esforçam por elevar, com resistência kantiana, “momentos e monumentos a categorias universais” (*idem*, 98).

Em seu sentido mais literal, transgressão significa passar além, atravessar; mas (...) a noção não implica necessariamente uma ação insurgente contra a lei e a divindade. A transgressão secular envolve essencialmente o movimento de um domínio para outro, o teste e o desafio dos limites, a mistura de heterogeneidades, ultrapassando as expectativas, proporcionando inimagináveis prazeres, descobertas, experiências (*idem*, 98-99).

¹³ “Num certo sentido, o pós-modernismo foi simplesmente o nome sob o qual certos artistas e teóricos ganharam consciência do que tinha sido o modernismo: uma tentativa desesperada para fundar um ‘próprio da arte’, submetendo-o a uma teleologia simples da evolução e da ruptura históricas” (RANCIÈRE, 2010a: 31-32).

Tal aventura transgressiva sugere, pois, que se mine a *autoestipulada essência ocidental*, imergindo-a nas complexas especificidades multiculturais que os seus diversos *Outros* representam, dissolvendo os essencialismos, cessando as objetificações das alteridades, como os discursos em torno do pós-colonialismo têm incessantemente relembado (cf. *idem*, 94-95).¹⁴

Reencenando Bourdieu: as práticas da *teoria* sulcam um caminho que profetiza ou programa discursivamente um reenvio ao seu próprio ponto de partida, que é *teórico*, numa certa complacência *snob*, num “monismo totalitário” (numa inconsciência refinadamente autista e solipsista), ou seja, acomodando-se “(...) num embrulho de meta-discurso, destinado menos a controlar o pensamento do que a mostrar e a valorizar a sua própria importância ou a dele retirar directamente benefícios fazendo-o circular nas inúmeras ocasiões que a idade do jacto e do colóquio oferece ao narcisismo do pesquisador” (BOURDIEU, 1989: 59). De tudo isto emerge o desconforto inerente a perceber que não é a exceção – *artística, poética, literária, do génio, do vate* – a incarnar o elitismo, mas antes a convicção pessoal (socioculturalmente ensinada) a pretender incarnar a exceção, a representá-la: a *crença* ideológica (o que resta de Deus nos signos) num saber *de* e *da* exclusividade, unida de prometeísmo possessivo.

Certos comentários de Roger Scruton ou de George Steiner dirigidos à música *rock* são funestamente implacáveis – e mais demolível se torna, assim, a necessidade de fazer tremer o edifício do *lector* que está mais interessado em esterilizar profundidades aparentemente anómalas do que em constatar, por um lado, que há campos do saber *fora* do seu círculo habitual de experiências e, por outro, que não se consegue gostar *sempre* de tudo (sem cair, por exemplo, no tudo-ou-nada *tanatofílico* de algumas analogias de Steiner, em *Os Logocratas*: porque Bach ou Mozart estão do lado da pulsação de vida, dos laços de *Eros*, ao passo que *todo o rock* é “feito para ensurdecer; é totalmente sádico; é feito para humilhar”, STEINER, 2006: 132). Há todo um universo social em torno do *objeto* que envolve atitudes constitutivas de um *habitus* próprio (e por *objeto*, aqui, entende-se todo e qualquer *objeto de sentido*, que uns dizem ser *artístico*, outros dizem

¹⁴ Veja-se o caso da Tunísia, segundo o sociólogo australiano Andy Bennett (em entrevista ao *Ípsilon*), onde estudantes elaboram teses de doutoramento sobre *heavy-metal*, *rap* e música eletrónica, alheios às descontinuidades espaciotemporais que caracterizaram o aparecimento e a evolução destes subgéneros musicais, nas sensibilidades e mentalidades de outros contextos geopolíticos: “À medida que a cultura popular ocidental vai sendo absorvida noutras latitudes, acontecem coisas fascinantes. Na Tunísia não há mediação temporal. Quer dizer, alguém ligado ao heavy-metal acaba por absorver, hoje, em simultâneo, os Led Zeppelin, Iron Maiden ou Mettlica, sem noção de que são de diferentes eras. É como se existisse uma compressão temporal. É aliciante perceber como é que um jovem da Tunísia reconfigura o que nos parece óbvio” (*apud* BELANCIANO, 10-7-2014, em linha).

que não, e outros há que preferem ignorar estes assuntos). Num só repto: “entre outras razões”, consente Bourdieu, “pode-se ter interesse em se mostrar desinteressado” (BOURDIEU, 1989: 73).

O crítico de música Glenn McDonald concretiza, entre discernimento e irreverência, em relação à *pop culture*, numa carta aberta dirigida à *Harper's Magazine*:

Sure, most of pop music is crap, and some of the most brilliant makers never get rich, but most of everything is crap, and the best artists are almost never millionaires. As with any other medium, finding the good stuff takes time, enthusiasm and diligence, and a little willingness to give some of the borderline cases the benefit of the doubt. If you care enough to do these things, though, then you'll find – and here I'm only reporting on my own experience, but that's also true about thermodynamics and gravity – that the best music being made today is as astonishing and life-affirming as any other age's. Ingrown irony does cast a shadow over pop music, like innumerable other maladies have cast shadows over parts of popular art throughout its history, but the only people standing in the shadow, shivering and issuing grim pronouncements about the imminent heat-death of the world now that the sun no longer exists, are critics without the energy or inclination to go somewhere where the light isn't impeded (MCDONALD, 28-2-1998, em linha).

2.2. Fenomenologia das *lyrics*: música, transgressão, epifania.

Mmm Mmm Mmm Mmm

Crash Test Dummies (1993)

Nessa altura, que está bastante próxima, já não se chamará escritores aos homens de letras, mas narradores; o gosto pelo estilo e pelas frases pomposamente adornadas perder-se-á a pouco e pouco, mas a arte da dicção tomará proporções inverosímeis; haverá narradores muito procurados pela subtilidade, simpatia comunicativa, calor vibrante, perfeita correcção e cadência das suas vozes.

Octave Uzane, *O Fim dos Livros* (1895)

As *lyrics* ou as *letras* de música são essencialmente textos performativos, que existem em ato, com o corpo em ação, logo estão condicionados pelas próprias latitudes espaço-temporais e pela técnica ornamental dinamizada por uma qualquer interpretação (que é *incorporação*, individual, inalienável e irrepetível). As *lyrics* são lidas e escutadas, sentidas e vistas, incorporadas pelo artista e pelos intérpretes, numa desregulação sistemática dos códigos usados, conduzindo o *eu* a uma espécie de limbo ontológico ou de *ser-qualquer* autobiográfico (cf. AGAMBEN, 1993), mais enquanto processo (*devenir*) do que enquanto identificação, e por isso incomunicável (por outras palavras: o *eu* como *trajeto*, não tanto como *projeto*; e o mesmo se dirá deste trabalho, ainda que correndo o risco de com isso fragilizar quaisquer protocolos de leitura que,

face a uma tese de doutoramento, esperem reconhecer de imediato o seu rigor, método e cientificidade).

As *lyrics* envolvem uma fenomenologia em trânsito (uma *nomadologia de organismos semióticos*)¹⁵, uma hermenêutica dinâmica em estilo *rizomático* (à Deleuze) e não *arborescente* (à Chomsky). Não é apenas o arranjo ou o acompanhamento instrumental de uma música que altera a perceção de um mesmo fenómeno musical, ou o facto de se tratar de uma versão gravada em estúdio, com uma materialidade melódica específica, entre outras características. Uma versão ao vivo de uma determinada música implica, direta ou indiretamente (mediante os tópicos que se pretender estudar), que se contemple uma semiótica visual, estribada no rosto da *performer*, na linguagem gestual e em toda a prosódia performativa, que reafirma tão-só a condição psicossomática do artefacto intermedial concatenado nas *lyrics* (sem desconsiderar aspetos relacionados com a cenografia: dimensões do palco, luzes, projeções fílmicas, efeitos, o tipo de espaço, a ambiência acústica fechada, um recinto aberto, ao ar livre, etc.).

O texto, qualquer que seja a sua tipologia, sofre os efeitos da mutabilidade intersubjetiva da *pragma*, i.e., da força enunciativa que *acende* ou *anima* a canção, à imagem do sopro criativo. Segundo Lars Eckstein, “[t]he medium surely is not the message as McLuhan would have it, but the message invariably bears the traces of the medium, and each message is shaped by social and institutional discourses that frame its performance, as much as by receptive strategies by specific audiences” (ECKSTEIN, 2010: 23). Tal implica a conciliação de áreas temáticas como o estudo das letras musicais (que pede de empréstimo as dinâmicas interpretativas dos estudos literários) e o estudo da fenomenologia do corpo: por exemplo, ler as teses de Lars Eckstein, em *Reading Song Lyrics* (2010), que buscam auxílio teórico na análise do discurso (os *speech acts* de Austin e as máximas conversacionais de Grice, entre outros), a par das ideias de António Pinto Ribeiro, em *Corpo a Corpo. Possibilidades e limites da crítica* (1997), e das *Metamorfoses do Corpo*, de José Gil (1997), que encetam uma fundamentação das artes do corpo com base na evidência iniciática da carne, ou seja, no corpo literal visto pelas lentes da psicobiologia (enquanto biomassa que adquire, pela

¹⁵ Pretende-se com o termo *organismo* reforçar o conceito de *signo* enquanto *ser vivo*, retomando o pensamento guattari-deleuziano sobre o carácter heteromórfico da língua e, por implicação, dos seus *rizomas*: “Um elo semiótico é como um tubérculo ao aglomerar actos muito diversos, linguísticos, mas também perceptivos, mímicos, gestuais, cogitativos: não há língua em si, nem universalidade da linguagem, mas um concurso de dialectos, de patoás, de calão, de línguas especiais” (DELEUZE & GUATTARI, 2007: 26).

sua imersão no banho simbólico, inevitáveis potências de sentido ou *significância*, como diria BARTHES, 2009c: 178).

Posto isto, a interpretação de *lyrics* transcende o seu conteúdo verbal – “it involves questions of style and musical context, of social embeddedness and cultural value, and it demands an understanding of the reciprocal relationship between (embodied) verbal input and performance ideology (ECKSTEIN, 2010: 38). Incluem ainda áreas do saber que vão da *performance* aos estudos culturais, da semiótica a uma *trans-semiótica*, que é, talvez, onde melhor se adequa a sensibilidade musical (como uma proto-linguagem, que “é o que mais se aproxima do tipo de metalinguagem com que sonham os linguistas”, LÉVI-STRAUSS *apud* DE MAN, 1999: 45). Em *A Natural History of the Senses* (1995), Diane Ackerman cita o compositor George Rochberg, segundo o qual

(...) music is a secondary ‘language’ system whose logic is closely related to the primary alpha logic of the central nervous system itself, i.e., of the human body. If I am right, then it follows that the perception of music is simply the process reversed, i.e., *we listen with our bodies*, with our nervous systems and their primary parallel/serial memory functions (G. Rochberg, *New Literary History*, 1971, *apud* ACKERMAN, 1995: 212, sublinhados nossos).

Concluindo: “Our cells vibrate; there is music in them, even if we don’t hear it” (*idem*, 224). A inalienabilidade na relação letra-melodia-corpo implica, por isso, uma fenomenologia que impele à entrada do corpo, *cru e duro* (o que, no fundo, é uma outra maneira de falar do *imaginário* corporal, e não do acesso à sua *carne*), na cena da interpretação, iluminando a *lógica da sensação e do excesso* (cf. DELEUZE, GIL) que revigoram, a partir de dentro, a potência anímica e intensiva das canções – no caso de Alanis Morissette, canções que tendem a expor, quase ostensivamente, a exorbitância a-simbólica pulsional, uma prática *mostrativa*, em detrimento de qualquer preciosismo técnico-compositivo ou vigilância poética. Como diria Christgau, as *lyrics* de Alanis não possuem “rock diction”: “Her syntax can look clumsy on paper, almost like she’s trying too hard to express sentiments than make statements, but on record her words seem to flow and fit the music perfectly” (THARDY, 28-8-2012, em linha). Daí que, como observa Jennifer Vineyard (MTV) a propósito do álbum *Under Rug Swept* (2002), a prevalência *sensacional* obscureça *intencionalmente* qualquer tipo de regra padronizada (um *cânone* tácito) sobre como escrever uma canção *pop/rock* de circuito

comercial (enviesando, desde logo, esse mesmo circuito que, por tradição histórica diretamente implicada no espírito capitalista das sociedades de consumo, se rende ao *easy-listening* hedonista e descomprometido):

Morissette continues her use of eccentric phrasing and non-rhyming lyrics on *Under Rug Swept*, a writing style loved by her biggest fans and smirked at by her most critical detractors. She tumbles her words out, almost awkwardly, with a bent towards run-on sentences and repetition as her main structural devices. Some might call it crimes against the English language, others stream-of-consciousness. (...) Her lyrics don't always seem 'musical', but that is her goal – to create a melody out of something that doesn't immediately lend itself to the structure of a typical song (VINEYARD, 2002, em linha).

Na mesma entrevista, Alanis Morissette adianta alguns preceitos técnico-compositivos que decoram os bastidores do seu processo criativo e que, neste caso, se revelam pertinentes para a compreensão das *lyrics* enquanto textos intermediais. Admite que existe uma diferença ontológica ou concetual entre o que define um poema *tout court* e o texto que compõe destinado a uma eventual canção.

I wound up being structured sometimes, but by default. (...) Because I'm telling a story, I've often found that when I write poems – and I loosely call them poems because I don't really think they're poems – but when I write anything, especially songs, the verses themselves become the different chapters and the choruses are almost like the revelation of the song and the bridge is the reflection. So the structure typically used in a song is actually helpful to me because it helps me take the whole trajectory of the song and have it be exactly what I want it to be (MORISSETTE *apud ibidem*).

Do lugar da escrita reservado à literatura e à poesia, em sentido lato, transita-se para o lugar da voz, da fala, do ouvido, da *phoné* derrideana. Como assinala Peter Sloterdijk, “[d]’un point de vue acoustique, l’île de l’Être est en état permanent d’émission et de réception” (SLOTERDIJK, 2005: 334). A voz abrange jogos de olhares, arritmias gestuais, intensidades pulmonares, fala com o corpo e, em particular, com as mãos. Está ligada ao corpo, à terra. A voz é, por assim dizer, *húmus* (cujo radical latino está contido em ‘humano’, por exemplo). Pode ser interpretável restringindo-se quer à sua semântica – o sentido inerente àquilo que se veicula no ato do dizer ou do comunicar – quer ao *medium* – denotando a sua *materialidade* constitutiva – e operando, assim, quer como filtro quer como emanção de desejo, de *enjoyment*:

*What language and the body have in common is the voice, but the voice is part neither of language nor of the body. The voice stems from the body, but is not its part, and it upholds language without belonging to it, yet, in this paradoxical topology, this is the only point they share – and this is the topology of *objet petit a* (DOLAR, 2006: 73).*

“Without music”, afirma Steven Mithen, “the prehistoric past is just too quiet to be believed” (MITHEN, 2005: 4). Em *The Singing Neanderthals*, o autor assinala um conjunto finito de correspondências estruturais entre a música e a linguagem, a fim de construir um padrão o mais proximamente fidedigno da proto-linguagem humana, intimamente alicerçada na impulsividade emocional e no canto: quer a linguagem quer a música podem ser *vocais*, como nos discursos e nas canções; *gestuais*, como na linguagem gestual e na dança; e podem ser alvo de notação, ou seja, são *redigíveis* (cf. *ibidem*). O mais remoto sistema de comunicação entre hominídeos existiu há 1.8 milhões de anos, num percurso evolutivo que vai do *Homo ergaster* ao *Homo neanderthalensis*, e caracterizou-se por ser *holístico*, *multi-modal*, *manipulativo*, *musical* e *mimético*, um conjunto de traços – e *tratos* (porque do corpo) – que o autor reuniu na síntese *Hmmmm*. O falante desloca-se inteiramente na experiência verbal, levando a audiência a um envolvimento mais ativo, regido pela lei do desejo, da atração entre corpos falantes: a voz torna-se, portanto, por comparação com a escrita, mais imediata e mais inclusiva. Nela, *ação* e *reação* são simultâneas, muito por força do traço *manipulativo* denunciado por Mithen: a linguagem evoluiu sob a forma de um “vocal grooming” (*idem*, 135), numa íntima correlação com a sua inerente musicalidade que tende a impulsionar às relações sociais, exercendo sobre estas uma coerção de tipo ilocutório e perlocutório, “(...) such as greeting, warning, commanding, threatening, requesting, appeasing and so forth” (*idem*, 172).

Na opinião do autor, os estudos linguísticos tenderam a menorizar a importância do papel dos ritmos e dos tempos que perpassam todas as interações verbais, o modo como os falantes sincronizam os seus enunciados quando estabelecem diálogos entre si, cuja espontaneidade rítmica tende a amestrar a natureza locutória, preenchendo lacunas de silêncio ou adiantando sílabas no discurso do interlocutor (cf. *idem*, 17). Freud, nos seus primeiros trabalhos sobre as afasias, notara que a aprendizagem da fala envolve uma associação entre uma *imagem acústica da palavra* e uma *sensação ao nível da sua inervação*: “Quando falamos chegamos à posse de uma ‘representação motora da linguagem’ (sensações centrípeta dos órgãos da linguagem) de tal modo que a ‘palavra’

é para nós duplamente determinada a nível motor” (FREUD, 1979: 67). Na mesma vertente isomórfica e sincrética, a fenomenologia merleau-pontiana sugere que ocorre uma transferência de sentido do corpo, não apenas para o mundo sensível, mas também para “objetos culturais como as palavras”, conferindo ao signo verbal uma prevalência fenomenal, tanto *prospetiva* como *retrospectiva*, em relação ao signo como instância concetual: por exemplo, a unidade significativa *quente* induz uma certa experiência de calor que forma em torno dele um tipo de “halo significativo” (MERLEAU-PONTY, 1994: 315-316); a palavra *duro* suscita uma espécie de “rigidez das costas e do pescoço” (*idem*, 428). O interior corporal arrasta-se para as imediações periféricas, estremecendo-as. A palavra *abre uma passagem pelo corpo* (cf. *ibidem*), uma passagem feita de sinergias avulsas e intersensoriais, anteriores à aparição de um sentido *lógico-semântico*, desarrumando no corpo as noções habituais de contingência e profundidade. (Especulações idênticas são tratadas por Gaston Bachelard, em *A Psicanálise do Fogo*, a respeito dos homens pré-históricos: “o braço que fricciona, os pedaços de madeira que batem, a voz que canta, tudo se une na mesma harmonia, na mesma dinamogenia ritmada”, BACHELARD, 1972: 58.)

Se o caso morissetteano, assim como o de muitos outros artistas da *pop culture*, assume uma predisposição manifestamente emocional face à experiência envolvente da sua música, como um fenómeno biológico irresistivelmente humano, a tradição cartesiana e kantiana das disjunções entre o *eu* e o mundo não só se revela fictícia e insuficiente, como injustamente essencialista e separativa. Por exemplo, só é possível considerar a música como potenciadora de um *espaço virtual*, segundo Roger Scruton (2007), se o *eu*, enquanto entidade subjetiva, que *é* um corpo (por oposição ao *ter corpo* do dualismo cartesiano), estiver profundamente implicado (a *profundidade topológica-expressiva*, diz Merleau-Ponty) no processo de interpretação musical (*incorporação*):

A gama de tons tem para nós um ‘alto’ e um ‘baixo’. A música sobe e desce num espaço unidimensional, e temos uma impressão clara tanto da rapidez como da distância através da qual ela passa. Os tons definem lugares e os intervalos medem distâncias. Os acordes podem ser preenchidos, esvaziados, esticados, cheios, ou densos: e estas descrições espaciais capturam o que ouvimos, quando ouvimos os acordes como música (SCRUTON, 2007: 174).

O mesmo em relação a Hermann von Helmholtz e à sua teoria de uma *percepção sintética*: a ideia de que os tons musicais, embora decomponíveis e analisáveis na sua

singularidade, são musicalmente percebidos no seu conjunto, funcionando como qualidades indivisíveis, recebidas intuitivamente, num esquema empático que partilha estreitas afinidades funcionais com a figura da *prosopopeia* (o contacto familiar com rostos que são reconhecidos num ápice perceptivo, não segregativo entre o domínio intelectual e o domínio sensitivo). Oliver Sacks explica:

He speaks here of a ‘synthetic perception’ which transcends analysis, and is the unanalysable essence of all music sense. He compares such tones to faces, and speculates that we may recognize them in somewhat the same, personal way. In brief, he half suggests that musical tones, and certainly tunes, are, in fact, ‘faces’ for the ear, and are recognized, felt, immediately as ‘persons’ (or ‘personities’), a recognition involving warmth, emotion, personal relation (SACKS, 1985: 198).

Segundo Lewis Rowel (1983), no âmbito da percepção fenomenológica, o pensamento versado sobre o discurso musical não pode negligenciar a existência intensiva (isto é, produtiva, em sentido deleuziano: o *desejo maquínico* ou *construtivista*) de toda uma série de *ilusões* ou *ficções* que são próprias da música:

(...) our perception of complex overtone clusters as single pitches, a phenomenon especially apparent in organ registrations using mutation stops (which add new overtones to the sound); the illusion of substantial body, by which we often come to feel that music has volume, mass, weight, energy, and occupies space; the illusion of continuity, which causes us to interpret a succession of discrete sounds as a theme or musical “line”; the illusion of tonality, which persuades us to interpret a particular tone as a referent or point of tonal focus, or a scale as an organizing matrix for the music; our perception of undulating vibrato as a steady tone; and the illusion of time passing at a certain rate – not the rate of the clock hands but the rate of a particular series of pulsations that we select from among our perceptions (ROWELL, 1983: 143-144).¹⁶

¹⁶ O problema da representação musical acompanha, possivelmente, a própria música desde as suas origens: saber se a linguagem musical veicula um conteúdo semântico, se a música *per se* reúne condições eidéticas que lhe permitam *sonorizar* uma representação, uma imagem, um autorretrato, em suma, o poder rigoroso para autenticar a operacionalidade do que Morris Cohen entende como *meaning*: “Anything acquires meaning if it is connected with, or indicates, or refers to, something beyond itself, so that its full nature points to and is revealed in that connection” (*apud* ROWELL, 1983: 145). Em *Sound Sentiment* (1989), Peter Kivy distingue entre o potencial da música *to express* – uma emoção como a raiva pode ser emocionalmente transliterada no volume alto da voz, expressando agressividade temperamental – e *to be expressive* – um cachorro como um São Bernardo pode ter um *ar* triste, como se expressasse (como se fosse indicativo de) tristeza, não sendo, contudo, um reflexo direto dessa emoção (cf. KIVY, 1989: 12-13). A teoria da expressão musical de Kivy vai no sentido da segunda hipótese, isto é, de fornecer “(...) an account of how it is that music can be *expressive of* the emotions; it is not a theory of how music can express them. That is because music does not, I think, ordinarily express them (although sometimes it can and does). I want to present a theory of what is going on when we describe music in emotive terms, in the absence of any suggestion that it is expressing the composer’s emotions, or anyone else’s” (*idem*, 14). O pensamento de Kivy propende, pois, para uma teoria *cognitiva* do *discurso* na expressão musical: “*cognitive* because the expressiveness of music lies in our recognition of the emotions, not in our feeling them; a *speech* theory because what we

Ao pretender esboçar um quadro panorâmico de várias teorias sobre o sentido musical, torna-se indeclinável para Rowel o desabafo anuído entre quem perscruta consensos impossíveis: “Why do we concern ourselves with the question of meaning – why don’t we *just* listen?” (*idem*, 145, itálicos nossos). A pergunta surge, porém, como uma necessidade de satisfazer uma certa angústia existencial, que não deixa de ser, mais especificamente, uma angústia *profissional*: o facto de a resposta a certas questões parecer *já* tão flagrantemente próxima e evidente, que o simples gesto de as repercutir parece constituir-se como um dissimulado mecanismo de defesa, que se revigora no preciso momento em que a clarividência se redesenha no horizonte perceptivo.

O mesmo acontece a nível terminológico, quando se constata como pode ser contraproducente arrastar teorias e referenciais de um domínio em particular para outro, com base apenas numa partilha minimal de atributos genológicos (e aqui regressamos, por diferimento, às tensões que se desenvolvem dentro de um campo disciplinar: se no subcapítulo precedente se expôs a tensão criada pelas *lyrics* dentro dos estudos literários, focamos agora a tensão aberta pelo *pop/rock* no seio da musicologia).

Invocar os escritos de Vladimir Jankélévitch (1983) sobre o *expressivo inexpressivo* da e na música¹⁷ seria, *a priori*, unanimemente expectável e oportuno se

recognize is a kind of music “iconography” of passionate speech” (*idem*, 26). De facto, a música, *sendo feita por humanos*, acaba por se sujeitar a uma interpretação implacavelmente *antropogénica* na sua criação de sentido, na sua suspeita *expressividade*: reenvia-nos para uma abertura que parece estar disponível à veiculação de emoções, de gestos, de ideias, de cores, na medida em que o simples facto de ser uma criação humana pressupõe a inevitabilidade de ficar circunscrita à *humanidade* da sua génese (o que, por si só, entre biologia e arte, torna indiscernível o que *é natural* do que *é cultural*): “We see sadness in the Saint Bernard’s face in that we see the face as appropriate to the expression of sadness. And we see it as appropriate to the expression of sadness because we see it as a face, and see its features as structurally similar to the features of our own faces when we express our own sadness. We hear sadness in the opening phrase of the *Lamento d’Arianna* in that we hear the musical sounds as appropriate to the expression of sadness (...) (in part) because we hear them as human utterances, and perceive the features of these utterances as structurally similar to our own voices when we express our own sadness in speech” (KIVY, 1989: 51; *vide* SCHROEDER, “Music and Metaphor”, 2013, pp. 1-19). Uma fenomenologia da música, que, do ponto de vista *poiético* e expressivo, prolonga o corpo humano à partitura, agenciando-o, está muito longe, por exemplo, da intransigência formalista de Eduard Hanslick (*Do Belo Musical*, 1994) ou da implacável ortodoxia esteticista de Igor Stravinsky (*Poética da Música*, 1971; “Considero que a música, precisamente devido à sua natureza, é incapaz de exprimir seja o que for: um sentimento, uma atitude, um estado psicológico, um fenómeno natural, etc.”, STRAVINSKY *apud* ROSS, 2009: 119).

¹⁷ Em *La Musique et L’Ineffable* (1983), Jankélévitch define o *expressivo inexpressivo* como a impropriedade que estende até ao infinito a possibilidade dos discursos sobre o musical, precisamente por este ser *a-discursivo*. Enquanto o discurso lógico (nominalista, racionalista ou matemático) pretende a sua objetivação numa linguagem isenta de *gaps* de sentido, “(...) la modulation musicale est un *acte* qui prétend influencer un *être*; et par influence il faut entendre, comme en astrologie ou en sorcellerie, causalité clandestine, manœuvres illégales et pratiques” (JANKÉLEVITCH, 1983: 8). *Vide* Nietzsche, *A Origem da Tragédia*, reapropriando-se das teses schopenhauerianas: “(...) a música divergia em termos de carácter e de origem de todas as outras artes, porque, ao contrário destas, não seria uma cópia dos fenómenos, mas uma cópia da própria vontade e complementar *todas as coisas físicas do mundo* com a própria representação da coisa em si, *a metafísica*” (NIETZSCHE, 2005: 95).

discorrêssemos sobre a inefabilidade das composições impressionistas de Claude Debussy ou da música barroca de Sebastian Bach, entre outras referências incontornáveis no género da música erudita. O problema surge quando, ao invés de nomes *historicamente* canonizados e artisticamente marcantes, se tem em mãos pensar sobre um nome como o de Alanis Morissette e fazer da sua *obra* musical o objeto do presente trabalho: pode o *rock* e o *pop* participar do mesmo *expressivo inexpressivo* musical que Jankélévitch pensara para o *lied* romântico? Que propostas teóricas podem ser consideradas pertinentes para intervirem na elaboração de um *corpus* crítico e metodológico associado às *lyrics* que evite formular juízos fáceis e simplistas, sem reproduzir acriticamente os mesmos cenários, flutuantes, de resposta?

A literatura em torno desta problemática é numerosa, mas a tendência que nela se verifica é a de se esquivar a várias interrogações (ignorando, talvez, as mais essenciais) e a de contribuir para que ainda subsistam leituras, que não sendo obsoletas (porque há uma certa dose de irreverência e novidade no gesto *menor*¹⁸ de interpretar *lyrics*, o que é sempre saudável para arejar espaços de reflexão humanística tendenciosamente ensimesmados), revelam alguma imperícia na articulação entre a teoria e a prática (como, por exemplo, partir de ânimo leve para a equivalência quase espontânea entre letras e poesia). Neste sentido, Richard Middleton, no texto introdutório à coletânea de ensaios *Reading Pop* (2000), elenca cinco zonas de turbulência:

- (i) There is a tendency to use inappropriate or loaded terminology. Terms like ‘pandiatonic clusters’ applied to pop songs really do tend to position them alongside Stravinsky, even though it is not at all clear that anything comparable is going on there, while similarly a phrase such as ‘the primitively repetitive tune’, for example, is weighed down with evaluative baggage.
- (ii) There is a skewed focus. Traditionally, musicology is good with pitch structures and harmony, much less good with rhythm, poor with timbre, and this hierarchy is arguably not congruent with that obtaining in most pop music.

¹⁸ *Menor*, aqui, designa a lógica da *intensidade* em Deleuze (e não um sentido de desqualificação, em termos de hierarquia de valor). A um *uso menor* da língua corresponderá, segundo o filósofo, uma *literatura menor* (na qual Deleuze incluiu um autor como Kafka): *menor* como sinónimo de *intensivo* (como uma *máquina de expressão*), porque pretende minar insistentemente, mas em sentido reversível (para não coagular num espécie de “missão cumprida”), a crispação dos usos eleitos como *maiores*, ou seja, convencionais e canónicos, da língua. Diz-se *menor* por ser pessoal, não estando refém das territorializações: “O mesmo será dizer que ‘menor’ já não qualifica certas literaturas, mas as condições revolucionárias de qualquer literatura no seio daquela a que se chama grande (ou estabelecida)” (DELEUZE & GUATTARI, 2003: 42-43). Não são essas, por sinal, as condições intensivas que permitem fazer das *lyrics* objetos de interpretação, abrindo nos estudos literários um espaço de *experimentação-vida* destinado às *so-called* “poéticas do rock” – ou “[a]quilo a que se chama Pop – Música Pop, filosofia Pop, escrita Pop: Wörterflucht” (*idem*, 55)?

- (iii) ‘Notational centrality’ (as Philip Tagg calls it) tends to equate the music with a score. This leads to an overemphasis on features that can be notated easily (such as fixed pitches) at the expense of others which cannot (complex rhythmic detail, pitch nuance, sound qualities).
- (iv) The most common aesthetic is one of abstractionism. Musical meaning is equated with an idealized image of the ‘work’, contextualized process turned into abstract product. This procedure is at its most extreme in formalist modes of analysis, which tend to reduce meaning to effects of structure, ignoring emotional and corporeal aspects.
- (v) Listening is monologic. What the analyst hears is assumed to correlate with ‘the music’, and the possibility of variable aural readings is ignored (MIDDLETON, 2000: 4).

Considere-se Jason Toynbee, especialista em sociologia da música *pop/rock*:

A música *pop* distingue-se da música clássica e da música folk principalmente porque se desenvolveu historicamente através dos *mass-media*. O seu objecto característico, o disco, representa, em simultâneo, um tipo específico de *performance* artística e um meio de comunicação. Os métodos de composição artística variam muito: podemos incluir o método da escrita antes da *performance*, típico da música clássica, mas muitos outros há, como a integração da composição e da *performance* em simultâneo, muitas vezes envolvendo esquemas de improvisação e o uso de tecnologia de reprodução. Socialmente, a música *pop/rock* engloba as mais variadas classes populacionais, desde a classe média até às classes operárias, passando pelas comunidades de diáspora. Classe e etnicidade articulam-se de forma complexa no mundo da música *pop/rock*. Contudo, podemos denotar duas tendências divergentes. Por um lado, os diversos estilos musicais enquadrados neste mundo servem para identificar e diferenciar grupos sociais particulares nas suas lutas diárias contra a exclusão das culturas dominantes e seus valores – população negra, homossexual, certas subculturas juvenis e, ainda, o caso das mulheres. Por outro lado, e de uma forma um pouco paradoxal, há uma forte pressão hegemónica para o *mainstream*, isto é, para o desejo de a música *pop/rock* servir de expressão a toda a população (Jason Toynbee, *Making Popular Music: Musicians, Creativity and Institutions*, Londres, Arnold, 2000, p. xix, *apud* NÓVOA, 2011: 37).

Talvez a *vexata quaestio* se dissipe perante uma evidência mais ou menos confrangedora para a perícia intelectual mais comum: que o assunto mais claro e mais simples corre sempre o risco de ser eclipsado pela superabundância de discussões à sua volta, gerando mal-entendidos e/ou lugares-comuns desgastados e desgastantes (o que equivaleria ao desabafo de Rowell: suspender a angústia do significado e limitar-se apenas a ouvir). Não se trata aqui de averiguar se o canto de Alanis Morissette, de Kurt Cobain ou de Thom Yorke rompe com a intangibilidade que a música supostamente agencia, o espaço quintessencial da música que dispensa o dicionário e retrai qualquer

conversão semântica, segundo Lévi-Strauss¹⁹ (note-se que para muitos académicos conservadores e musicólogos de gema seria insultuoso denominar-se de ‘canto’ a emissão vocal realizada pelos artistas supracitados, ou até mesmo considerar-se como ‘música’ o trabalho por eles editado). Parece unânime crer que a música clássica ou erudita, apodada pela dignidade do cânone (uma “arte dos mortos”, cujo “repertório (...) começa com Bach e termina com Puccini”, ironiza ROSS, 2009: 14), desencadeia um processo de conversão, diga-se, *alquímica* entre sons – “ao mesmo tempo perfeitamente inteligível e completamente inexplicável” (SCHOPENHAUER, *s.d.*: 348) –, abrindo passagem a um não-lugar e a um não-tempo como coordenadas míticas. Mas essa mitologia não impede que os álbuns e as exibições performativas de Morissette, dos Nirvana ou dos Radiohead tenham o seu próprio lugar na categoria do sublime, nem que isso implique uma revisão – ou *revolução*, para quem levar demasiado a peito as implicações sub-repticiamente políticas das artes – terminológica. Segundo Morissette, que já atuou um pouco por todo o planeta, “music is this ultimate language. It’s where God comes into the room” (in *Guitar Center*, 2012, em linha).

Parafraseando um apontamento de Fernando Guerreiro (2001: 69), a normatividade, muito neoclássica e apolínea, que apela à “boa definição” do objeto (a sua estrutura, objetivos e limites), enfrenta a dissolução, num plano estético, das fronteiras e dos vetores que *purificam* pretensamente o campo de análise (até se chegar a um objeto de estudo cartesianamente entendido, *claro e distinto*)²⁰ – algo que, num plano ético, agenciará a suspensão de qualquer lógica dual dos maniqueísmos, a objetividade do *preto e branco*, o angelismo objetual da música como arte *autónoma*, que a cultura ocidental tem progressivamente *heteronomizado* em instâncias ativas (como a técnica de improvisação no *jazz*, no *rock* ou no *pop* faz acontecer).

No campo da música clássica há muito que é de bom-tom isolar a música da sociedade, declará-la como linguagem auto-suficiente. No século XX, fortemente impregnado de política, essa barreira está constantemente a desmoronar-se: Béla Bartók escreve quartetos de cordas inspirados em recolhas gravadas ao vivo, no terreno de canções populares da Transilvânia, Shostakovich trabalha na sua *Sinfonia de Leninegrado* enquanto os canhões alemães disparam sobre a cidade, John

¹⁹ Em *Olhar Ouvir Ler* (1995): “A música não tem palavras. Entre as notas, a que poderíamos chamar sonemas (já que, como os fonemas, as notas não têm sentido em si mesmas; o sentido resulta da sua combinação) e a frase (seja como for que a definamos), não existe nada. A música exclui o dicionário” (LÉVI-STRAUSS, 1995: 79).

²⁰ Em *O Canto de Mársias*, o autor estabelece uma cronologia das reflexões teóricas que gravitam à volta da noção do *belo* como um todo orgânico, invocando os pensamentos de Aristóteles, Quatremère de Quincy e o *Laocoon* de Lessing (cf. GUERREIRO, 2001: 69 e ss).

Adams cria uma ópera em que são protagonistas Richard Nixon e Mao Tsé-Tung. Contudo, articular a conexão existente entre a música e o mundo exterior continua a ser extremamente difícil. O sentido musical é vago, mutável, e no fim de contas, profundamente pessoal (ROSS, 2009: 15).

A respeito dessas contaminações experimentais entre som e música, entre ruído e tons musicais, Luís Cláudio Ribeiro, em *O Som Moderno* (2011), assinala o modo como esses quiasmas e miscigenações definem a experiência de ser *moderno*, com o incremento miasmático da eletricidade (os progressos tecnológicos inerentes à gravação elétrica, às transmissões radiofônicas e à passagem do cinema mudo ao sonoro)²¹ transversal a todos os seus corpos, textos e circuitos (não olhando, em nome de uma certa caução purista, nem a cânones nem a marginalidades de mediação, nem a polícias da estética). O som deixa de ser *puro* – se é que alguma vez o foi.²² Eis, portanto, a inauguração de diferentes formas de escutar e de compreender o fenómeno musical:

A causa mais profunda do incómodo que é ouvir a nova música prende-se com a harmonia e a falta dela e não por oposição ao cânone (*sic*) da estrutura musical. Hermann Helmholtz já tinha referido essa alteração em 1877 no seu ensaio ‘On the Sensations of Tone’. A distinção entre os vários sons é feita entre ruídos e tons musicais. Os sons naturais e das máquinas são exemplos dos primeiros e as notas dos instrumentos musicais dos segundos. Enquanto os sons musicais permanecem inalterados se sobrevivem, nos ruídos existem vários tons que são misturados. Esta mistura comporta um risco que a electricidade veio, em parte, eliminar, ao aproximar o corpo eléctrico de uma música que o acompanhava. Quebrou-se a dissemelhança entre o som e o próprio ouvido: agora são semelhantes, pertencem ao mesmo organismo produtor. O sangue, os músculos, os ossos, as vísceras, tudo está electrificado e basta o pulsar de um som para que se inicie um movimento. O corpo tinha que chegar ao Rock n’ Roll. O ruído é a partir de então um elemento musical (RIBEIRO, 2011: 22).²³

²¹ O denominador comum destes três avanços tecnológicos é o microfone, “(...) que teve o efeito de libertar a música clássica das salas de concerto para as elites onde ela tinha estado confinada desde há muito tempo e, conseqüentemente, do âmbito dos habitantes das cidades e dos ricos” (ROSS, 2009: 268). Evidentemente, a democratização da música, a par da erosão da sua suposta *aura* (que a reprodutibilidade técnica mitigaria) numa sociedade a galopar vorazmente para o consumismo indisciplinado, encontrou os seus dissidentes, entre os quais Theodor Adorno: “É altamente duvidoso que o rapaz do metropolitano que assobia o tema principal do final da *Primeira Sinfonia* de Brahms tenha ficado realmente cativado por essa música” (*apud idem*, 271).

²² As repercussões desta pureza eideticamente impura plasmam-se na reflexão e revisão do(s) cânone(s) e das hierarquias genológicas no seio da música. O caso do *jazz*, segundo Miguel Martins em *Jazz e Literatura* (1998), homologável ao dos outros géneros musicais: “Podemos perguntar-nos: existe um jazz classicista, um jazz contemporâneo, um jazz popular, um jazz folclórico, etc.? Sim, mas existirá um jazz ‘puro’?... Sinceramente, não podemos responder” (MARTINS, 1998: 83).

²³ “[T]here is the question of how rock music comes to signify. The answer is that it has evolved its own *means of expression* (...). These are electric sound, studio work, the voice-lyric relationship and stylistic eclecticism. As far as electric sound, the decisive moment was when, in the 1960’s, guitar distortion came into use, giving rise to a particular, ‘dirty’ quality, which inverted classical

Daí a indesmentível complexificação crescente da paisagem musical e das suas possibilidades acústicas: o dodecafonismo, depois o serialismo total, que, por sua vez, acabou lançando as bases da música aleatória, seguida da música de timbres flutuantes (cf. ROSS, 2009: 357-358). John Cage compunha, por vezes, aplicando o cálculo de probabilidades (construções estocásticas) consubstancial a um lançamento de dados, à filosofia adivinhatória do *I Ching* e à corrente *zen* do budismo (assim como outras teorias matemáticas, como a dos jogos, a Simbólica, referente à Teoria dos Conjuntos e da Lógica, cf. BARRETO, 1995: 32), de maneira a criar uma “música não intencional”, para que o ouvinte compreendesse que “a sua própria acção é a audição da peça – que a música, por assim dizer, é mais dele do que do compositor” (CAGE *apud* GOLDBERG, 2007: 157). Exemplo disso é o ciclo para piano *Music of Changes* (1951): “jogadas sucessivas dos dados determinariam qual o som que iria ser ouvido, quanto tempo ele duraria, com que intensidade soaria”, etc. (ROSS, 2009: 368). A peça *4'33''* tornou-se paradigmática enquanto não-evento musical: conceptualismo elevado à sua máxima execução que passa, precisamente, por um pianista que abre e fecha a tampa do piano sem tocar uma única nota (a música constitui nada mais do que o som e o silêncio envolventes, em três andamentos, cada um com uma *fermata*, sinal que indica ao pianista para não tocar). João Lima Barreto compara a composição performativa de *4'33''* “(...) à prática taoista da retenção do esperma, do não agir, o homem fundido com o ser-lugar, fluido sem clímax, sem premeditação técnica como no teatro de Grotowsky” (BARRETO, 1995: 45). Comenta António Pinho Vargas:

Do ponto de vista zen de Cage, o mundo é constituído por som. Há som em todas as circunstâncias, mesmo no caso extremo de uma câmara anecoica, o som do sangue que circula nas veias do ser humano lá presente. Portanto, John Cage [com a peça *4'33''*] corta uma fatia do tempo interrupto, demarca um início e um fim – uma duração – no qual o pianista, sentado na sua posição tradicional, assegura, como representação, uma ‘execução’ de uma peça, e o facto de não tocar abre um espaço para que o som do mundo – seja qual for – se manifeste. Mas sendo esse facto – haver som – permanente e inexorável, o que distingue esses breves minutos é o facto de John Cage ter conceptualizado esse momento como sendo uma obra musical, a sua obra ‘*4'33'*’, e

music conventions. (...) Also, 1960's rock brought about new claims on lyrical content, which made it approach written poetry with some songwriters; [Bob] Dylan's is the first name that comes to mind. These claims would sometimes clash with those that privileged sound: what Barthes would later call 'the grain of the voice', that is, the idiosyncratic qualities of a singer's voice as it works on his/her native tongue. Stylistic eclecticism, at last, has been a feature of rock from the beginning. Itself a bastard, it has incorporated or influenced widely different musical idioms on a global scale” (LINDBERG *et alii*, 2011: 44).

deste modo, esse fragmento de tempo, supostamente de silêncio, muda de estatuto simbólico, passa a ser uma ‘obra’ de J. Cage, do mesmo modo que um *readymade* comprado numa loja qualquer pelo artista Duchamp, manipulado e assinado por si, adquire igualmente o estatuto de obra (VARGAS, 7-9-2013, p. 37).

Em 1952, perante o público no Black Mountain College, Cage exclamou “Beethoven estava enganado!”, para escândalo geral: o erro do pretenso génio europeu, disse Cage, devia-se a ter estruturado “(...) a música por meio de narrativas harmónicas orientadas de acordo com objectivos, em vez de as deixar correr espontaneamente, de momento a momento” (*apud* ROSS, *op. cit.*, 481). Essa espontaneidade justifica, em parte, a atração de Cage pelo ruído, pela sua substância material não depurada (“Quer se trate do som de um camião a 80 km/h, da chuva ou da estática entre estações de rádio”, *apud* GOLDBERG, 2007: 155), socorrendo-se, para o efeito, entre outras coisas, de desperdícios de peças de automóveis para fabricar novos instrumentos, augurando, assim, “uma música produzida com a ajuda de instrumentos eléctricos que disponibilizarão para efeitos musicais todos e quaisquer sons que sejam audíveis” (CAGE *apud* ROSS, *op. cit.*, 367).

O compositor alemão Karlheinz Stockhausen ficou também conhecido pelos caprichos extravagantes das suas vanguardas musicais. Por exemplo, primeiro, o caso de *Sirius*, obra para a qual Stockhausen encomendou a gravação de ventos provenientes de zonas geográficas distintas (*samples* de ventos gravados na Sibéria, no Sahara, na savana africana, “para assim escolher a melhor qualidade”, STOCKHAUSEN *apud* BARRETO, 1995: 221). Segundo, a obra *Licht*, “um ciclo metawagneriano de sete óperas” (ROSS, *op. cit.*, 522), correspondentes a cada um dos sete dias da semana, exige, em cenas particulares, a possibilidade de quatro instrumentos de cordas evolarem por meio de helicópteros, assim como “uma mulher na lua, uma seringa gigante a dirigir-se para uma mulher, um enorme apara-lápis com cerca de quatro metros de altura, com forma de mulher”, etc. (*ibidem*). As suas composições despem-se da pretensão exclusivamente intelectualista inerente a uma “filosofia musical”, optando por uma sensologia total ou não-dualista: “A música consiste em perceber as vibrações do som, é uma actividade mental, mas também uma actuação física sensível, da ordem do prazer (STOCKHAUSEN *apud* BARRETO, 1995: 218); exige “*talento intelectual*”, mas transcende essa exigência, uma vez que em música é “*com o corpo*” que se pensa (*apud ibidem*).

A linguagem musical não cessou, portanto, de se reinventar, de se *vanguardizar* continuamente (Edgar Varèse declarou: “se eu fizer um som que alguém já tenha ouvido, matem-me”, *apud* BARRETO, 1990: 22). A diversificação fala por si: *sampling*, *collages* de citações de diversa proveniência (emissões de rádio, por exemplo), *happenings* de multimídia, *editing*, *loops*, afinações, inversões, efeitos (de tom, reverberação, retardamento, etc.), mudanças de oitavas e sua compressão ou expansão, o uso de *scratch* – eternas mutações, variações ou empréstimos dos palimpsestos, entrecruzando “dissonância, densidade, dificuldade e complexidade” (ROSS, 2009: 358). Novos sons exigem novas práticas analíticas e procedimentos interpretativos que não se estanquem aguerridamente, e até com amos academicistas, nas *obras* que já são tidas como *de arte* (as músicas clássicas), fazendo da novidade (que é sempre encarada sob suspeita) sol de pouca dura. Como reflete Rui Eduardo Paes,

Improvisar (ou compor, o que é o mesmo) a partir de obras já existentes mostra-nos que toda e qualquer peça de música terminada é, afinal, passível de reformulação. Neste sentido, como as deve entender o reciclador? Enquanto ‘partitura’? Como glossário sonoro, à semelhança daquele introduzido nos sintetizadores de fábrica? Como substituto ‘extensivo’ das possibilidades e da história de determinados instrumentos? (PAES, 1998: 100-101)²⁴

Há necessidade, continuando com Stockhausen, de uma linguagem híbrida, capaz de articular os novos fenômenos sonoros, e que, para esse efeito, pede empréstimos (terminológicos, técnicos, etc.) a outras ciências não-musicais (“*mecânica, acústica, informática, história, fisiologia, etc.*”, STOCKHAUSEN *apud* BARRETO, 1995: 218).²⁵ Novas práticas, portanto, porque “o som oferece à produção e recepção da obra atributos que não existem nos suportes clássicos. E, na verdade, esta é uma vantagem que a distingue” (RIBEIRO, 2011: 45). A continuação deste ponto de vista merece ser citado, porque dita certas orientações para este “novo” tipo de fenomenologia e filosofia do som musical (ou do som, só):

²⁴ Em relação às particularidades materiais (e também, em justa medida, fenomenológicas) da partitura musical: “Ao contrário de um romance ou de uma pintura, uma partitura só revela o seu verdadeiro sentido quando é tocada defronte de uma audiência; é uma criança solitária que vive longe das multidões. Terrors inomináveis esgueiram-se para o limbo entre a composição e a execução da obra, e durante esse limbo a partitura fica silenciosamente poisada sobre a secretária” (ROSS, 2009: 167).

²⁵ “Gostaria que visse os meus apontamentos. Estão cheios de recortes, citações, reflexões sobre informações cosmológicas, astronômicas, como referências aos ritmos dos planetas, à periodicidade das explosões das galáxias ou aos buracos negros. (...) Penso nos outros sistemas planetários, nas vidas extraterrestres (...). Mas observo também o tempo biológico. (...) Acompanhei o crescimento duma flor, um jacinto, e assentei tantas fases da sua maravilhosa evolução, da música que há nesse crescimento” (STOCKHAUSEN *apud* BARRETO, 1995: 220-221).

Os modos de escuta da música clássica não são os mesmos da nova música que emergiu no século XX. O que aqui se oferece aos ouvidos é algo que passa obrigatoriamente pelo corpo e a sua personalidade. Já não é apenas uma questão de gosto ou fruição, é a obrigação de antever uma analítica onde esta música tem sentido, já que nós não deixamos nunca de ser clássicos onde o som estridente, o ruído e a dissonância, ainda são aspectos que o nosso sistema de recepção auditivo tem dificuldade em conjugar. Portanto, só a analítica, entendida aqui como a capacidade individual de construção de uma projecção, e o movimento de imersão/emersão (que corresponde a dois momentos diferenciados no tempo: primeiro uma deslocação para o horizonte do objecto, seguido de um distanciamento em direcção ao horizonte do sujeito) podem activar o prazer (enquanto jogo) pelas obras de arte do som ou com elementos sonoros (*ibidem*).

É num tom investigacional semelhante que o crítico de música *pop/rock* Glenn McDonald descreve o seu *modus operandi*:

Far too much criticism tries to be an arbiter of value, in addition to, or even instead of, describing the music and letting the reader/listener supply their own response. Witness the grades and star-ratings nearly everybody puts on their reviews. There's no such thing as 'a B+ album' or a three-and-a-half-star album or whatever. Value is not an internal property of a work of art, so to me grading a record is not just inane and offensive, it demonstrates a profound misunderstanding about how people react to art. (...) Real responses to art are complicated and mutable, with all kinds of dependencies and ambivalences and reservations. If you think your job, as a listener or as a critic, is to stamp a C on something, or an A for that matter, all you've succeeded in doing is impoverishing your own experience of the music, or if you're unlucky enough to be influential about it, impoverishing some other people's experiences of it, as well (MCDONALD *in* WARD, 2001, em linha).

Certos impasses só o são, de facto, na medida em que vêm já congeminados por uma longa tradição que ensina a acentuar (ou a prever, *pré-ver*) o que neles se esboça como condição de *impassibilidade*, a entropia irresolvível de um estado de coisas e de ideias.²⁶ E se a teoria é fecunda no ato de incensar certos imbróglis conceptuais, talvez

²⁶ Vitorino Almeida Ventura publicou, em 2009, um conjunto de ensaios muito arrojados intitulado *As Letras como Poesia*, que se debruçam exclusivamente sobre letras de compositores portugueses. O posfácio da obra, por Luís Freixo, assinala as hesitações e desconfiança dos estudos literários perante a interpretação de letras musicais como repositório de intrincadas densidades: “Carlos Tê, Manuel Cruz, Regina Guimarães, Sérgio Godinho, Jorge cruz e João Paulo Simões – seis escritores de canções, quatro deles também cantores – seriam os Orfeus de novos cantos que, se conseguiram que as ‘árvores’ e as ‘rochas’ da crítica musical se inclinassem à sua passagem, pouco conseguiram, mesmo Tê, Godinho e Guimarães, os de obra mais madura, amansar as ‘feras’ da crítica literária. Aqui, é a letra que se mantém nos Infernos, não possibilitando a sua observação como texto literário, como Orfeu a Eurídice, sob pena de logo desaparecer. Arcaísmo contemporâneo...” (*in* VENTURA, 2009: 274).

a prática, com os seus exemplos, a sua *pragma* e os seus gestos ostensivos, acrescidos de paixão, ainda que não dissipe as névoas teóricas (que merecem existir, nem que seja para que nenhum intérprete conquiste alguma vez a soberba de se achar inequivocamente correto), pode ao menos comprazer-se, parafraseando Whitehead, com a sensação de viver num universo que não exige sectarismos nem departamentos impenetráveis. Ou então John Lennon: a vida é aquilo que acontece enquanto estamos ocupados a pensar sobre ela. “A música pop”, escreveu o músico Chris Cutler, que muito teorizou sobre práticas musicais *não eruditas*, “é para ser consumida reflexiva e obsessivamente, do mesmo modo com que se fuma um cigarro ou bebe uma cerveja” (*apud* PAES, 1998: 85). O mesmo para qualquer tipo de música, que não deixa de ser (parte da) vida. Assim como o estudo da autorrepresentação em Alanis Morissette:

If you can't adore her, I hope you'll take the time to despise her. Complain, rant, despair. (...) Hate her on her own terms, and you've begun to take those terms seriously. Dismiss her points, and you've begun to grant that there could be points. Alanis Morissette may be the most foolish wise person on the planet. Don't expect to find your answers in [her] songs. Expect, at most, just the kind of truth we should demand from everything into which we expend breath. Expect doubt. Expect error. Expect the tantalizing and infinitely elusive possibility of reducing an intractable universe to an endless list of paradoxes so trivial that we will be allowed, occasionally, for an hour at a time, to pick out a couple and imagine them solved (MCDONALD, 14-3-2002, em linha).

3. Alanis Morissette.

Eis o terceiro e último eixo de sentido indicado no início deste excuro. A pulsão autobiográfica de Alanis Morissette estende-se ao longo de uma conceituada e premiada carreira com mais de duas décadas, abarcando os seguintes álbuns (e outras canções que não pertencem a nenhum deles, de notoriedade bastante modesta, sem qualquer preocupação com hierarquias institucionais, fatores prestigiantes ou furor mediático): *Jagged Little Pill* (1995), *Supposed Former Infatuation Junkie* (1998), *Alanis Unplugged* (1999), *Under Rug Swept* (2002), *Feast on Scraps* (2002), *So-Called Chaos* (2004), *The Collection* (2005), *Jagged Little Pill Acoustic* (2005), *Flavors of Entanglement* (2008) e *Havoc and Bright Lights* (2012).

Se se quisesse pôr a tónica na dignidade crítica ou académica inerente às *poéticas do rock* ou à fenomenologia das *lyrics*, mesmo os detratores mais benevolentes nas suas críticas facilmente enumerariam dezenas de cantautores mais sonantes do que

Morissette, com trabalhos discográficos muito mais imiscíveis entre certos desígnios conceptuais do que se entende por *poesia*. Pense-se, quase espontaneamente, no caso de Bob Dylan, Joni Mitchel, Leonard Cohen, Patti Smith ou Lou Reed (aflorando apenas o panorama musical de cantautores norte-americanos). E o mesmo gesto espontâneo pelo qual se invocou estes nomes cederia facilmente à tentação de pensar as suas canções *como* poemas, ou seja, a ideia de que as suas *lyrics* condensam um potencial literário ou poético indiscutível na medida em que são mais *lisíveis* sem serem *auscultáveis*, isto é, sem que a voz do artista e o acompanhamento musical interfiram (ou precisem de interferir) no fluxo do labor hermenêutico (exacerbando a *textualidade* da canção, que seria suficientemente prolífica enquanto material digno de investimento crítico). Como se pretenderá explicar, este modo de entender literariamente as letras *pop/rock* é uma falácia: tem os seus méritos (sobretudo nos tempos que correm, porque despertam novos focos de curiosidade para *estas* gerações *mais novas* que, *supostamente*, a crer em estribilhos sociológicos e estigmas estatísticos, *leem cada vez menos*), mas são méritos falaciosos, que desvirtuam as propriedades *eidéticas* e da ordem da *epifania* que subjazem a textos que só ganham vida com a voz, o corpo e tudo o que a presença humana irradia, incluindo (n)a sua ausência (cf. GODLOVITCH, 2010: 140 e ss).

Não se pretende, portanto, interpretar as canções de Morissette como *poemas*, nem tão pouco nobilitar o seu talento (partindo do pressuposto de que ela o tem, de facto) ao de uma poetisa que se considere digna, num futuro hipotético, de ser galardoada com um Nobel da Literatura (como se tem dito, por exemplo, de Bob Dylan, estudado por académicos como Christopher Ricks e Kevin Dettmar).²⁷ Morissette está muito longe disso, mas não só essa lonjura é acentuada deliberadamente pela própria artista, como é também essa lonjura (ontologicamente consignada, inscrita a modos de consciência ou programa estéticos) que confere às suas *lyrics* uma irredutibilidade e uma autotelia subversivas e disruptivas (aspetos que têm passado despercebidos aos radares dos *media* e à condescendência do “gosto dominante”): o facto de serem textos musicais que são *apenas* textos musicais, sem a pretensão de ascenderem a um qualquer patamar *genológico* ou *estético* que lhes viesse a conferir, em clave agonística e

²⁷ Apesar de tudo, a respeito de Alanis Morissette, criou-se de alguma forma uma imagem de si como uma artista muito envolvida com o poder e a expressividade das palavras – o que não deixa de ser irónico, por exemplo, que sobre o seu disco mais lasso em matérias expressivas (*Havoc and Bright Lights*, 2012) um jornalista da *Blitz* tenha escrito que as letras “(...) despejam um fluxo emocional com meditações sobre a vida e a condição humana, *poemas* de amor, celebrações da maternidade e algumas farpas feministas” e que “em Alanis [se] tem sempre uma *poetisa* e auto-terapeuta com algo para dizer” (in *Blitz*, outubro de 2012, n.º 76, p. 99, itálicos nossos).

gerontológica (a angústia da influência, à Bloom), uma outra credibilidade do que aquela sobre a qual esses textos versam e dedilham. Na base desta asserção está a própria consciência de Morissette, aquando da produção do disco que a catapultou para a fama, *Jagged Little Pill* (1995): “The writing/recording process went by so quickly I never thought to analyze something that was never meant to be analyzed in the first place. My songs are expressions and snapshots of moments” (MORISSETTE in SCHNEIDER & CAGAN, 1997, em linha).

Pense-se assim: em que consiste (mais do que apressadamente nos interrogarmos *para quê?* ou *porquê?*) uma tese de doutoramento sobre uma artista musical que, para fazer acontecer a sua arte, se retira da esfera simbólica que inscreve, precisamente, o seu trabalho no campo *da arte?* “My songs are expressions and snapshots of moments”: este tipo de indigência germinal e constitutiva é repetido por Alanis Morissette como um mantra, ao longo de todo o seu percurso. Dir-se-ia: ao longo de todo o seu percurso *artístico* – mas, bem mais do que essa categorização, trata-se de (e trava-se) um percurso *existencial*, o de alguém que escreve canções e que, por força de um incrível conjunto híbrido de determinações e contingências históricas, entre sorte, acaso (*tyche*) e extenuação, vê esse trabalho íntimo servir de diário público para milhões de estranhos pelo mundo fora. Como será, então, trazer as minudências de alguém tão comum quanto o mais comum dos mortais e apontar sobre isso uma luz fenomenológica que, academicamente e, sobretudo, *humanamente*, as faça transcender, infletindo-lhes uma novidade (*re*)descoberta, sem com isso (e sem qualquer risco de contradição) deixarem de ser *humanas*, ou seja, comuns, cúmplices, *nossas?*

A isso, depois de Freud, entre outras denominações possíveis, damos o nome de *estranheza* (*Unheimliche*), que por muito ou pouco *inquietante* que seja não deixa de ser a *coisa* irredutível que nos é mais *familiar*. Um pouco, também, na mesma linha em que habitam os objetos banais que os *readymades* transformaram nessa *outra* coisa mais incerta e enigmática que é a da forma artística: coisas entre coisas, coexistindo as formas e as funções num mesmo plano onde o sentido (do) humano revigora e agencia novos sentidos. E estes sentidos mimam a *destinerrância* (Derrida) subjacente à sua migração entre teorias, campos do saber, conceitos: porque, na verdade, os conceitos são criados para atravessar fronteiras. E Morissette situa-se – *sitia-se* – na zona de charneira entre a artista (reconhecível *qua* artista, figura pública, celebridade) e a pessoa anónima que usa trechos dos seus diários para neles incutir harmonias e compassos. É, aliás, nesse estado prematuro de anonimato fundacional que a cantora parece transmutar

o palco dos seus espetáculos: como se constatará, ela parece agir como se não houvesse um público, como se cantasse só para si – ou, adiantando certas pistas deleuzianas, como se Alanis Morissette, a *performer*, não existisse (o *devoir-imperceptível*), e a música fosse uma concentração sensacional própria que, de súbito, irrompesse da espessura material do mundo e incarnasse numa forma humana, a sua fonte emissora (ou vítima emissária: afinal, quem é que aguenta, aos vinte anos, a responsabilidade inesperada de ser *ordained the messenger, a voice of an entire generation?*).²⁸

A escolha de Alanis Morissette como tema de investigação é motivada pela consciência autorrepresentacional revelada continuamente nas suas *lyrics*: a consciência do *eu*. Para o caso, a autorrepresentação, que a artista, de forma livremente desafetada, circunscreve como *autobiográfica*, implica *visibilidade* e *exterioridade*, ou seja, reclama um trabalho sobre os materiais que visibilizam a exterioridade *enquanto tal* – palavras, melodias, instrumentos, voz, grito, *performance*, imagem, vídeo, corpo, gestos – e supõe, no âmbito deste projeto doutoral, uma abordagem complexa do conceito de *snapshot*, o instantâneo fotográfico manobrado por Morissette para pôr a falar (e dar a ver) o *si* ou os múltiplos *sis* que, de álbum em álbum, insistem numa aspiração à máxima *transparência*, um conceito com sérias problematizações nos debates atuais (de âmbito ideológico) que o presente estudo procurou igualmente comentar (cf. Žižek e Byung-Chul Han).

A referida insistência da artista na transparência subentende que esta não seja confundível com *invisibilidade*. O que significa, afinal, *ser transparente* e, neste caso específico, *ser transparente nas canções*? Para Susan Sontag, “[a] *transparência* é o valor mais elevado, e mais libertador, na arte – e na crítica – dos nossos dias. Transparência significa sentir a luminosidade da coisa em si, das coisas sendo o que são” (SONTAG, 2004: 31). Acolhemos a valência própria desta constatação, ainda que nos sintamos tentados, ao longo deste estudo, a questionar a sua aparente leveza ou gratuita inocência. A autenticidade (aqui, por intermédio da escrita e da música) é um meio, não propriamente um fim objetivo e demarcável. É este o projeto morissetteano: assinalar que tudo o que delinea o humano no humano importa e é especial; o sentido de presença, reformulando um título de Levinas, desdobra-se na anterioridade (ou *prioridade*?) da *ética* em relação à *estética*, e esse desdobramento apenas se consuma quando o humano não passa despercebido, quando os seus pormenores não se tornam subtraíveis a uma lógica de homogeneização indiferenciada. Neste sentido, as *lyrics* de

²⁸ A partir do documentário *Alanis Morissette: behind the music*, emitido pelo canal VH1 (em linha).

Morissette gravitam em torno deste eixo: escrever aquilo de que não se é capaz de admitir ou pedir a alguém (não fosse o humanismo uma longa e complexa herança de códigos e tabus que domesticam o animal humano no sentido de uma equilibrada socialização), tornando essa impossibilidade ética a própria epifania e realização do *canto*, a sua evidência performativa – ou seja, a sua *transparência*, a sua exterioridade pura e afetiva, o seu absoluto. Ora sofrendo os quiasmas extremos e as cisões interiores de uma hiperconsciência de si, ora dissolvendo esse *si* numa série de planos fractais e de multiplicidades livres (atravessando em simultâneo as canções e as suas transposições performativas) que respiram, na sua unidade, uma sensação de plenitude (um certo “estado de graça”, uma aura imanente e sensível) desinvestida de afetação narcísica.

No domínio da autorrepresentação, as referências basilares são Michel Beaujour, Philippe Lejeune, Paul de Man, Cynthia Freeland, Jacques Derrida, José Gil, Maurice Merleau-Ponty, Gilles Deleuze, Peter Sloterdijk, Emmanuel Levinas e Jean-Luc Nancy, assim como os contributos no campo neurológico por autores como Oliver Sacks ou António Damásio (em relação ao *self* consciente, implicado diretamente no movimento *autorreflexivo* de um *autorretrato* ou de uma *autobiografia*), a par das *reviews* e do estilo integralista e *sui generis* de Glenn McDonald, o crítico *rock* que mais escreveu sobre os álbuns musicais morissetteanos, a partir do seu blogue *The War Against Silence*. Note-se que McDonald se distingue dos demais críticos de música, quer por força do seu envolvimento emocional com o trabalho dos artistas que decide comentar, quer devido às suas reflexões de tom e investimento crítico *eruditos* sobre matérias – a *pop culture* – que outros especialistas abordam com menor envolvimento ou profundidade (na medida em que nivelam ou homogeneízam *toda a pop culture*, entendida como um universo sem espessura, ao serviço das indústrias culturais e da anemia estética, que existem para cumprir o calendário das modas efémeras e do lucro imediato, inscrito ideologicamente num quadro de *interpelação* do sujeito *apenas* como consumidor, como diria Louis Althusser, entre outros chavões da propaganda elegíaca pós-moderna). Em termos de “saúde” científica, acalentada por Gilles Deleuze a respeito da sua própria atitude filosófica perante a instituição literária, acolheu-se o seguinte totem motivacional: “fazer existir, não julgar” (DELEUZE, 2000: 181).

Ainda que o impacto da artista no contexto musical dos anos noventa seja recorrentemente noticiado (sobretudo, por ter concedido maior visibilidade ao *rock* e ao *pop* em registo autobiográfico composto no feminino), o mesmo não se pode alegar quanto às suas canções e à evolução da respetiva musicalidade, de álbum para álbum.

Na maior parte dos artigos acadêmicos conhecidos que mencionam Morissette, foca-se, precisamente, a reverberação sociológica do seu impacto, procurando esboçar uma certa cartografia genealógica que permita situar a artista no seu tempo (assinalando convergências musicais entre Morissette e, por exemplo, Sinéad O'Connor, Tori Amos, PJ Harvey, Courtney Love, Jewel, uma certa Madonna, com ênfase no fervor do *girl power*). Excluindo as *reviews* de Glenn McDonald, são muito escassas as análises que exploram as particularidades musicais de Morissette: não a mitologia lassa que se criou à sua volta (e que tantas vezes obscurece a sua música: o histerismo associado à sua emergência em 1995, os prémios acumulados, as vendas, os primeiros *hits*, as paródias e controvérsias à volta do tema *Ironic*, etc.), mas a materialidade – musical, *poiética*, visual, performativa, afetiva, autorrepresentacional – de que se reveste o seu trabalho para iluminar a expressão, o fulgor e a imanência do *eu* como potência de vida, a sua lógica íntima. Alanis Morissette tem estatuto cultural e reconhecimento – mas tem, por enquanto, *apenas* isso, misturado com uma certa violência mediática vociferante, que pouco se esforça para, dentre tanto ruído, fazer relevar *daí* um silêncio que dignifique o próprio caos. É para este fim que concorre o estudo que aqui se apresenta.

4. Da estrutura.

A estrutura do presente trabalho está pensada de acordo com o imaginário e a configuração de um *setlist*, como se de um concerto musical se tratasse ou, para usarmos um termo caro à fenomenologia, como uma *experiência* ou um *encontro*. Pedindo de empréstimo um termo de Gregory Bateson (1989), os trabalhos aqui reunidos afiguram-se, em certa medida, como um longo e continuado *metadiálogo*: a forma vai dizendo coisas sobre o conteúdo, o conteúdo vai metabolizando certas características da forma. Daí que, para fins interpretativos intrinsecamente ligados a esse fundamento *metadiológico*, se tenha optado por explorar as canções morissetteanas sem seguir criteriosamente o trajeto discográfico da artista por ordem cronológica: da mesma forma que, num concerto, essa ordem é completamente subvertida, misturando canções de diferentes discos com vista a formar uma nova unidade heterogênea com um sentido (identitário, autorrepresentativo, político) próprio, sempre incontrolável e em devir (porque implicado na fenomenologia da experiência presente do concerto, matizado pelo seu cronótopo), também neste trabalho se procurou interpretar uma

seleção refletida de canções (seleção que não se restringe apenas aos temas mais conhecidos do repertório morissetteano), concentrando-as em blocos temáticos.

A primeira parte subdivide-se em dois capítulos. O primeiro (**Do pó humano, do pós-humano**) é dedicado ao fenómeno da consciência humana e ao modo como esta necessariamente se inflete nos estudos sobre a autorrepresentação e o sujeito pós-moderno. Do ponto de vista do estado da arte sobre a autorrepresentação, interessa contemplar as afinidades e as divergências entre a *autobiografia* e o *autorretrato*, assim como a relação de implicação suscitada pela *escrita diarística*, a *escrita confessional* e as configurações possíveis do *intimismo*, ao sabor do *tempo* e da *memória*, que são também operadores endógenos na realização artística de um material que vise exacerbar uma anterioridade subjetiva, um *eu*. Entre o autorretrato e autobiografia, para o caso específico de Alanis Morissette, a noção de *snapshot* é desdobrável tendo em conta aquilo que Michel Beaujour, em *Miroirs d'encre. Rhétorique de l'autoportrait* (1980), considera como os traços distintivos do *autorretrato literário*: a dispersão tópica, as variações assimétricas do seu conteúdo, o metadiscurso inquieto, a clivagem entre instâncias da enunciação (traços que Beaujour contrasta com o pendor mais narrativo, o *telos*, linear, sintagmático, cronológico, retrospectivo... da *autobiografia*, em sentido lato). Acima de tudo, interessa contextualizar a escrita íntima no alvor da modernidade ocidental e do individualismo como o emblema ideológico daquela, intimamente correlacionado com a consciência de si, por um lado, e com a soberania de um sentido de presença (a escrita do *eu* como a representação e *apresentação* da autoridade de um *eu* dentro da linguagem e a partir desta).

Estas averiguações permitirão introduzir as *lyrics* morissetteanas, que o segundo capítulo (**Festival, hoje: o medo de existir. Com Kurt Cobain e Alanis Morissette**) contextualiza histórica, social e culturalmente (o *post-grunge*, intensamente marcado pelo fenómeno dos Nirvana e, em particular, pela morte do seu vocalista).

Na segunda parte, o primeiro capítulo (**A escrita como *snapshot*: teatros do visível**) é dedicado à imagem fotográfica (emergência, dissensos, tematizações e efeitos provocados, como a relação entre o *flash* e a morte e a reprodução alienada do real) que o segundo capítulo aprofundará religando a fotografia ao estudo das *micropercepções* emergentes na intimidade e nos olhares (Morissette e a função pática do diálogo em música: **O *tuning* pré-natal da intimidade**). É deste espaço que provém o título da presente tese: com efeito, a expressão *the greener grass* visa elucidar dois aspetos relacionados, por um lado, com a metodologia adotada na exploração das canções

morissetteanas e, por outro, com a própria fórmula usada pela artista para intitular os seus trabalhos discográficos. Assim, em primeiro lugar, corresponde a uma expressão extraída de um verso de *Out Is Through* (*Every time you raise your voice I see the greener grass*, no disco *So-Called Chaos*, 2004) que é explorado no âmbito de reflexões fenomenológicas e metafenomenológicas (a osmose entre forças visíveis e invisíveis, entre consciência e inconsciência), que são decisivas para a compreensão de como o *eu*, enquanto elemento indissociável do processo de autorrepresentação, é inevitavelmente transformado pelo suporte que entende representá-lo. Em segundo lugar, procura simular o modo como Alanis Morissette intitula os seus álbuns: regra geral, na véspera da edição de cada disco, a artista tende a dispor todas as letras diante de si e seleciona uma expressão que, no seu entender, seja designativa daquela específica experiência, de forma instantânea e absoluta, como uma imagem fotográfica.

Na terceira parte (***Cosmic tears. Dobra ante dobra: sensibilidades neobarrocas em Alanis Morissette***), os quatro capítulos constituintes detêm-se em configurações do pensamento filosófico que, direta e indiretamente, estão implicadas no discurso sobre o *retorno da referência* e no efeito de *presença* e de *imanentização* das técnicas e dos processos artísticos envolvidos nas canções, videoclipes e *performances* da artista (por um lado, a *sensologia neobarroca* e a *estética da repetição*, via Omar Calabrese e Gilles Deleuze, respetivamente; por outro, a escrita musical como uma forma de *lista*, com base na proposta teórica avançada por Umberto Eco, em *A Vertigem das Listas*, 2009).

Os cinco capítulos elencados na quarta parte (***Patriotism expanded. Políticas da máquina-Buda***) pretendem, por sua vez, abordar as implicações éticas e políticas que o retorno da referência inevitavelmente comporta, no contexto do capitalismo digital à escala planetária (o mundo de excessos que branqueia e *desinscreve* qualquer irrupção de um escândalo), e de que forma isso se reflete – com maior ou menor êxito – nas canções da artista e na forma como estas matizam um espaço e um projeto políticos no interior dos esquemas ideológicos da comunicação e da intersubjetividade.

A quinta parte (***The queen of pain: fazer gestos na escuridão***) e a sexta (***Professional Torturer: do autorretrato como despojamento de si. Do despojamento de si como libertação para o essencial***) exploram diferentes realizações e questionamentos autorrepresentacionais proporcionados pelo *corpus* multimodal morissetteano: a começar pela desconstrução e sucessivas transformações do *single* inaugural do seu percurso artístico – o tema *You Oughta Know* – e a acabar no conceito deleuziano da *perda do rosto* (a positividade intrínseca ao estilhaçamento da

representação do rosto, do sentido, do *self*, da própria lógica da autorrepresentação) que a artista tende a desenvolver a partir de uma ética da autenticidade (uma *ética do ser*, para empregarmos um conceito de Erich Fromm) inalienável das condições constitutivas que definem os seus *álbuns* (tirando proveito do *pun*) como conjuntos de instantâneos fotográficos ou de *snapshots* musicais.

5. Da metodologia & pressupostos.

A nível metodológico, procedeu-se a uma tentativa de consubstanciar por palavras uma imagem do que se entende por *transdisciplinaridade*, não só em relação, em termos de *praxis* humanística, ao hibridismo entre diferentes domínios de especialidade científica, mas também às potencialidades de transformação intrínsecas às diferentes artes (para espanto do *Laoconte* de Lessing e da sua tentativa de balizar a pureza incontaminável de cada domínio). Uma metodologia que, incorporando características do *medium* em estudo (as *lyrics*), desdobra uma interpretação, diga-se, *literária*, ou, mais amplamente, *humanística*, se insistirmos num perímetro convincentemente diferencial entre essas aceções terminológicas e as de *intersemiótica*, *intermedial* ou até *pós-medial*, mais atinentes com o *zeitgeist* e a sensibilidade dos *nativos digitais*.

E, de facto, as *lyrics* figuram exemplarmente como cena ou acontecimento onde a transdisciplinaridade começa – e onde começa a incomodar, para quem se habituara a campos de saber tradicionalmente estabelecidos e minimamente intocáveis. Lembrando Barthes, pretende-se ativar uma teoria *hifológica* das *lyrics* (“*hyphos* é o tecido e a teia de aranha”, BARTHES, 2009c: 180): a letra musical como um texto continuamente generativo, que (entre)tece outros textos (de tipologia e topologia diversas), enquanto, “neste tecido – nesta textura – o sujeito [se] desfaz, como uma aranha que se dissolvesse a si própria nas secreções construtivas da sua teia” (*ibidem*). E este sujeito é, não apenas a entidade criada pelas canções, mas também *este* corpo interpretativo meta-textual.

Ricardo Reis escrevera que qualquer poeta, de hoje e de sempre, teria nos seus textos, quer ele quisesse quer não, o espectro da intertextualidade homérica (à imagem do *palimpsesto*, tão caro à literatura comparada). O texto final chegaria assim, tanto ao seu autor como ao público que lhe teria acesso, sempre em segunda mão. Atualmente, nos cibernundos e afins logotecnias, por força de um toque de Midas hipertecnológico e digital, o remate de Reis (que podemos transmutar num conceito como o da afirmação da *autenticidade*, tão premente – e não por acaso – nestes tempos em que proliferam as

plataformas *online* de pulverização do *eu* em mil avatares) só pode ser compreensível a uma escala de tal forma amplificada que o próprio conceito de escala, enquanto instrumento para comensurabilidades, fica sem sentido operativo, como um conceito vazio. É o tipo de experiência a que Osvaldo Silvestre se reporta como o código de uma “ontologia *cyborg*” (SILVESTRE, 2006: 297): hoje, escrever devém uma experiência *online* (a escrita como um processo fragmentário que acontece em rede, por intermédio de múltiplos intervalos, simultaneidades e *captatio benevolentiae* de todos os tipos e feitos, do Facebook ao YouTube).²⁹

Por isso, não se pretende resolver quaisquer ambiguidades suscitadas pelas canções de Alanis Morissette, ou neutralizar os juízos de valor que sobre elas recaiam, por força de serem públicas e simbolicamente interpeláveis. Sublinhe-se:

Enquanto houver uma pluralidade de ‘interpretações’, as coisas estão ao abrigo da loucura dos sujeitos cognoscentes que julguem ter determinado os objectos de uma vez por todas – enquanto objectos conhecidos. Enquanto se ‘interpreta’, conservamos ainda a recordação de que as coisas são também alguma coisa ‘em si’ sem qualquer relação com o facto de serem conhecidas por nós. (SLOTERDIJK, 2011: 450).

Como previamente se indicara, a título veladamente circunstancial, a presente tese afirma-se mais como um *trajeto* do que como um *projeto* de estudo, mais dinamizante do que regulador e normativo (Derrida, de novo, fala de *destinerrâncias*, um neologismo útil para alguns tópicos desta investigação sobre canções autobiográficas). A questão é que a existência de riscos faz parte da própria experiência de um trajeto: ter uma ideia, pensá-la, mariná-la, testá-la, negá-la, reescrevê-la, continuando-a. Mesmo quando dela desistimos, ela reaparece, fantasmaticamente: não se perde, transforma-se. Há metamorfose e devir, “os vestígios da experiência infantil” deixados na própria “experiência científica” (BACHELARD, 1972: 25), iluminando a possibilidade de se “falar de um *inconsciente do espírito científico*, do carácter heterogéneo de certas evidências” (*ibidem*). Intervêm no processo – *neste* processo, o de organizar as ideias, os objetivos e a metodologia usada – o acidente, o acaso, o interstício, o fractal, a brecha, a linha de fuga, o rizoma, a multiplicidade *molecular*

²⁹ “Enquanto escrevia estas páginas ia recebendo e-mails e respondendo, lendo jornais *on line*, visitando *sites* em busca de informação pontual ou então em busca de textos disponíveis na net, fazendo pesquisas bibliográficas, visitas às livrarias *on line* e mandando vir livros, ou, com maior incidência nos últimos meses, visitando, a sugestão de amigos/as, o YouTube para ver pequenos filmes ou *clips* – e assim, por exemplo, descobrir a pop star pan-árabe Nancy Ajram, que alterou um pouco a minha percepção do mundo pós-11 de Setembro” (SILVESTRE, 2006: 297).

como algo de positivo (porque potencia a vida, afirmando-a, repetindo-a, intensificando-a na sua positividade), numa linha explorativa atravessada por ondas sísmicas, curto-circuitos, “por crises, por choques” (DELEUZE, 2005: 84).

Realce-se a intimidade produtiva entre o pensamento deleuziano e a lógica interna da biologia: explorar a vida implica uma total imersão nela, como uma *mise-en-abîme*, em que observador e observado interagem e mutuamente se redefinem e transformam. Vida, *bios*, esse excesso traumático, demasiado perturbado pela proximidade da sua experiência, que suspende a linguagem e a simbolização e que eclode no âmago pulsional da escrita auto-*bio*-gráfica. E, depois, há um *outro* excesso que se demonstra indeclinável (e que o volume material de páginas aqui reunidas não pode senão corroborar, conscientemente), porque irradia do centro deste tema investigacional: as *lyrics*, estes textos que, pela sua própria natureza, atraem reflexões contíguas sobre a palavra escrita, a música, a *performance*, o corpo em *performance*, a presença, a voz, o rosto, os movimentos, os ritmos, os gestos, as sensações cinestésicas, a consciência (autobiográfica) e o inconsciente (que também se *grafa* na vida, sob vários códigos, canais, linguagens e véus), os afetos (dos mais evidentes aos mais inefáveis e subterrâneos), as forças enigmáticas da espontaneidade – todas as percepções ínfimas que, emaranhando-se na fenomenologia, fazem de Alanis Morissette uma *performer* contemporaneamente banal e insubstituível, calibrando o *medium* (a escrita, a música, a transmutação performativa) com forças e intensidades que intentam (con)fundir a *arte* e a *vida*. De Alanis, apura McDonald, não se pode esperar mais do que o desdobramento de uma matéria (autobiográfica) já de si previsível, mas nem por isso menos fascinante:

She makes songs out of moments of her life, and shows them to us in case they are also moments of ours. They're often fairly ordinary moments. She's often a fairly ordinary person. Smarter than many, a little more aware than most, a little more determined to make sense of herself. (...) She still pretends to no authorial distance, affects no characters. This is hardly art's only fundamental mode, but it's one of the most honest and least presumptuous, and a mode in which she can be both unremarkable and important, in which her music can be completely predictable and yet wholly enchanting (MCDONALD, 1-7-2004, em linha).

Ao ler estas páginas ficar-se-á sempre numa situação de desvantagem, porque, pela própria natureza do *medium* (a linguagem verbal), jamais se acederá na íntegra aos múltiplos excessos de que o *medium* das *lyrics* não pode de modo algum prescindir, por ser veículo e vínculo constituintes da significância expressiva que aqui, a seu modo, se

pretende iluminar: a música, a voz, a *performance* – essas, só mesmo vendo e ouvindo o que Alanis Morissette faz acontecer em palco, nos seus álbuns e vídeos, as íntimas camadas sensíveis que compõem os momentos siderais, de fugacidade e instantaneidade inatingíveis, que a artista desperta no corpo de quem a ouve, vê, sente e interpreta, no corpo e com o corpo (as *estesias* da dança, segundo Laurence Louppe, 2012).

De resto, ao invés de se tomar como incontestável o primado de uma “metafísica da arte” (ou o mito de uma *autenticidade* incólume concentrada no gênero autobiográfico), interessa traçar o movimento que vai das *essências* às *representações* (as conhecidas distinções *standard* legadas pelos Gregos), sem discriminar o meramente contingente do que se assume como verdadeiramente real e durável (nos termos de Sloterdijk, equivale a fazer das marginalidades da vida um motivo de excelência das reflexões filosóficas, cf. SLOTERDIJK, 2011: 258; e esse motivo afirma-se como um meio de perturbar, como uma “gargalhada estridente”, toda a história da filosofia ocidental, sem o qual esta “não passaria de uma longa série de notas de rodapé a Platão”, *idem*, 2012: 106). “Por outras palavras”, afere Mario Perniola, “o que interessa não é saber se a originalidade existe de facto ou se é uma ilusão, mas conhecer as operações através das quais se constitui, se mantém ou desaparece” (PERNIOLA, 2006: 86). Numa ótica semelhante, Jacques Rancière:

Vermo-nos livres dos fantasmas do verbo feito carne e do espectador tornado activo, saber que as palavras são somente palavras e os espectadores apenas espectadores pode ajudar-nos a compreender melhor como as palavras e as imagens, as histórias e as *performances* podem mudar qualquer coisa no mundo em que vivemos (RANCIÈRE, 2010b: 35-36).

Para acabar, citamos a advertência de Peter Sloterdijk no preâmbulo de *A Mobilização Infinita*: “(...) na medida (...) em que a arte combinatória é um comprovado procedimento do primeiro período do Romantismo para a descoberta de analogias estruturais, é lícito pedir-se a paciência de esperar pelo resultado” (SLOTERDIJK, 2002a: 13).

PRIMEIRA PARTE

This fervor and drooling inquiry. Pensar o humano na era dos epílogos.

OFF VOICE: *Relaxation is an art that has been made very difficult to practice by the conditions of modern civilization. The ability to relax is, in itself, not just a by-product of you listening to this recording while you continue to work and worry. If you have lost then knack for relaxing yourself whenever you desire, it will require a concentrated effort on your part to regain it. As you wish to get the full benefit from the next few minutes of relaxing yourself, you must stop whatever you are doing.*

(Texto introdutório da digressão mundial *Toward Our Union Mended* de Alanis Morissette, registrada no DVD *Feast on Scraps*, 2002)

Os cabalistas foram os primeiros a compreender que Deus não era nenhum humanista, mas um informático. Não escreve textos, escreve os códigos. Alguém que pudesse escrever como Deus daria ao conceito de escrita um significado que nenhum escritor humano compreendeu até agora. Os geneticistas e os informáticos já escrevem de outra maneira. Também nesse sentido, começou uma era pós-humanista.

Peter Sloterdijk, *O Sol e a Morte* (2007: 111)

God does not believe the oaths of man. Man tells lies. God does not believe man. In God's eyes, man was a failure. There must be something to take man's place... a new breed... that is the robot.

Naoki Urasawa & Osamu Tezuka, *Pluto*, vol. 3, pp. 58-59 (2003-2009)

Écrire, s'écrire: la question est toujours la même, depuis des millénaires, depuis que la littérature existe. Pour parler de soi, il faut chercher le soi qui n'est pas là, a dit quelqu'un, je ne sais plus qui. Commençons par là.

Antonio Tabucchi, *Autobiographies d'autrui* (2002: 120).

Ao longo do primeiro capítulo, procede-se a um esboço de alguns preceitos neurobiológicos e filosóficos incontornáveis sobre o *self* e o fenómeno da consciência, tendo em conta a matriz existencial (a reflexão sobre o *eu*) que atravessa a autorrepresentação, nos seus variadíssimos quadrantes e suportes (em destaque, as modalidades da designada “escrita íntima”: a autobiografia, o autorretrato verbal, o diário). Pensar o humano a partir da sua consciência significa, sobretudo, confrontar a sua animalidade (e o desajuste ontológico que lhe é intrínseco) com a dos *outros* animais (colocando em evidência o funcionamento da *máquina antropogénica*, segundo Giorgio Agamben). Sublinhe-se a transversalidade destes domínios a todos os capítulos e subcapítulos do presente estudo, nomeadamente a potência autorrepresentacional que percorre todas as canções, videoclipes e *performances* da artista.

O segundo capítulo investe numa contextualização histórica da música de Alanis Morissette, no contexto do *pós-grunge* e de toda a mitologia fundada, sobretudo, por Kurt Cobain (Nirvana), ao mesmo tempo que retraza o percurso morissetteano de rutura ou de esquiva em relação às expectativas e às projeções geradas por aquele contexto e mitologia (a travessia de *Jagged Little Pill* a *Supposed Former Infatuation Junkie*).

1. Do pó humano, do pós-humano.

1.1. Considerações gerais sobre o *self* e as suas ruínas fundacionais.

O homem é talvez o primeiro objecto natural em que a natureza tenta contradizer-se.
Gaston Bachelard, *A Psicandlise do Fogo* (1972: 133)

Consciousness (...) is the exception, not the rule... but by its very nature, conscious thought seems the only sort. It is not the only sort; it is the minority.
apud Daniel Goleman, *Vital Lies, Simple Truths* (1998: 73)

Quick reminder: there are traces of fecal matter everywhere, including on your face.
Sarah Silverman

Algumas noções preliminares que atravessam este subcapítulo. Por um lado, o conceito de transdisciplinaridade na abordagem construtivista de um objeto de estudo – as *lyrics* de Alanis Morissette – que, pela sua própria natureza instável (textos híbridos, performativos, em *tournee* ontológica, sempre efémeros e em permanente reinvenção e atualização), implica a convocação de diversos domínios de saber e a sua contaminação mútua. Por outro lado, e na sequência do ponto anterior, a questão do *self*, do fenómeno da consciência, âmago das interrogações existenciais que animam a produção musical da artista, movida pela energia criativa das *emoções* e por um árduo trabalho de “educação emocional”, como diria António Damásio. Entre o primeiro e o segundo pontos de arranque investigacional, é legítimo quadrar-se, por exemplo, a posição de Félix Guattari quanto a uma ecologia generalizada relativa a todos os domínios do saber (os fundamentos éticos e políticos da vida humana em geral), que o filósofo apelidou de *ecosofia* (cf. GUATTARI in POMBO *et alii*, 2006: 153-159).

Partindo deste horizonte ecosófico, contemple-se o fenómeno da vida, em geral, e da vida animal consciente, em particular, enquanto estruturas de fundo sobre as quais se edifica a produção escrita e musical morissetteana, isto é, um *corpus* musical autobiográfico que só faz sentido existir em contexto performativo, na evidência *do* corpo e *com* o corpo tomado em evidência, um corpo de secreções, de exterioridade simultaneamente afirmativa (positividade ostensível: *eis* o corpo, *eis* a artista) e obscura (corpo de pulsões, de afetos, de tensões, de forças sensíveis mas não descritíveis, corpo com os seus próprios códigos, à margem do verbal e do cognoscível).

Às mentes de hoje, como sintetiza Lewis Thomas, a culinária da biogénese parece seguir um protocolo razoavelmente simples: começando por reações químicas num ambiente de anaerobiose (sem oxigénio molecular no ar), ocorre depois a fotossíntese e a primeira emanação de oxigénio; de seguida, o ambiente aeróbico (isto é, com oxigénio

molecular no ar) e a irrupção da variabilidade (do ponto de vista biológico, o oxigénio é parte do ser vivo e só é apelidável de *ser vivo* aquele que o oxigénio aprovar como *topos* invariante); dá-se “depois a especiação e, por último, uma forma qualquer de consciência” (THOMAS, 1993: 55). Comentar o processo em termos teóricos como estes, abusa, porém, de uma certa facilidade *naïve*, ainda que respeitavelmente *científica*: na verdade, o estado previsível disponibilizado pela matéria no universo caracteriza-se pela sua natureza aleatória, um tipo de equilíbrio muito frágil, com os átomos e as respetivas partículas distribuídos de modo avulso e amorfo, mas que, apesar dessa distribuição caótica, conseguem extrair um sentido estruturante, num sistema de auto-organização (um dos paradoxos da física moderna passa, precisamente, segundo Bernard d’Espagnat, pelo “(...) facto de as formas se fundarem sobre ‘partículas elementares’ que não têm forma”, *apud* CUNHA E SILVA, 1999: 186). Tendo em conta esta disposição desordenada da biomassa, a própria definição do conceito de *vida* fica emparedada por *n* paradoxos, sobretudo para os bioquímicos e os astrofísicos votados para a descoberta de sistemas complexos em planetas extrassolares (*exoplanetas*) capazes de suportar vida, até mesmo *vida inteligente*. Como definir, assim, com clareza um conceito que se caracteriza, sobretudo, pela sua fragrante inquestionabilidade, como é o caso do fenómeno da consciência? E mais: como definir *vida* se tudo o que diz respeito às suas origens (*estima-se* que o início da vida seja datado de há 3,8 milhões de anos, quando surgira LUCA – *Last Universal Common Ancestor* –, o antepassado de todos os organismos, cf. LANE, 2012) está ainda envolto em penumbra e especulação, do mesmo modo que o retrato de todos os organismos que na Terra prosperam permanece *em devir*, intermitente?¹

No âmbito da terminologia deleuziana sobre o *eu* como um *plano imanente de fluxos, intensidades e devires*, o ser humano é um animal intermitente entre *des-territorialização* e *re-territorialização* sucessivas, entre múltiplos inconscientes: os seus e os das árvores, o *devir-ramos* dos dedos humanos e o *devir-dedos* dos ramos arbóreos.

¹ Por exemplo, a chamada “teoria do caos” (David Böhm), nascida nos anos setenta do século XX, corrobora a noção de que as leis do universo são pautadas por probabilidades, e não pelas certezas advogadas por apriorismos pragmatistas e funcionalistas. Por sua vez, a física quântica é, por definição, a teoria dos objetos desprovidos de histórias únicas definidas, atravessados por uma infinidade “cartográfica” de direções e sentidos do lugar e do tempo, lidando de frente com paradoxos que, (s)ombreados pela física “clássica” (ou pré-quântica), se tomam consensualmente como inultrapassáveis e, por isso, perturbadores. Sendo o ramo da ciência que explora o “limite do cognoscível” e dos “indecidíveis” (CUNHA E SILVA, 1999: 45), a física quântica afirma que é *precisamente* a percepção individual aquilo que altera as propriedades subatómicas da realidade física, concedendo letra de lei ao “princípio da incerteza” ou “princípio da indeterminação” de Heisenberg (observar a posição de uma partícula subatómica conduz, *ab initio*, pelo *mero transfert* de energia decorrente da pulsão escópica, a uma perturbação na sua velocidade e trajetória).

Em suma, a sua evolução teve lugar, sobretudo, não por *mutação* cromossômica, mas por *recombinação* de materiais íntimos: é na *dobra*, na *quebra*, no ponto em que se obstaculiza uma trajetória, que o sentido, ao invés de estancar, se ressignifica, fazendo travessia para um novo sentido.

Quando nos dizem que o homínido retira da terra as suas patas dianteiras, e que a mão é primeiro locomotora e depois preênsil, são limiares ou quanta de desterritorialização, mas a cada momento com uma re-territorialização complementar: a mão locomotora como pata desterritorializada reterritorializa-se nos ramos de que se serve para passar de árvore em árvore; a mão preênsil como locomoção desterritorializada re-territorializa-se em elementos arrancados, retirados, chamados utensílios, que vai brandir ou arremessar (DELEUZE *in* DELEUZE & PARNET, 2004: 161).

De facto, alguns paleontólogos acreditam que “o bipedismo precedeu a encefalização” (SAGAN, 2011: 95): segundo Carl Sagan, os antepassados da Humanidade, vivendo como uma espécie arborícola, a saltar de ramo em ramo, exigiam de si próprios uma acutilância e uma destreza entre o olho e a mão para avaliar corretamente as distâncias de cada salto, assim como “uma forte intuição da gravitação newtoniana”, o que terá implicado alterações profundas na arquitetura funcional do neocórtex para evitar, por assim dizer, “desastres aéreos” (*ibidem*). A tendência para adquirir um caminhar ereto, libertando a mão da função locomotora, caracterizada pelo polegar oponível (coexistindo com o fabrico de utensílios, cf. BRUN, 1991: 71), e assegurando uma posição do crânio que lhe permitisse aumentar de volume, foi determinante para o desenvolvimento de um cérebro com uma maior dimensão de massa encefálica, de uma face figurativamente definida (cada vez mais livre das tarefas de depredação e alimentação), da estruturação das vias respiratórias e digestivas superiores que lhe determinaria, por sua vez, o desenvolvimento de uma linguagem articulada. “A inteligência humana”, diz Sagan, “deve-se fundamentalmente aos milhões de anos que os nossos antepassados passaram no cimo das árvores” (SAGAN, *op. cit.*, 92).² Posto isto, intui-se que o cérebro seja anterior à mente; que o corpo tenha antecedido a alma; que a matéria tenha antecedido o espírito. “Dito de outro modo”,

² Carl Sagan adianta uma resolução bastante poética, sem com isso transparecer alguma debilidade formal irreconciliável com aquilo que, no senso comum, a ciência reivindica como teoria explicativa: o sonho, a muitos familiar, no qual o indivíduo tem a sensação de estar em queda livre, muito vertiginosamente, num vazio que parece não ter fim (cf. SAGAN, 2011: 92). O misto de terror e aflição que impele o sonhador a agarrar-se aos lençóis pode ser interpretado como um eco filogenético das quedas ancestrais protagonizadas por aqueles que, de árvore em árvore, foram as cobaias da nossa inteligência, ou seja, do nosso trémulo bipedismo.

assegura António Damásio de modo convincentemente lapidar (pelo menos, de modo conveniente à sua *fé de cientista*),

a vida e as condições que dela fazem parte integrante – a ânsia irresistível de sobreviver e a questão complicada de gerir a sobrevivência num organismo, tenha ele uma célula ou triliões – foram a causa primeira da emergência e evolução dos cérebros, os mais complexos dispositivos de gestão criados pela evolução, bem como a base de tudo o que se seguiu ao desenvolvimento de cérebros ainda mais complexos, no interior de corpos cada vez mais elaborados, que vivem em ambientes cada vez mais complexos (DAMÁSIO, 2010: 85).

O fenómeno da consciência, com o garante de reflexividade autobiográfica e autodefética que o pronome *eu* exige, com uma interioridade e um poder de reexame de si mesmo, capaz de conjeturar o futuro pelo desejo, comenta Sloterdijk, “é tudo menos um acontecimento qualquer – não é um acaso entre outros, mas a irrupção dramática da consciência no mundo, que passa, por isso, a ser um mundo para a consciência” (SLOTERDIJK, 2002a: 175).³ Que o *self* atue, então, como instância cataclísmica dentro do próprio sujeito que (*se*) diz *eu* não é novidade nas meditações hodiernas. Segundo Harold Bloom, o *Hamlet* de Shakespeare, com o seu “ser ou não ser” apoftegático, terá sido o responsável pela introdução do fenómeno da consciência na literatura, mas James Wood recua mais longe na diacronia literária e situa as origens da consciência, dentro de um sistema modelizante secundário, nos solilóquios da tragédia grega e no carácter introspetivo que caracteriza a oração (cf. DAMÁSIO, 2010: 201-202). Se o matematismo apriorístico e universal de Descartes se revelou insatisfatório e obtuso, como todos os essencialismos, não foi por falta de clarividência ou de uma certa ousadia antropológica que os indivíduos mais socioeconomicamente privilegiados – os filósofos, os homens das letras e das ciências – não registaram nos seus escritos e tratados o desconcerto do sujeito consigo mesmo, muito antes de se pensar em duplicar o prefixo *pós-* no termo ‘modernismo’ para protelar ao máximo, por via das linguagens, o derradeiro fim dos tempos e dos homens. Os sinais do *self* como uma unidade tensa – um uno que comporta em si mesmo a possibilidade de ser um *devir-múltiplo* – estavam

³ A propósito da linguagem humana, considere-se Marcello Barbieri, em *Teoria Semântica da Evolução*: “O facto de a linguagem se ter desenvolvido entre seres humanos não quer dizer, de modo nenhum, que seja produto de uma actividade *consciente*. Em primeiro lugar, existem numerosas formas de comunicação, até entre animais, e este facto mostra que a capacidade de trocar mensagens não depende da capacidade de prever o futuro [ou de fazer cálculos, duas habilidades tidas como magistério de seres *verdadeiramente* inteligentes]. Em segundo lugar, todas as formas de uso consciente de palavras e signos surgiram, quase seguramente, depois do desenvolvimento da linguagem e não antes” (BARBIERI, *s.d.*: 157).

demasiado à vista e à compreensão desarmadas, o que, no senso comum, resvala muitas vezes para a deformação baralhada da inteligibilidade, confinada ao ofuscamento.

Em *L'heure du crime et le temps de l'œuvre d'art* (2000), Peter Sloterdijk, evocando Freud e o seu elenco de “feridas narcísicas”, traça uma breve história das “humilhações científicas” que perturbaram a noção clarividente do *eu* como instância essencialmente racional, desmistificando o papel fundador do *cogito* cartesiano enquanto verdade única e primeira (cf. SLOTERDIJK, 2000: 44-45).

Primeiro, evoca Nicolau Copérnico, cuja teoria heliocêntrica, estribada na invenção do telescópio, relativizou – e conseqüentemente desacreditou – séculos de geocentrismo ptolomaico-aristotélico que, por metonímia, mais não eram do que uma centralidade do Homem projetada numa amplitude cosmológica: deste modo, o Homem saiu da sua órbita tão consagrada, sujeito às leis universais da gravitação, e iniciou o seu projeto epistemológico feito, por um lado, na periferia do Universo e, por outro, à deriva num mar de imprevisibilidade. As teses copernicianas condicionaram a incontestabilidade da vigência teocêntrica: a hipótese de uma pluralidade de mundos (destituindo o planeta Terra do seu protagonismo cosmológico) e de uma pluralidade de expiações fragilizou a relação única entre Deus e a humanidade que fora essencial para o pensamento judaico-cristão, “confinando-a à vertigem” (SICARD, 2006: 74), assim como à alucinação sobre outros mundos possíveis, habitados por outros *outros*, povoando, “além de nós mesmos, o insuportável vazio do mapa do céu” (*idem*, 232).

Segundo, foi Charles Darwin que desacreditou o gesto de criação espontâneo (sem, no entanto, destituir Deus como criador dos primeiros microrganismos), em troca de um processo puramente físico de mutação aleatória e retenção seletiva – a seleção natural –, e pôs fim – *teoricamente* – à arrogância evolucionista do homem-nascido-do-homem, ao desenvolver as suas teses sobre a cumplicidade genética entre humanos e animais, generalizando o conceito de evolução biológica a todos os seres vivos, incluindo as bactérias (atestado pela observação ao microscópio): “[Natural selection] blindly preserves hereditary traits that happen to enhance survival and reproduction. Still, natural selection works *as if* it were consciously designing organisms (...)” (WRIGHT, 1995: 35).⁴

⁴ Segundo João Lobo Antunes, no ensaio “Um velho duelo” (incluído na coletânea *Memória de Nova Iorque e Outros Ensaio*, 2002a), o facto de 98,5% do genoma humano ser semelhante ao do chimpanzé reforça o crescente interesse científico pelos restantes 1,5%, por demarcar percentualmente aquilo que será a nossa genuína humanidade (cf. ANTUNES, 2002a: 108-109). Nicholas Humphrey reporta em *Poeira da Alma* (2012) uma descoberta recente no campo da anatomia comparativa: que o córtex visual primário nos humanos tem uma camada de células extra que não existe nos símios nem nos macacos. Embora o neurocientista

Terceiro, o nascimento da psicanálise que confirmou a influência de todo um poder inconsciente, escondido à superfície, que se exerce sobre a ponta a céu aberto do icebergue egóico, como é comumente representado. Considere-se, por agora, a seguinte vinheta:



Fig. 1. Calvin & Hobbes, por Bill Watterson, *Há tesouros por toda a parte* (1996: 103)

O gelo – ou a metáfora que, enquanto fenómeno de linguagem, encobre a sensação de “arrepio” face à condição última do homem (seria insuportável banir a linguagem: o impacto do Real-natural, da *coisa-em-si*, conduzir-nos-ia ao suicídio) – é aqui posto em causa pelo famoso tigre antropomórfico Hobbes, que inquire o seu dono sobre o que o levou a construir um boneco de neve entristecido: Calvin explica-lhe que se trata de um paleontologista “à procura de dinossauros de neve no Cretáceo” e que constata o facto de a neve não fossilizar: “só derrete” (WATTERSON, 1996: 103). Expõe, assim, o compromisso ontológico tragicamente absurdo do ser humano: o efeito de substanciação induzido pela sina do *eu* à procura de si, quando esse *si* se liquefaz e mortifica o sentido da existência por via do seu não-sentido, ou seja, da conversão do *eu* num *centrum securitatis* sem metafísica nem coordenadas de orientação.⁵

Ainda respeitante aos três abalos epistemológicos referidos, Sloterdijk acrescenta-lhes as implicações trazidas por Andreas Vesalius (1514-1564), um dos grandes pioneiros da Escola de Pádua, ou mais especificamente a “humilhação vesaliana do corpo”, que autonomizou a carnalidade inerente ao cadáver em relação à spectralidade da alma. As estampas pormenorizadas, como esquemas sinóticos, de Jan Stephan van Calcar para o livro *De humani corporis fabrica libri septem* (1543) de Vesalius

admira a inexistência de conclusões definitivas, aconselha a que não se subestime o impacto da descoberta: “Esta camada extra não poderá ser apenas o que é necessário para criar um tipo de circuito de reverberação unicamente humano?” (HUMPHREY, 2012: 103).

⁵ Segundo Jean Brun, em *A Mão e o Espírito* (1991), “[é] por esta razão que se pode dizer que os evolucionistas fazem muito mais *paleontologia* que *paleontologia*, na medida em que se questionam sobre as origens do homem e sobre o seu destino; é isso que explica que os evolucionismos nunca se contentem com operar as induções científicas, mas que acabem sempre por resultar em messianismos edificantes” (BRUN, 1991: 76-77). Daí considerar o evolucionismo como um “gnosticismo inconfessado” (*idem*, 92).

testemunham uma verdadeira rutura epistemológica com a tradição médica medieval, destronando as ideias do médico romano Galeno e tornando-se, então, a referência bibliográfica obrigatória da medicina ocidental durante mais de quatro séculos. À anatomia é destinada uma intenção nitidamente científica, pensada como uma disciplina que verbaliza, com a sua própria retórica, os fenómenos corporais. O exercício anatómico começa no osso, a estrutura residual do corpo-fábrica, autossuficiente quanto aos elementos orgânicos de que é feito, e que fica, assim, à mercê de uma total agressão *epistemofílica* e de um biopoder emergente, sem qualquer pudor intervencionista.⁶ Inevitavelmente, Vesalius colocou os pré-conceitos (e *preconceitos*) teológicos em duelo com o alvor da ciência moderna respeitante ao desenho anatómico do homem: segundo Sloterdijk, perante um corpo humano estraçalhado, cirurgicamente aberto, “(...) comment dire à l’âme qui croit à elle-même et à son salut que, selon les découvertes les plus récentes, il n’y a pas d’âme?” (SLOTERDIJK, 2000: 59-60)

Enfrente-se, então, o cadáver humano disposto em cima da mesa, *escorchado*, transmutável alegoricamente numa *vanitas* maneirista (cf. AGAMBEN, 2004: 149). Pensar nos nossos corpos como organismos *naturais* (anteriores a qualquer intervenção humana), em oposição, por exemplo, às máquinas que, em sentido lato, são *artifícios* engenhosos destituídos de natureza *em si* (posteriores a um gesto de voluntarismo humano), equivale a recusar de modo deliberadamente ingénuo a evidência que salta mais à vista: a matéria de que é feito o corpo do homem é o desperdício de longas lutas bacterianas pela sobrevivência genética num ambiente hostil, como Charles Darwin viria a explicitar com base no processo estocástico e não planeado de mutação genética e da sobrevivência do mais apto.

Segundo John Gray, em *Straw Dogs. Thoughts on Humans and Other Animals* (2002), as zonas limítrofes entre o anímico e o maquinal têm de ser repensadas: segundo o filósofo, o corpo humano deve a sua organização e estrutura biológicas ao resultado de uma colonização de bactérias que nele se hospedaram, na busca de proteção contra as adversidades bioquímicas multicelulares provenientes do exterior. Tal como o *alien* parasítico de morfologia fálica que Ridley Scott iconizou no imaginário da *pop culture*, temos corpos passivamente ocupados por intrusos desde longa data e, como tal, o nosso

⁶ Atente-se no seguinte esboço da atmosfera vivida no alvor da ciência moderna: “Penhascos, tufos de ervas, árvores nodosas e povoações muradas tornam familiares estes jardineiros esfolados, que têm crânios nas mãos, virados desengonçadamente para o céu, agitando os seus pedaços de pele como se fossem auriflamas ou apoiando, pensativos, o cotovelo esquerdo numa mesa. (...) Aquilo que se mostra não é apenas uma anatomia; é também a nova e serena postura de um Homem que toma conhecimento de si próprio, no centro de uma geografia à sua escala” (SICARD, 2006: 53-54).

corpo devém um “desolado cemitério celular” (ANTUNES, 2002a: 169), que acumula cadáveres anónimos e entulho orgânico dentro de si, num festim devorador que, à semelhança do *alien*, usa o nosso corpo como invólucro, contentor ou ninho dos seus ovos, para assim se replicar e, no mesmo gesto, morrer.⁷

O autor formula *uma* teoria da consciência num subcapítulo que se resume, axiomática e irreverentemente, às seguintes duas frases: “In evolutionary prehistory, consciousness emerged as a side effect of language. Today it is a by-product of the media” (GRAY, 2002: 171). Vivemos, pois, numa cultura que consagra a consciência como a medida mesma da sua própria humanidade. Nas interações sociais, fazemos o que fazemos – consolar um amigo que está triste, desviarmo-nos de um perigo súbito, acender a luz automaticamente quando entramos num quarto escuro ou conduzir de casa ao trabalho sem nos darmos conta das ambivalências e idiosincrasias do percurso, etc. –, não porque o nosso *self* tenha sofrido um processo de apuramento da sua sensibilidade ou porque a nossa perceção do mundo tenha sido gradualmente refinada, em função de comportamentos padronizados ou de uma rigidez estática de acontecimentos sucessivos, mas apenas porque “we spend our lives coping with what comes along” e, por isso, “we have learnt to cope with things more skilfully” (*idem*, 70). Estes automatismos correspondem, noutros termos, ao fenómeno do *nuclear numbing*, segundo Daniel Goleman (1998). Para o autor, a ficção é o meio pelo qual o indivíduo interage com o mundo, na esperança de não ameaçar a preservação da sua integridade: “(...) we are piloted in part by an ingenious capacity to deceive ourselves, whereby we

⁷ Esvaziado da sua substância ontológica, do seu pretense *si* mais singularizável e irreduzível, o *self* torna-se somente um termo operativo, refém dos discursos transmitidos e proliferados por unidades replicativas, sejam eles os *genes* ou os *memes*, de acordo com a retórica sociobiológica celebrizada por Richard Dawkins em *O Gene Egoísta* (publicado pela primeira vez em 1976). Segundo Dawkins, o corpo humano não passa de uma máquina de sobrevivência (Dawkins chega a usar o termo “robô”) cuidadosamente controlada pela unidade fundamental da seleção que, não sendo a espécie ou o grupo, nem mesmo o indivíduo (na vertente darwinista), é na verdade o gene, que se comporta de modo *egoísta*, influenciando de tal forma o comportamento do corpo em que se aloja, que este age como se fosse o verdadeiro responsável pelas decisões que toma (note-se dois aspetos: primeiro, o autor alerta que a distinção moral entre “altruísmo” e “egoísmo” não significa absolutamente nada para a seleção natural: o gene *é como é*; segundo, quando se assume que o corpo “age”, a noção de um propósito consciente funciona apenas como um facilitismo retórico: o corpo não passa de “uma máquina programada cegamente pelos seus genes egoístas”, DAWKINS, 1989: 235). Apoiando-se na definição cunhada por G. C. Williams, Dawkins define o gene como uma “qualquer porção de material cromossómico que, potencialmente, dura um número suficiente de gerações para servir como unidade de selecção natural”, atuando como um “replicador”, ou seja, capaz de produzir cópias de si mesmo (ADN produzindo mais ADN...) para assegurar a longevidade e a superioridade numérica dos seus alelos (os ecos hereditários do seu domínio contra os alelos rivais, cf. *idem*, 66). Assim, se os patrimónios genéticos dos indivíduos são formados por um *stock* variável de genes, dado que a sua duração corresponde à de uma vida, somente o gene poderia garantir a permanência estável de uma mesma entidade ao longo do processo evolutivo. (Para uma crítica à tese de Richard Dawkins, vide GOULD, 1989: 94-102).

sink into obliviousness rather than face threatening facts” (GOLEMAN, 1998: 241).⁸ De facto,

[w]hen we greet someone on the street we just act, and there is no actor standing behind what we do. Our acts are end points in long sequences of unconscious responses. They arise from a structure of habits and skills that is almost infinitely complicated. Most of our life is enacted without conscious awareness. Nor can it be made conscious. No degree of self-awareness can make us self-transparent (GRAY, 2002: 69).

O constrangimento “esclerótico” do *self*, com as suas várias manobras cognitivas, revela-se como uma consequência direta do modo como o humanismo liberal antropocêntrico se impôs como antídoto contra a ameaça de barbárie que adviria do irracionalismo animal, mistificando a própria consciência como sintoma *de* (ainda que encoberto) ou desculpa *para* a rapacidade (o *Homo Rapiens*, cf. GRAY, 2002: 151). Gray denuncia tão-só que o fenómeno da consciência seja tido em conta como *o* fenómeno *por excelência*, elevando-o acima de todos os outros que se esquivam ao banho simbólico-significante com que os humanos nomeiam o mundo (em parte, sublinhe-se, porque os humanos desconhecem absolutamente a ocorrência de tais fenómenos).⁹ Daí fazer referência ao abalo antropológico proporcionado por David Hume (1711-1776), nomeadamente a célebre passagem do primeiro livro do *Tratado da Natureza Humana* (1739) sobre o *self* descontínuo e volatizado ou, mais radicalmente assumido, sobre o *self* inexistente:

Quanto a mim, quando penetro mais intimamente naquilo a que chamo *eu próprio*, tropeço sempre numa ou outra percepção particular, de frio ou calor, de luz ou sombra, de amor ou ódio, de dor ou prazer. Nunca consigo apanhar-me a *mim próprio*, em qualquer momento, sem uma percepção, e nada posso observar a não ser a percepção. Quando as minhas percepções são afastadas por algum tempo, como por um sono tranquilo, durante esse tempo não tenho consciência de *mim próprio* e pode dizer-se verdadeiramente que não existo. E se todas as minhas percepções fossem suprimidas pela morte, e eu não pudesse nem pensar, nem sentir, nem ver, nem amar, nem odiar depois da

⁸ Esta premissa é esboçável a partir da própria arquitetura anatómico-fisiológica do olho, que implica a existência de ângulos mortos numa vista panorâmica: “At the back of each eyeball is a point where the optic nerve, which runs to the brain, attaches to the retina. This point lacks the cells that line the rest of the retina to register the light that comes through the lens of the eye. As a result, at this one point in vision there is a gap in the information transmitted to the brain. The blind spot registers nothing” (*idem*, 15).

⁹ “Philosophers have always tried to show that we are not like other animals, sniffing their way uncertainly through the world. Yet after all the work of Plato and Spinoza, Descartes and Bertrand Russell we have no more reason than other animals do for believing that the sun will rise tomorrow” (GRAY, 2002: 55).

dissolução do meu corpo, eu ficaria inteiramente aniquilado e não concebo que mais seria necessário para fazer de mim um perfeito nada (HUME, 2001: 300-301; cf. *vide* DAMÁSIO, 2010: 29 e 389-390; GRAY, 2002: 75).

A dúvida humeana respeitante à identidade prende-se com o impacto do devir temporal e a sujeição do *self* à mudança (supondo que este existe): de que forma o sujeito se pode considerar *sempre* a mesma pessoa ao longo do seu tempo de vida, sabendo que há variações a todo o nível, desde a emoção mais recôndita ao envelhecimento explícito do corpo, que sugerem que ele, de facto, *nunca é o mesmo*, mas um ser fractal e homotético, ou seja, composto de *permanências impermanentes* (ou ao contrário), ao longo das diferentes escalas em que é percecionado? Citando novamente o filósofo empirista,

(...) atrevo-me a afirmar do resto dos homens que cada um deles não passa de um feixe ou coleção de diferentes percepções que se sucedem umas às outras com inconcebível rapidez e que estão em perpétuo fluxo e movimento. Os nossos olhos não podem girar nas órbitas sem variarem as nossas percepções. O nosso pensamento é ainda mais variável do que a vista; e todos os nossos outros sentidos e faculdades contribuem para esta mudança; e não há um só poder da alma que fique inalteravelmente o mesmo talvez por um só instante. A mente é uma espécie de teatro em que diversas percepções fazem sucessivamente a sua aparição; passam, voltam a passar, fogem deslizando e misturam-se numa variedade infinita de atitudes e situações. Não há propriamente nela nem *simplicidade* num instante, nem *identidade* em diferentes instantes, qualquer que seja a propensão natural que tenhamos para imaginar esta identidade e simplicidade (*idem*, 301).

O neurocientista António Damásio contrapõe a descrição do *self* por Hume ao argumento de William James, com o qual manifesta clara anuência: o *eu* consciente possui uma base biológica firme que não é confundível com uma qualquer entidade metafísica.¹⁰ Daí que o par James/Damásio recuse a pulverização do *eu* por Hume, que,

¹⁰ Segundo Damásio, existem três patamares do *eu*, correspondentes a outros tantos patamares de consciência. Primeiro, o *proto-eu* (ou *proto-si*), a base biológica do *si*, que funciona como uma coleção de imagens (“padrões neurais”, de que não temos consciência) que mapeia, a cada instante, os estados físicos e fisiológicos do corpo e aspetos relativamente estáveis do organismo, originando aquilo que Damásio designa por *sentimentos primordiais* – “os sentimentos espontâneos do corpo vivo” (DAMÁSIO, 2010: 229) – que asseguram a regulação e a manutenção homeostáticas da vida. Segundo, de cada vez que um objeto exterior interage com o proto-eu, gera-se “um pulso” de *eu nuclear* que se modifica, ao mesmo tempo que altera igualmente as imagens do objeto. A relação entre o organismo e o objeto é descrita numa cadeia de imagens sinestésicas, algumas das quais são já consideradas sentimentos. Essa “sequência narrativa” descreve a relação estabelecida entre o organismo e esse objeto, fazendo emergir a consciência nuclear, quase sem memória do passado e sem qualquer antecipação do futuro, que se renova a cada *hic et nunc* interacional. O *eu nuclear* é, assim, o resultado “de uma relação entre o organismo (tal como representado pelo proto-eu) e qualquer parte do cérebro que represente um objecto-a-ser-conhecido” (*idem*, 228). Terceiro, o *eu autobiográfico*, que “ocorre quando objectos da biografia de um

no meio de todas as impressões e ideias avulsas dentro de si, fica sem saber como identificar *aquela* impressão ou ideia que corresponda ao seu verdadeiro *eu*, “invariável e ininterrupto no decorrer de uma suposta variação de tempo” (HUME, 2001: 302). Como consequência, Hume crê não ter alternativa senão dissipar o *eu* num “feixe” e conduzi-lo ao total anulamento. Qualquer convicção do contrário, afirma, não é mais que um artifício imaginoso para salvaguardar a ilusão convincente de uma “passagem suave” que “facilita a transição da mente de um objecto para o outro (...) como se a ela contemplasse um único objecto contínuo” (*ibidem*), ou seja, a sensação de que existe um espírito *relacional* entre os objetos, combinados entre si mediante “uma *simpatia* das partes” de cada um deles para um “propósito ou *fim comum*” (*idem*, 306). Eis a razão pela qual “inventamos a existência contínua de percepções dos nossos sentidos, para remover a interrupção; e chegamos à noção de *alma*, à do *eu* e à da *substância*, para mascarar a variação” (*idem*, 303).

Gray entende, então, a posição humeana como a intuição mais próxima do que o *self* realmente consagra: um *selfless self*, de identidade fictícia, que parece residir num centro de controlo efetivo mas que não é identificável ou circunscritível em lado nenhum (alguma coisa que “amarre” as diferentes percepções do *eu*, segundo Hume). A ideia convencional de um *eu* não passa afinal de um mito: “We act in the belief that we are all of one piece, but we are able to cope with things only because we are a succession of fragments. We cannot shake off the sense that we are enduring selves, and yet we know we are not” (GRAY, 2002: 73). E Gray acrescenta, em tom humeano: “We are bundles of sensations. (...) We are programmed to perceive identity in ourselves, when in trust there is only change. We are hardwired for the illusion of self” (*idem*, 76).

indivíduo criam pulsos de eu nuclear que ficam, a seguir, ligados momentaneamente num padrão coerente de larga escala” (*idem*, 229). Constitui o estado de consciência plena, que o ser humano sente quando está acordado e que surge quando objetos da sua biografia geram pulsos do eu nuclear, encenando uma espécie de experiência cinematográfica da sua vida (o “filme-no-cérebro”), como se de um desnovelar fílmico se tratasse. É este o patamar por excelência que confere ao ser humano o sentido que este atribui à sua identidade, proporcionando-lhe a experiência de saber que é ele indiscutivelmente o dono do seu organismo, a par de todas as implicações sociais e espirituais que daí advêm. Além disso, “(...) é permeável à rede interpretativa e às inferências que os códigos determinam ou sugerem e, nesse movimento de comunicação e significação, envolve eventualmente as dimensões do *outro* na sua singularidade” (CARMELO, 2002: 71-72). A sua preponderância “ontológica” é tal, que, como explica Carl Sagan, os pacientes que são submetidos a lobotomias pré-frontais são convencionalmente descritos como pacientes de um *sentido contínuo do eu* perdido ou temporariamente suspenso – “o sentimento de que sou um indivíduo particular com um certo controlo sobre a minha vida e as circunstâncias a ela ligadas, a ‘euidade’ do eu, a singularidade” (SAGAN, 2011: 108). Neste sentido, não é de todo desvalorizável uma certa conotação te(le)ológica passível de se atribuir ao título de uma das mais recentes publicações de Damásio: chamar-lhe *O Livro da Consciência* afigura-se, ideologicamente (sob o signo do humanismo), como uma deslocação metonímica do “livro dos livros”, de reminiscência bíblica, depositando a fé humana no cérebro consciente como último resquício de uma passagem na Terra que se teme, desde há muito, estar à beira da extinção. Vide CARMELO, *op. cit.*, 68-86 e 103-109.

Face a esse choque indeclinável do homem perante o *aberto* do mundo (ou, retomando Calvin, o *degelo*, ou as vísceras do corpo cauterizado por Vesalius), a transcendência e a metafísica afirmaram-se, em tempos, como instâncias seguras de si mesmas, capazes de resgatar o homem do abismo de todas as posições ontologicamente insustentáveis. Os deuses eram, por isso, nada mais do que “grandes simplificadores” dessas matérias em que a todo o custo se evitava ter de pensar (SLOTERDIJK *in* SLOTERDIJK & HEINRICHS, 2007: 284). Agora, quando as matérias se sobrepõem aos deuses, eclipsando-os, a filosofia e a antropologia requerem novas formas de questionação:

O que nos falta é uma arte de pensar que sirva para nos orientar num mundo dotado de complexidade. O que nos falta é uma lógica que seja suficientemente poderosa e dútil para começar a acolher a complexidade, a ausência de definição última e a imersão. Quem procura isto tem de mudar a sua lista de leituras (*ibidem*).

Para seguir a advertência de Sloterdijk – *mudar a lista de leituras* –, implica que se questione, em primeiro lugar, de que lista se trata. Se é na noção de *estar-na-complexidade* que reside o atrito existencial entre o homem (estrutura individualista), si mesmo (dualismo mente-corpo) e o mundo ou o cosmos (devendo simplesmente um “meio” do homem, *se tanto*), interessa investigar quais os desvios ou os atalhos, assim como os becos sem saída, que, segundo Sloterdijk, conduziram o ser humano a este patamar evolutivo, ou melhor, a esta situação instável que se recusa a cooperar com os *facilitismos* ou as *simplicidades*. De certa forma, o ser humano ainda se encontra num posicionamento demasiado precoce, ao qual ainda só teve pouco mais de dois séculos para se habituar: de acordo com Foucault, o conceito de *homem* é uma invenção recente, emergida das considerações epistémicas das ciências humanas novecentistas que o tomaram “como o que é necessário pensar e o que há a saber”, uma positividade fundamental de autorreflexividade (FOUCAULT, 1991: 382).

Analogamente, foi Carl Lineu, naturalista sueco, que em 1758, na décima edição do seu *Systema naturae, sive, Regna tria naturae systematice proposita per classes, ordines, genera, & species* (publicado pela primeira vez em 1735), colocou a espécie humana sob a alçada taxonómica de *Homo sapiens*, consolidando ainda mais a naturalização da espécie pelo traço distintivo que mais avesso é à *natura*, ou seja, a cultura e os artifícios engenhosos do pensamento abstrato que codificam qualquer

prelúdio civilizador (como refere Agamben, trata-se de uma “anomalia taxonómica que inscreve como diferença específica não um dado, mas um imperativo”, AGAMBEN, 2011: 43; o humano, mais do que um *ser que sabe*, é um *ser condenado a* (dever) *saber*). A designação cumpre, assim, a lógica conceptual lineana, tributária do formalismo botânico, que economiza desgastes ao pensamento leigo e organiza linguisticamente a opulência não-verbalizável das formas naturais: cada espécie do *Systema* é designada a partir de duas palavras, uma para o género (*Homo*), o elemento central e imediatamente reconhecível da indexação, e outra para a espécie (*Homo sapiens*), a derivação satelitizada do anterior, somando-se-lhes a família (*Hominidae*), a ordem (Primates), a classe (Mamíferos) e o ramo (Vertebrados).

Ao rejeitar o uso de imagens a favor do recurso exclusivo às classificações, a positividade lineana pretende evitar que a representação dos géneros e das espécies se cristalice. Neste sentido, segundo Armand Marie Leroi, é curioso que Lineu tenha mostrado alguma hesitação entre as designações de *Homo sapiens* e *Homo diurnus*: a luz solar seria o vetor classificatório que, por crédulo instinto herdado das Luzes, cruzado com laivos de misticismo medieval, Lineu usaria para distinguir o ocidental – e o *oriental ocidentalizado* – de uma outra espécie humana de apurada ecolocalização, servindo as condições adaptativas de um certo plano biológico de manutenção orgânica destinado a um estado homeostático de tipo “crepuscular”. Tratar-se-ia, então, de “uma espécie humana de formas encurvadas e encolhidas, de cabelo curto e encaracolado, como a dos africanos, mas louro, com uma pele tão branca como giz e olhos dourados oblíquos” (LEROI, 2009: 277-278), extremamente fotossensível e fotofóbica, à qual a exposição solar poderia ser fatídica, comunicando entre os seus semelhantes por meio de silvos. Seria, portanto, o *Homo troglodytes* ou, numa aceção alternativa, o *Homo nocturnus*, exemplificando um caso vivo do caos simbiótico entre a anatomia e a cultura, “uma demência do corpo”, “uma superabundância de realidade”, “um excesso de presença”, segundo as várias acessões de José Gil para articular o limbo errante do *monstro* (cf. GIL, 1994: 16 e 79). O *Homo nocturnus* teria, então, surgido como uma colagem de extravagâncias topológicas registadas por viajantes, provavelmente baseadas na observação de macacos antropóides imperfeitamente humanizados.

Há, de facto, um assinalável chavão de eruditismo conservador nos apontamentos de Lineu: o homem como entidade iluminada, acostumado à hermenêutica como rotina gananciosa de superioridade intelectual face aos outros mamíferos e à decifração de homologias entre a ‘luz’, o ‘Sol’, a ‘verdade’ e a ‘razão’ (“o pacto fotológico da

racionalidade ocidental”, segundo SLOTERDIJK, 2002a: 84), enquanto imagens ou metáforas plagiadas de Platão, da tradição teológica cristã e das suas sequelas (como o eudemonismo redentor da Beatriz da *Divina Comédia*). A questão essencial versa, porém, sobre a alucinação polícroma do naturalista, forjada para assegurar uma disjunção essencial para que a dita espécie superior ficasse realçada de todo o sistema taxonómico, recalçando-se, assim, um sentimento de desconformidade ontológica: José Gil nota como o monstro funciona enquanto um operador “quase-conceptual”, “quase-conceito ou quase-símbolo”, que, “embora inquietando a razão, permite convencer que a existência do homem é produto de uma necessidade: em resumo, que o real humano é racional” (*idem*, 17). Ao mesmo tempo, e na sequência do ponto anterior, nas lides de um naturalismo respeitável, o *Homo nocturnus* visa preencher as lacunas da ciência para explicar a evolução operada entre o macaco e o homem, isto é, a ausência entre eles de tipos intermédios, o *missing link*, ao mesmo tempo que disfarça a obsessão classificativa desembocada num impasse taxonómico angustiante. De outra forma, a prudência científica de Lineu entraria num terreno desconfortável que em pouco corresponderia à clarividência cartesiana e à tenacidade moralizadora que lhe é correlata (o *cogito ergo sum* é ainda um epigrama contra a “barbaridade” dos “insensatos” de espírito). O seu *twist* taxonómico revela, pois, a exclusão daquilo que no tal *eu* luminescente tem muito de noites, crepúsculos, grutas e luscos-fuscos – e a exclusão de algo, diria Freud, significa apenas uma denegação, ou seja, uma tentativa de esquecer, reprimindo, algo de que se desconfia ser a mais pura das impuras verdades.

Ao descrever uma espécie, Lineu fazia o que os taxonomistas ainda hoje fazem – anotava os aspectos que a distinguiam de todas as outras. Isto, para todas as espécies, menos uma: a nossa. Ao referir-se ao *Homo sapiens*, em vez de mencionar o número e tipo de dentes que temos, a densidade do nosso cabelo, a distribuição dos nossos mamilos, Lineu escreveu apenas isto: *Nosce te ipsum*. Numa nota de rodapé, explica que estas são as palavras de Sólon, escritas a letras douradas sobre o templo de Diana. Talvez, ao escolher Artémis Efésia como seu símbolo iconográfico, Lineu esteja a recordar e a aludir a esta descrição da espécie humana, a mais concisa possível: conhece-te a ti mesmo.

Conhece-te a ti mesmo, patologicamente, a bolha frágil que és, exposta a mil calamidades. Se compreenderes estas coisas, és um homem, e de um género muito distinto de todos os outros (LEROI, 2009: 329).

Agamben analisa o adágio filosófico e o epíteto *sapiens* atribuído ao *Homo* como uma tentativa desesperada de Lineu para remediar um imbróglio irresolúvel: “o homem não tem nenhuma identidade específica, senão a de *poder reconhecer-se*”; “é homem aquele que se reconheça como tal, que *o homem é o animal que deve reconhecer-se como humano para sê-lo*”; “Ele torna-se si mesmo apenas se se eleva acima do homem” (AGAMBEN, 2011: 43). Surge, então, a conclusão inevitável: difícil de repousar numa zona de descritibilidade definida, com notas identitárias fixas, no meio dos diferentes pontos de referência que desacertam a imagem tradicional que tinha de si próprio, o *Homo sapiens* funciona apenas como “uma máquina ou um artifício para produzir o reconhecimento do humano”, uma “máquina antropogénica” ou “antropológica”,

(...) constituída por uma série de espelhos nos quais o homem, olhando-se, vê a própria imagem sempre já deformada com feições de macaco. *Homo* é um animal constitutivamente ‘antropomorfo’ (isto é, ‘semelhante ao homem’, segundo o termo que Lineu usa constantemente até à décima edição do *Systema*), que deve, para ser humano, reconhecer-se num não-homem (*idem*, 44).

Se é urgente, então, rever a *nossa lista de leituras*, comece-se precisamente pela premência do racionalismo, o dogma do *conhecer(-se)* e o tipo de visibilidade resultante de um paradigma estritamente antropológico e antropomorfo, mas que nem sempre dá conta de o ser. Numa leitura auxiliada por Sloterdijk, não parecerá um arrufo pós-humanista insinuar o seguinte: que a humana *bolha frágil* já rebentara há muito por se achar demasiado especial para se dedicar a gestos pensativos, *como se fosse* verdadeiramente senhora de si. *O pensador* de Rodin atua, neste contexto, como uma metáfora viva desta insinuação: ao serviço da estética impressionista, da obra de arte *em devir*, o corpo do homem surge esculpido, ou melhor, *vai surgindo* ou *sendo esculpido*, porque diacrónico, para designar a sua incompletude transitória, o *continuum* precário e indeciso que caracteriza uma composição plástica irresolvida, um *work in progress* gestual (porque fractal, cúmplice de uma *geoestratégia*, isto é, de uma perceção motriz da obra como ação, e não como produto intemporal, concluído e absoluto, cf. CUNHA E SILVA, 1999: 177). Renovar a *lista de leituras* passa, então, por uma boa dose de resignação face ao incognoscível do *hic et nunc*. O gesto contrário, transposto em motivos escultóricos, seria a catacrese visual do *David* de Miguel Ângelo: a imprecisão determinística de uma obra de Rodin ficaria aqui equivocadamente lapidada, fiel ao qualificativo *diurnus* do *Homo* renascentista e a uma qualquer noção de *dignitas* que,

sendo desejável, se quer plenamente conseguida num quadro de agradecida “tolerabilidade” (cf. SLOTERDIJK, 2002a: 196-197), sem pregas ou dobras por onde pudesse esconder-se um qualquer resquício de dúvida. A racionalidade tranquiliza os humanos: já não é tanto a procura de esclarecimentos que anima a sua existência, mas antes a manutenção socorrista de um conjunto de “tratos” com o “real” que lhes permita respirar de alívio, quando o mundo do habitual e do previsível, mesmo que por uma breve fração de segundos, parece estar na iminência de ruir.

Mas a questão-chave talvez resida na exploração dessa ruína, na sua desnegativização ontológica e na definição de um campo de discurso e de atos de conhecimentos particulares, articulando e predispondo um determinado tipo de relações (humanas, trans-humanas): uma certa *humildade* que, segundo Alanis Morissette, é o elo comunicante mais irreduzível entre o humano e o mundo, algo que, de ano para ano, em função das entrevistas que vai cedendo, a artista vai denominando por *humanness* – não a *humanidade* do humano, sugerindo um certo alcance oceânico ou holístico, mas a sua *humanicidade* (tentando recuperar a substância matérica que o sufixo *-ness* mais perceptivelmente designa, a relação com os seus *qualia* fenoménicos). Uma potência livre, como a força da espontaneidade, que se assume como a substância-limiar que preenche o *dentro* da experiência humana, essa *humanness*, entre consciência e inconsciência, vida e morte, corpo e alma, humano e animal, ipseidade e alteridade, atravessando pelo meio todas estas polaridades a partir da tensão que nelas se afirma como indecidível e à margem de qualquer territorialização na ordem da dizibilidade e da axiologia simbólicas (*regardless of their interpreted glory, horror or rightness*):

I've sat in the sacred blur of both embodied and imagined birth and death...
In their real and imagined awe-inducing-ness
And I have yet to have a preference of the doorway in or the doorway out.
They both bring grief and me to my knees in their simplicity and grace, regardless of their
interpreted glory, horror or rightness.
They both knock down and blaze through the door of the great mystery, brazenly impersonal in
their punchings in and punchings out
It is Life itself that both mystifies and satisfies and shakes this soldier soul
For birth is but a welcome (in some cases) and death is but a tearful kiss goodbye (in some cases)
but life... the adventure birthed of the essential seeds...
Is an elevator, a circus, a held breath, a bath, a shock, a rudeness, a willfull falling asleep, a sigh, a
delicate map of a crazed relief and un-lived or wildly sung rapture...
a torture, and a reward, at once

That bounces like an un-mastered ball until it settles into the cradle of awakening.

If it ever does.

The crawling or skipping there are ones of perseverance and removal of cloaks that both its' entrance into and its' exit from cannot elude to, even in the miracle of their gestures, whether they be giant exclamation points or quiet bowings in their unique performances

It is the story itself that reduces me to tears and guffaws and god beseechings.

It is this sacred and fat sentence between the large first italic and the trembling of the epilogue's last word that calls me to it with this fervor and drooling inquiry

A gentle or sawtoothed reminder of how delicate the soil is at the beginning and throughout the many seasons and unpredictable spells

I am moved to see how utterly untouchable and untaint-able the light is, even as we cover it (in most cases?) with soot and spray and damage

This tenacity moves me to wordlessness (although not yet) and reduces its' beginnings and endings to particular and glowing markers of transition

Ones I bow down to for their purpose, yet stay kneeling for what they hold between their functions

Like embered bookends holding the blessed writings: dog-eared and dense and otherworldly in their alien-like gift channelings

It is this that I drool to read and to write, while I humbly tip my hat to its' dawns and its' nights.¹¹

No advento da modernidade, ainda no século XVI, já Michel Montaigne plasmava o que no animal humano, quando elevado à condição universalizante e substancialista de categoria, se dissolve na inépcia de um universo dubitativo: porque o homem é uma *matéria maravilhosamente vã, diversa e ondulante*, que dificulta a objetividade (*juízos constantes e uniformes*) que sobre ele se pretenda fundar (cf. “Par divers moyens on arrive à pareille fin”, MONTAIGNE, 1965: 55). O diagnóstico, se omissos o autor, imiscuir-se-ia facilmente nas várias aceções contemporâneas que tentam, sem êxito, cristalizar o humano numa definição-chave, a ser usada como um talismã, pedra sobre a qual se fundaria uma nova religião de certezas. Segundo Jean-François Lyotard, “[o] homem talvez seja apenas um nó muito sofisticado na interação geral das irradiações que constitui o universo” (LYOTARD, 1987: 34). Custe o que custar, *apenas* pode ser a única palavra-chave credível desta afirmação (ressalvando-se, porém, o grau absoluto analítico em *muito sofisticado* para certo embevecimento do ego).

Mas sermos *apenas* isso é, não obstante, ainda *sermos*, ainda assim seres de tempo e de cultura, que são pelo silêncio diferidos (*wordlessness*) ou por equívoco adulterados (*with soot and spray and damage* – a ruína, portanto). E se a seleção natural exerceu

¹¹ Disponível em <http://alanis.com/art/poem/> (última consulta em 17-6-2014, às 23:00).

pressão para que a consciência perdurasse, talvez Nicholas Humphrey (2012) – para quem a importância da consciência, entre as agendas das academias, tem sido estudada a partir de um ângulo completamente errado (como quando é redirecionada para os desígnios de Deus) – tenha iluminado uma alternativa plausível nos modos de lidar com o que resilientemente *somos*: mais do que perceber, a consciência é um fenómeno que *convida*. A afinação benéfica por via da seleção darwiniana permitiu que o *eu* consciente ficasse apto a realizar determinadas tarefas *só* pelo facto de ter consciência, ou *em virtude de* ser consciente, “como, por exemplo, uma ave *só* pode voar porque tem asas ou nós *só* podemos entender esta frase porque sabemos ler”:

E se o seu papel fosse, não *permitir-nos* fazer qualquer coisa que não poderíamos fazer de outro modo, mas antes *encorajar-nos* a fazer qualquer coisa que não faríamos de outro modo: levar-nos a *interessarmo-nos* por coisas que de outro modo não nos despertariam interesse, a *reparar* em coisas em que de outro modo não repararíamos, ou a *estabelecer objetivos* que de outro modo não estabeleceríamos? (HUMPHREY, 2012: 95)

Segundo Gilles Deleuze, a vida deve imitar a matéria (cf. DELEUZE, 2009: 18). Morissette condescende (*while I humbly tip my hat*) com a referida *humildade* desantropomorfizada perante a *vertigem*, musicando-a, reconfigurando-a falivelmente segundo mapeamentos e horizontes, próximos dos *koan* budistas, moldados pela espécie animal a que pertence (*un-lived or wildly sung rapture*). Em 1999, a sua participação no polémico filme *Dogma*, realizado por Kevin Smith, ilumina, a vários níveis, as dinâmicas e os movimentos do desejo enquanto potência vital deleuziana, desapropriada de essencialismos ou aporias humanistas. Morissette desempenhou o papel de Deus de um modo muito *sui generis*: Deus é *assim*, fenomenologicamente tosco, incarnado no pequeno corpo da artista, numa *entrance* teofânica toldada por vapores tão místicos quanto os que enfumam a aura industrial de um qualquer *popstar*, vestido com trajes feéricos simplistas, de prateados e rendas preguiçosamente prosaicos, como se a sua escolha prescindisse de quaisquer pré-juízos sobre o bom gosto de recorte kantiano.

Se Deus morreu, segundo Nietzsche, pela mão dos Seus próprios fiéis, este *ready-made* morrissetteano está longe de conseguir atrair o mundo com laivos messiânicos sobre uma nova Vinda.¹² Cultiva aquele “prestígio negativo” que Matei Calinescu refere

¹² “O homem pós-moderno, que viveu o fim das grandes sínteses unificadoras produzidas pelo pensamento metafísico tradicional, consegue viver sem neuroses num mundo em que Deus já não existe, ou seja, num mundo em que já não existem estruturas fixas e garantidas, capazes de fornecer uma fundamentação única, última, normativa para o nosso conhecimento e para a nossa ética. Por

como uma estratégia do *kitsch* para se infiltrar nos discursos legitimadores da *high art*, concebendo “ironia a si próprio” (CALINESCU, 1999: 205). *Isto é Deus*, mescla fortuita de matérias imanentes: o charme esbatido, a coreografia burlesca, a facécia asténica e involuntária, o esforço prescindível de uma pós-modernidade que, à falta de uma espiritualidade suscetível de ser levada a sério, brinca com “o medo do vazio que o *kitsch* tenta mitigar” (*idem*, 220). Segundo o evangelho pantomímico de Alanis, Deus não diz uma única palavra, não tem a pose de autoridade monumental ou a reverência solene à qual a arte sacra, da estatuária às ilustrações dos catecismos, habituara os seus fiéis, habituados a pensá-Lo como centro regulador de uma cólera justiceira ou vingativa, vinculado à tensão apocalítica para o fim iminente. Pelo contrário, *este Deus* mima-se com trejeitos de menina irreverente, um pouco maria-rapaz, a saltitar num jardim público, fazendo exercícios de ginástica acrobática. Como pensá-La?



Fig. 2. Fotogramas de *Dogma* (realização de Kevin Smith, 1999)

Com o declínio da metafísica, é necessário aprender *serenamente* a deixarmo-nos “fatigar pelo real” (SLOTERDIJK, 2002a: 140). Só então é que “a filosofia pode chegar até ao humor, a versão democrática da loucura divina” (*ibidem*). Afinal, foi do humor e da total liberdade que nasceu esta versão de Deus: Kevin Smith, dirigindo-se a Morissette, limitara-se a exclamar “Oh, just do whatever you think God is!” (*in* NUNN, 3-10-2012, em linha). A artista comenta: “Well, God definitely has to have a sense of humor, has to be whimsical, very present, very filled with wonder and awe, and very sweet” (*ibidem*) – qualidades homólogas às que Søren Kierkegaard, em *A Repetição*, aprecia no espírito de uma farsa e dos atores que a dinamizam: “autênticos filhos do capricho, ébrios de riso, bailarinos do humor”; “líricos que se precipitam no abismo do riso e que deixam que o poder vulcânico deste os arremesse para o palco”, ao sabor do “instante” e da “força natural do riso” e da “exuberância” (KIERKEGAARD, 2009: 65).

outras palavras, (...) aceita a probabilidade de que a história não esteja de facto do seu lado, e de que não exista força alguma capaz de lhe garantir a felicidade que ele espera. O homem pós-moderno aprendeu, portanto, a viver sem ânsias no mundo relativo das meias verdades” (Santiago Zabala, “Uma Religião sem Teístas nem Ateus”, *in* RORTY & VATTIMO, 2006: 28-29).

Este Deus feminino (desde já, causando uma perturbação no cerne falo(go)cêntrico ocidental, habituado a invocar Deus no género masculino, ascetizado, ou seja, erguido numa disposição vertical, como um *phallus* ereto) surge, assim, como uma ruína (onto)te(le)ológica que se diverte com os rios de tinta que sobre ela foram vertidos, tentando resgatar um sentido a partir do seu fim, um sentido após a ausência evidente e atroz de que não há nem nunca houve *um* sentido ou *uma* totalidade anterior ou original. Como um visitante ambíguo, meio afásico, sem uma mensagem angelizadora de conteúdo nítido, o Deus de Morissette entra mudo e sai calado: o seu vazio irrepresentável (iconoclástico) é compensado, num resquício de sensatez estética, assim como transliterado, pela sua ausência de palavras, não querendo simbolizar. Por outros termos: nada pronunciando, Deus não tem nem faz cultura, não prescreve ideologias, não julga preconceituosamente, nem distingue entre *masculino* e *feminino*, *bem* e *mal*, *belo* e *feio*, entre outros maniqueísmos. Ao que parece, habilitou-nos *a nós* com esse dom – ou, pelo contrário, *nós próprios* geramos esse “defeito” e, conscientes dele, atiramos a culpa (isto é, a origem) para cima dos ombros de Deus.

Este silêncio divino vai ao encontro da mesma condescendência perante a matéria vital (ou a vida enquanto matéria, segundo Deleuze) que Morissette retraça no seu poema. É um silêncio que nivela tudo perante tudo ou entre todas as coisas, realizações e fenómenos. Não abre cesuras, não cria disjunções ou axiologias hierárquicas entre as coisas. É o silêncio da paisagem, na qual tudo se inscreve enquanto presença fenomenológica que dispensa acréscimos de valor – porque tudo consigna, por si só, o seu valor enquanto presença (o valor de existir, por existir). Morissette condescende, portanto, como se fosse paisagem, *consciente* do seu *dever-paisagem* (tópico nuclear na interpretação de algumas das suas *lyrics* e vídeos), que a partir do álbum *Jagged Little Pill* (1995) inicia o seu projeto de aprendizagem (que é *trajeto*, em devir, *destinerrância*, segundo o neologismo de Derrida) quanto a render-se (o ato de aceitar, *aceitando-se*) às evidências e inevidências do mundo, “yet surrendered enough to let the music and thoughts flow unselfconsciously through me” (extraído do *booklet* de *Jagged Little Pill Acoustic*, 2005). Compreender-se-á melhor a realização empírica deste devir a propósito das *performances* da artista e do alheamento que a mesma produz e no qual mergulha enquanto canta, como se não existisse público à sua frente – ou, gesto máximo de alquimia ou prestidigitação, como se o público contemplasse o vazio, a ausência de Alanis no palco, como se o alheamento visasse *transduzir* que é ela (enquanto entidade civil individualizada) quem, de facto, não existe como *performer* ou

quem, de súbito, desaparece (como propõe Deleuze quando fala de um *devir-imperceptível*, molecular).

Para Gaston Bachelard, o ser humano, mais do que uma criatura que se distingue dos restantes animais por ter conquistado o fogo, deve a sua espiritualidade, a sua poesia e a sua ciência ao estado de *contemplação* prolongada e de bem-estar que o lume concede a quem o olha: a fogueira abre o humano ao *devaneio*, conduzindo-o “às próprias origens do pensamento filosófico” (BACHELARD, 1972: 40) e tornando-o um ser das “profundezas” e do “devir” (*idem*, 101). Esse estado de devaneio contemplativo pode bem servir para caracterizar a atitude performativa morissetteana. Nela, o devir abrange tudo: *eu*, humanos, animais, espaços, escrita, sons, inquietações cósmicas e transumanas (*dog-eared and dense and otherworldly in their alien-like gift channelings*). A autorrepresentação nas *lyrics* de Alanis Morissette destila-se a partir de uma noção de exterioridade intensiva, que agencia o íntimo, comunicando com forças, *outras* forças que *animam* (de *anima*) a existência no seu irrecusável fulgor de evidência e na sua heterogeneidade constitutiva.

1.2. Do *self* e da autorrepresentação: (i)materialidades.

Insisto que tudo é biografia. Tudo é vida vivida, pintada, escrita: o ter vivido, o ter escrito, o ter pintado. E o antes de tudo isto, o mundo ainda deserto, esperando ou preparando a vinda do homem e dos outros animais, todos os animais, as aves de carne macia, e penas, e cantos. Um enorme silêncio sobre as montanhas e as planícies. E depois, muito mais tarde, o mesmo silêncio, sobre montanhas e planícies já diferentes, e também sobre as cidades vazias, algum tempo ainda com papéis soltos rolados pelas ruas por um vento interrogativo que sai para o campo sem resposta. Entre as duas imaginações, a que o antes requer e a que o depois ameaça, está a biografia, o homem, o livro, o quadro.

José Saramago, *Manual de Pintura e Caligrafia* (1993: 166)

Em muitos homens é já uma falta de vergonha dizer eu.

T. W. Adorno, *Minima Moralia* (2001: 46)

Eu é mais difícil de escrever que de ler.

Roland Barthes, *O Rumor da Língua* (1987: 308)

Quando o satélite americano COBE captou e difundiu mundialmente, a 23 de abril de 1992, aquilo que seria a imagem do *Big Bang*, não terá sido fácil de prever se os animais humanos respiraram de alívio pelo preço de prova que a ontologia da imagem encerra ou se, face ao indesmentível das evidências, se poderia tomar a mesma imagem como o rosto cósmico de Deus, fazendo da expressão *Big Bang* uma espécie de alcunha formal, de modo a perpetuar algum rasto de insondabilidade sublime até mesmo num

dispositivo científico, o produto sofisticado de diversas engenharias (a máquina fotográfica, o computador, o satélite artificial, a sonda espacial). Assim, entre azul e rosa, as origens do universo têm a forma de um ovo que “seria o irrepresentável finalmente fotografado, que ordena e confere beleza às circunstâncias impensáveis da origem suscitadas pela desordem. Para nós, é impossível imaginar que nascemos de um acaso” (SICARD, 2006: 234). Uma questão inofensiva: terá o *Big Bang mesmo* uma imagem ou seremos nós, iconómanos por natureza e por cultura, além de engenheiros de *máquinas antropogênicas*, que lhe impingimos desesperadamente a urgência sensível de um *rosto* ou de um *retrato*, de maneira a que possamos tutear, com estreitas ressonâncias afetivas, os *quanta*, os glúões ou o plasma energético de *quark* flutuante?

Se *ver para crer* define, por excelência, a atitude desconfiada de alguns cétricos em matérias que primam pelo seu déficit de objetividade, *ler para crer* poderá, de algum modo, servir de mote para o caso das autobiografias e dos autorretratos literários (“os chamados géneros da memória, da literatura do sujeito”, BAPTISTA, 2003: 14): ler para crer, não numa confessada sinceridade autoral (que a palavra, por mais que se queira, apenas consegue figurar e desfigurar), mas na precedência existencial desse autor, dessa pessoa e, enquanto pessoa, desse magma de intensidades, experiências únicas e sentidos intraduzíveis. Ler para crer, recusando quaisquer injunções de inexistência ou mutismo, *que existo*, *que sou eu*, apesar da minha *inumanidade*, da *minha* condição inalienável de *humano*, *demasiado humano*, que *me* coloca fora de todos os eixos, inclusive do *meu próprio* texto – porque *o próprio* do texto devém *outro* (de *mim*, em *mim*).¹³ Entre múltiplas hipóteses referenciáveis, detenhamo-nos na seguinte passagem de Pedro Mexia sobre o “confessionalismo hermético” da escrita diarística:

O diário é um esforço criativo, terapêutico, moral. É um espaço íntimo de observação e contemplação, frágil e desmedido. Creio que tudo começou com as ‘Confissões’ de Agostinho, com a invenção do ‘eu’, da consciência, e da autoconsciência, essa que se examina, se acusa, se interroga. (...) Os diários são narcísicos, mesmo quando se desgostam com a imagem que reflectem; são exibicionistas, mas iludem confessando; são pessoais e intransmissíveis, mas servem de sismógrafo da condição humana. Os diários são o nosso mundo e estão contra o mundo,

¹³ A escrita pelo *eu* inaugura um *eu* de escrita, um duplo do *eu* vivo, em regime de *coautoria* (um trabalho a quatro mãos: as do *eu* pessoal e as do *eu* como personagem, cooperando na produção de uma forma narrativa atravessada por eixos de sentido e não por processos biunívocos de mimetização). É esta a conhecida proposta de Ricœur em *Soi-même comme un autre* (1990): “En faisant le récit d’une vie dont je ne suis pas l’auteur quant à l’existence, je m’en fais le coauteur quant au sens” (RICEUR, 1990: 191). Nas palavras de Antonio Tabucchi, “(...) j’ai écrit des autobiographies d’autrui” (TABUCCHI, 2002 : 135; itálicos nossos).

existem como mundo alternativo, como ‘contramundo’. São a prova, talvez equívoca, de termos vivido (MEXIA, “Caro Diário”, *Atual*, 13 de outubro de 2012, p. 3).

“Como elemento do treino de si”, dispõe Michel Foucault, “a escrita tem, para utilizar uma expressão que se encontra em Plutarco, uma função *etopoiética*: é um operador da transformação da verdade em *ethos*” (FOUCAULT, 2000: 134); no caso da confissão, enquanto ritual e dispositivo desdobrável numa relação de poder, a escrita deveio uma técnica para “produzir o verdadeiro” (*idem*, 1994: 63), uma autentificação do sujeito pelo discurso de verdade perante si mesmo e perante outrem (essa tortuosa coação que nos impele perversamente a arrancar do “interior” algo como “o inacessível”, qualquer coisa “secreta” e “obscura” que, para todos os efeitos, *deverá* existir e *desejará* ser exteriorizada, cf. *idem*, 64-67).¹⁴

No plano do *ver para crer*, escrita e imagem (sendo que a própria escrita é liminarmente um dispositivo gráfico, que a poesia visual, do Barroco aos concretistas, procurou pôr em relevo) contêm um mesmo reduto, passível de uma inscrição naquilo que o *arqueólogo do íntimo*¹⁵, Peter Sloterdijk, em *Écumes* (2005), denominou como *egotécnicas*: formas mediais da escrita silenciosa e da heurística do silêncio na leitura, que impulsionaram o diálogo interior, o exame de autoconsciência e a escrita intimista, como o diarismo comentado por Pedro Mexia (o *eu* como célula ou *camera silens*). A *invenção do indivíduo* nasce, portanto, de um conjunto de expressões atinentes a uma autossimbiose do sujeito, ou seja, que enformam a conquista de independência ou autonomia que, “du point de vue sphérológique”, constituem “une virtualisation de la dyade par auto-accouplement, souci de soi, complément de soi, modelage de soi” (SLOTERDIJK, 2005: 519). A seguinte acoplagem de intertextos e referências filosóficas dá conta do movimento involutivo responsável pela isocronia e isotopia do indivíduo modernamente concebido – e pós-modernamente ameaçado:

¹⁴ Entre outras aplicações, o fenómeno do Facebook corresponderá, no fundo, a uma atualização desta exteriorização forçada de imagens de nós próprios ao serviço do desejo do outro, esse tirano virtual que nos cobiça com mil olhos e a quem prontamente obedecemos, ávidos de reconhecimento e aprovação (*o like*). Põe, portanto, em funcionamento a lógica de uma “petição de saber” em duplicado: “porque estamos obrigados a saber o que se passa com ele, enquanto suspeitamos que ele sabe [ou *deseja* saber] o que se passa connosco” (FOUCAULT, 1994: 82). Corresponde, assim, à estrutura do “panóptico digital”, segundo Byung-Chul Han: “quando o medo de ter de renunciar à sua esfera privada e íntima cede à necessidade de se exhibir sem vergonha” (HAN, 2014: 69).

¹⁵ “O conceito de arqueólogo do presente agrada-me mais que o de clínico porque não falamos de doenças mas de paixões” (SLOTERDIJK, 2001: 75).

L'individualité qui suit sa propre piste suppose que les individus puissent se retirer sur des îles de repos où l'on attire leur attention sur la différence possible entre les voix collectives et leurs propres voix intérieures. Le *silentium* monacal travaille avec cette différence pour trier le peu bruyant humain. *In interiore homine habitat veritas*: Augustin soutient que la vérité, après la césure du *silentium*, ne peut plus être trouvée que là où les choses se passent à voix basse – après le jardin de Platon, ce sont surtout les maisons de Dieu qui entrent en considération. (...) L'homme intérieur n'existe pas avant que les livres, les cellules de monastère, les déserts et les solitudes l'aient délimité; c'est seulement après que l'homme lui-même soit devenu cellule ou *camera silens*, que la raison peut habiter en lui avec sa voix basse. On n'obtient pas de Moi rationnel sans isolation. L'*epoché* de Husserl se rattache encore à cette culture du retrait hors du bruit de groupe qui règne dans nos têtes; ce que les phénoménologues appellent la mise entre parenthèses de l'attitude naïve face à la vie est en réalité une vacance active à l'égard des préjugés et des gesticulations qui font en sorte que l'intérieur soit aussi bruyant que l'extérieur (*idem*, 338-339).

Segundo Heidegger, a partir do momento em que o homem devém sujeito, isto é, *subjectum* – “o subjacente que, enquanto fundamento, reúne tudo sobre si” –, ele torna-se “naquele ente no qual todo o ente, no modo do seu ser e da sua verdade, se funda”, enquanto “centro de referência do ente enquanto tal” (HEIDEGGER, 2002: 111), um processo que acompanha a derrapagem moderna do mundo em devir-imagem ou *mundividência* (cf. *idem*, 115).¹⁶ Sloterdijk, pelo contrário, destitui esse centro da sua força centrípeta: primeiro, considera que o repúdio da filosofia heideggeriana pela psicologia e o seu sentimento de superioridade em relação à antropologia estreitaram o alcance fenomenológico do *Dasein* e da questão do Ser, provando que Heidegger algema o seu pensamento às questões metafísicas clássicas (cf. SLOTERDIJK, 2002a: 139); segundo, *sujeito* e *subjetividade* são conceitos que não podem continuar a ser cingidos a métodos filosóficos tradicionais. Neste sentido, o fenómeno do *estar-aí* deve ser entendido como um *estar-na-complexidade*, o que altera interiormente o fenómeno que é tomado equivocadamente como radicalmente exterior (além de ser assumido aprioristicamente como uma garantia ontológica, uma falsa promessa, isto é, aquela que se sabe insuscetível de ser cumprida).

Na perspectiva da filosofia do nascimento, o homem é o ser que teve a leviandade de não ser um animal e de se atrever a entrar num mundo que apenas é ‘dado’ por promessa. A antropologia não

¹⁶ “Quanto mais abrangente e inexoravelmente o mundo estiver à disposição como conquistado, quanto mais objectivamente aparecer o objecto, tanto mais subjectivamente, isto é, tanto mais manifestamente se erguerá o *subjectum*, tanto mais irresistivelmente a consideração do mundo e a doutrina do mundo se transformará numa doutrina acerca do homem, em antropologia. Não é de admirar que só onde o mundo se torna imagem surja o humanismo” (HEIDEGGER, 2002: 116).

é, nessa medida, senão a ciência da leviandade – da frivolidade do homem, ao construir formas de vida em cima de promessas. Foi essa leviandade que fez história, e a história enquanto ciência elabora o sumário de todas as tropelias culturais que povoam a Terra (*idem*, 126).

Sloterdijk acolhe a natividade (o *vir-ao-mundo*) como o polo axial da sua filosofia, ou melhor, da sua *antropologia cinética*: em síntese, “[o]s homens são animais que vêm, animais da chegada, animais de experiência” (*idem*, 2001: 59); “O nascimento é o ponto onde coincidem a filosofia da existência, a psicanálise e a história discreta das civilizações (...), o ponto quente onde começa o pensamento humano” (*idem*, 2001: 55). Sloterdijk vê o ser humano não simplesmente como um ser vivo (o que, por si só, na verdade, já constitui um complexo aglomerado de obscuridades biológicas e evolutivas). Nem sequer é, *apenas*, um ser vivo dotado de razão ou de faculdades abstrativas. O seu maior calcanhar de Aquiles ontológico prende-se com a imperatividade de *conduzir* a sua vida, volvida “em cosmogonia do indivíduo”, i.e., tornando cada nascimento “[uma] oportunidade para um nascer do mundo” (*idem*, 2007a: 18); “Sem conduta da vida, a vida humana nada é, num duplo sentido: não é vida e não é humana. Mas os homens têm, primeiro, de prometer a si a vida, antes de poderem conduzi-la” (*idem*, 2002a: 125).

Porquê estas nevralias e estas indecisões sobre o *eu* dobrado sobre (o) *si* (de *si*) mesmo, à cata de uma referência segura, já que o *sentido*, por si só, não lhe basta?¹⁷ Em primeiro lugar, por motivações e condicionantes históricas: o Ocidente, segundo Sloterdijk e, para o estrito caso das inclinações autobiográficas, Georges Gusdorf, constitui uma longa superfície cultural habituada endemicamente ao *self*, à consciência de *si* e *do si* e ao individualismo, que o Renascimento (e o descentramento inaugurado pela revolução copernicana) perfilou como uma pedra-de-toque civilizacional detida por contínuos retoques e polimentos reflexivos. Deste modo, a autobiografia desenvolve-se como o timbre irredutivelmente (e *ideologicamente*) individual no seio de largas comunidades e coexistências, onde “(...) lives are so thoroughly entangled that each of them has its center everywhere and its circumference nowhere” (GUSDORF *apud* SMITH & WATSON (ed.), 1998: 73). Neste âmbito, por exemplo, e em contraponto à obra homónima de Santo Agostinho, as *Confissões* de Rousseau seriam responsáveis

¹⁷ Retomando as ansiedades percebidas por Gottlob Frege: não ficamos satisfeitos só com o sentido, mas reivindicamos igualmente a referência, que ancora o sentido no mundo fenomenal. Esta impulsão é a própria *alma do discurso*, segundo RICŒUR, 2005: 29.

pela secularização desta modalidade intimista de escrita, tornando-se um *habitus* puramente público, com fins terapêuticos ou ambições reconhecidamente literárias.

Em segundo lugar, porque o desdobramento do *eu* em *si*, num *si*, pressupõe *já/sempre* a anterioridade de um espanto ou aturdimento ontológico: a partir do momento em que *me* desdubro num *outro* de *mim* – um fenômeno realizável, por exemplo, num lance tão mundano quanto o da questão *quem sou eu?* –, ou melhor, a partir do momento em que *eu* proporciono a *mim mesmo* as condições mínimas para que tal desdobramento aconteça, *já estou* (porque *sempre estive*) com os pés enterrados em areias movediças ou num pântano desconfiável (lugares que a sintomatologia clínico-psiquiátrica, desde Freud, inscreve no domínio da neurose e da psicose).

É a este nível que a autorrepresentação, como realização empírica e fenomenal dessa flexão e reflexão do sujeito (a partir de um autorretrato, de uma página diarística, de uma canção autobiográfica), age de acordo com a análise sloterdijkiana da promessa. *Prometer*: o afixo *pro-* denuncia um vazio no presente, porque a promessa supõe um lance volvido no futuro, no que ainda não teve lugar nem fenomenalidade para devir acontecimento. Uma promessa agencia, *pro-mete*, *pro-jeta*, chancela o Imaginário (a totalidade do corpo, em sentido barthesiano) mantendo o Real em *standby* (a sideração do corpo, que a fotografia ilumina, cf. BARTHES, 2010). E se a escrita intimista, de pendur autorrepresentativo, *promete* efetivamente alguma coisa ao *eu* que (se) escreve, *excrevendo(-se)* – e se, por sua vez, essa promessa visar a condutância de uma existência com sentido –, então, continuando com Sloterdijk, o *eu* não poderá senão mirar nesses *espelhos de tinta* (cf. BEAUJOUR, 1980) o diferimento de um logro, que o antecede (porque existencial, e por isso anterior à representação): “a irresistível tendência das promessas para não poderem ser cumpridas” (SLOTERDIJK, 2002a: 124).

Roland Barthes, por sinal, havia assinalado que, no século XVI, no alvor da escrita diarística (que haveria de se tornar uma “doença”: “uma dúvida insolúvel sobre o valor do que [no diário] se escreve”, BARTHES, 1987: 303, “uma pequena mania de escrita”, *idem*, 311), o termo *diaire* significava “diarreia e baba” (*diarrhée et glaise*, cf. *idem*, 2009d: 118): a escrita do dia (diário, *ad litteram*), *iluminando* a página com algum sentido tranquilizante, entre clarividência e catarse, nasceu, de facto, de resquícios abjetos, ou seja, de um falso sentido, porque impermeável à luz (do dia, da razão), irredimivelmente fora (*ab-jectos*) do universo simbólico.¹⁸ Por sua vez, no *Diário de*

¹⁸ Em *Pouvoirs de l'horreur*, Julia Kristeva sugere que todas formas vestigiais que, de uma forma ou de outra, encapsulam a abjeção (o vômito, o excremento, o cadáver...), cumprindo a mesma operacionalidade psicanalítica dos objetos parciais lacanianos, atestam

Luto (2009a), Barthes vai além das veleidades etimológicas e bordeia o falhanço medusante de todas as mediações que se servem da escrita para prometer sentido ao real: no fundo, nunca estamos livres do imaginário. Face ao luto da perda da mãe – ou melhor (a emenda é do autor), face à *dor* da perda (porque *luto* é, para Barthes, um termo “demasiado psicanalítico”) –, o branqueamento operado pelo *medium* (a palavra) revela-se *esclarecedor* quanto ao paradoxo *turvo* que a busca de sentido (mediatizado) encerra: “Não quero falar disto [da dor pela morte da mãe] com medo de fazer literatura – ou sem ter a certeza de que não o será – embora de facto a literatura tenha origem nestas verdades” (BARTHES, 2009a: 31; cf. *idem*, 81).

Esta crise do *eu* e do sujeito, que a textualidade vem somente atestar, é inseparável de uma outra crise: aquela que se abriu com a *morte de Deus*. Assim, se é verdade, como reza a *doxa*, que Deus escreve direito por linhas tortas, será mentira afirmar que o mesmo Deus morreu depois de Nietzsche ter escrito sobre *Ele*, ou seja, não apenas uma escrita *d’Ele*, mas literalmente *sobre Ele*, *por cima d’Ele*? Um Deus, portanto, rasurado, riscado, torcido – e, agora em posição de destaque, as rasuras, os riscos e as entorses devidamente individuados e emancipados, tornando-se a fulguração *própria* do divino enquanto *exterioridade íntima*, no dizer de Giorgio Agamben (que sou *eu, tu, qualquer humano*)¹⁹ – assim como a fulguração da sua *sombra* (a evidência da sombra enquanto *índice* que, pelo rasto, torna Deus recuperável por inferência), a fulguração do seu *vazio* ou ainda da transcendência visceralmente imanente (pense-se nas produções plásticas de Francis Bacon ou de Jackson Pollock). Se Deus morreu, morreu com Ele a origem enquanto problema da condição humana (a origem da nossa existência e, por sua vez, o sentido e a finalidade da vida). Como escreveu Derrida, reencetando o *Génesis*: “Na origem foi a ruína. (...) [E]la é o que primeiramente lhe acontece, à origem. Sem promessa de restauração” (DERRIDA, 2010: 70).²⁰

a evidência de que o *self* é, ele próprio, o abjeto por excelência, o reconhecimento de uma falta, de uma falha ontológica, que ilusoriamente se (re)compensa nos objetos parciais para encobrir aquilo que é, ou melhor, que *não é*: “S’il est vrai que l’abject sollicite et pulvérise tout à la fois le sujet, on comprend qu’il s’éprouve dans sa force maximale lorsque, las de ses vaines tentatives de se reconnaître hors de soi, le sujet trouve l’impossible en lui-même: lorsqu’il trouve que l’impossible, c’est son *être* même, découvrant qu’il n’est autre qu’abject” (KRISTEVA, 1980: 12).

¹⁹ Agamben, em *A comunidade que vem* (1993): “Deus, ou o bem, ou o lugar, não têm lugar, mas são o ter-lugar dos entes, a sua íntima exterioridade. Divino é o ser-verme do verme, o ser-pedra da pedra. Que o mundo seja, que algo possa surgir e ter rosto, que existam exterioridade e não-latência como determinação e limite de cada coisa: é isto o bem” (AGAMBEN, 1993: 20). Reevoque-se a interpretação feita por Morissette do seu conceito ou imagem de Deus em *Dogma*, comentada no subcapítulo anterior.

²⁰ Retome-se a vinheta de Bill Watterson: o boneco de neve triste, cujas origens são *feitas* de gelo derretido, ou seja, estão ontologicamente *desfeitas* (ou *arruinadas*, cf. DERRIDA, 2010). Em jeito de balanço sobre este progressivo *degelo* ontológico do sujeito, considere-se o seguinte trecho de *As ilusões do pós-modernismo* (1998), por Terry Eagleton (bastante crítico, aliás, da

Findo *o* Deus como fundamento último, poder-se-á finalmente conseguir, pouco a pouco, a liberdade de acreditar? Do cadáver de Deus, que é inexoravelmente o *nosso*, ainda se faz um luto penitencial (que é *existencial*), e a linguagem artística, no seu caráter multiforme de modelizar o mundo, parece estar ao serviço de restituir ao homem alguma da *fé* (ou confiança) que ele havia depositado, e depois sentido extinguir-se, na antiga transcendência ou metafísica, servindo-se dela para sublimar o presente sem a almofada do passado (mítico, histórico...). Parte dessa *fé*, tanto quanto é legítimo dizê-lo, reabilita o *eu* (ou o sentido que tem de *si mesmo* enquanto *eu*), nos múltiplos espelhos (lisos e convexos) onde ainda consegue ver refletida a sua imagem, apesar de todas as nódoas e névoas que os possam recobrir. Já não será, neste sentido, a Palavra da *fé* a vigorar como promessa de redenção, mas *uma* *fé* na palavra (autobiográfica, autorretratística, íntima) que encontra (alguma) redenção (imaginária) na promessa que o próprio gesto de escrever enceta (o grafo como um marca vestigial ou um movimento anímico num mundo que se sabe irreversivelmente transitório):

As igrejas, antes de figurarem nos guias turísticos ou em teses de história da arte, serviram, e continuam a servir, para reunir os crentes para rezar a Deus. A estrutura delas está ligada à função que cumprem. Põe-se maior ou menor cuidado e tempo na sua construção. Há igrejinhas muito simples no campo onde se reza muito bem, e é o essencial. Há catedrais gigantescas e muito elaboradas que agradam mais ou menos conforme as épocas. Os autobiógrafos são as igrejas dos indivíduos (LEJEUNE, “Definir Autobiografia”, *op. cit.*, 53).

O paradoxo intrínseco a esta analogia pode ser desdobrado da seguinte forma, com certos laivos kierkegaardianos: aquele que (*se*) escreve não acredita nessa verdade translúcida da palavra, seguindo a conceção monadológica clássica do imaginário romântico europeu. A verdade da sua crença reside antes no *salto de fé* (ético), pelo qual não basta acreditar, mas acreditar na própria crença, “na presença do inacreditável” (SLOTERDIJK, 2012: 80): *eu acredito que acredito*. Por sinal, falou-se acima de *espelhos*, do espelhamento do *eu*, reencenando Narciso vendo-se/lendo-se na água/página do texto

“ortodoxia pós-moderna recente” em relação a um sujeito que se quer *dogmaticamente* “dividido”, “disperso” ou “esquizoide”): “Para Espinosa, o sujeito é mera função de um determinismo implacável, sua ‘liberdade’ nada mais que o conhecimento da necessidade impiedosa. David Hume entende o eu como uma ficção conveniente, um monte de ideias e experiências cuja unidade só podemos admitir por hipótese. O sujeito moral de Kant mostra-se (...) autônomo e autodeterminado, mas de uma maneira misteriosa em total conflito com sua determinação empírica. Para Schelling, Hegel e outros idealistas, o sujeito está relacionado às suas raízes, como certamente também acredita Marx; para Kierkegaard e Sartre, o eu é agonizantemente não-auto-idêntico e, para Nietzsche, mera espuma na onda da vontade ubíqua de poder” (EAGLETON, 1998: 81).

– mas a própria noção de espelho é, por si só, outro tópico embaciado por sombras e polémicas: pense-se no nosso reflexo que só existe na medida em que o/nos vemos invertido(s). O *eu* que aí se vê e assim se crê (como um *eu*) está encurralado, segundo as conhecidas teses lacanianas, num plano meramente imaginário: o reflexo da criança, esse *outro* total que ela reconhece como o seu *eu* na superfície do espelho, é uma ficção, *imago*.²¹ Daí as neuroses, as psicoses, toda uma angústia a tentar consolar o desejo de uma identificação que, levada às últimas consequências, jamais teve ou terá lugar neste mundo.

Por isso, a própria evidência límpida da autoimagem (de uma página autobiográfica, de um *so-called* autorretrato) inscreve em si mesma a sujidade substancial das névoas, dos borrões, das rasuras, das entorses anamórficas, de toda a parafernália protética (a escrita como prótese, o texto como construção) – a ruína da ruína da ruína, sob o signo da indeterminação absoluta (ou princípio de Heisenberg). “Ruína é o que acontece aqui à imagem desde o primeiro olhar. Ruína é o auto-retrato, este rosto fitado ou desfigurado como memória de si, o que *resta* ou *retorna* como um espectro desde que, ao primeiro olhar sobre si lançado, uma figuração se eclipsa” (DERRIDA, 2010: 71). Compreende-se, assim, a perplexidade deste *eu* de *Roland Barthes por Roland Barthes*, (re) vendo fotografias antigas (o rever é *já-sempre* um aturdimiento original, uma fulguração do espanto e do terror – o *Unheimliche* de Freud (1919) –, como se fosse, na verdade, a primeira vez ou o primeiro *ver*):

Mas eu nunca fui assim! – Como sabe? Que é este ‘alguém’ relativamente ao qual vos assemelhais ou não assemelhais? Onde integrá-lo? Em que padrão morfológico ou expressivo? Sois o único que não pode nunca ver-vos senão em imagem, nunca vedes os vossos olhos senão embrutecidos pelo olhar que projectam no espelho ou na objectiva (interessar-me-ia apenas ver

²¹ *O estádio do espelho como formação da imagem da função do Eu*: entre os seis e os oito meses de idade, a criança, numa primeira fase, confunde a imagem com a realidade, apercebendo-se depois de que se trata apenas de uma imagem e, numa terceira fase, de que a imagem refletida é a *sua*. Pela primeira vez, segundo Lacan, a criança toma-se como uma forma inteira destituída de falhas ou partes lacunares, construindo um sentido unificado de si própria – mas um sentido equivocado, dado ser apreendido a partir de um reflexo, um duplo de si, uma imagem exterior à sua consciência do *eu*. Este *moi*, longe de ser um êxito, é o catalisador de todo o sofrimento neurótico e o sintoma que os humanos partilham com os seus (dis)semelhantes. A criança reconstrói os fragmentos ainda não unificados do próprio corpo, mas o resultado – o corpo reconstruído – é sempre algo de externo, de simetria invertida, não coincidente. O espelho age como fenómeno-limiar, possibilitando a travessia inaugural do *eu* especular ao *eu* social ou, em termos lacanianos, a relação entre o organismo e a sua realidade, do *Innenwelt* ao *Umwelt*, permeados pela alienação paranoica. Consequência: “C’est ce moment qui décisivement fait basculer tout le savoir humain dans la médiatisation par le désir de l’autre, constitue ses objets dans une équivalence abstraite par la concurrence d’autrui, et fait du je cet appareil pour lequel toute poussée des instincts sera un danger, répondit-elle à une maturation naturelle, – la normalisation même de cette maturation dépendant dès alors chez l’homme d’un truchement culturel: comme il se voit pour l’objet sexuel dans le complexe d’Edipe” (LACAN, 1966: 95).

os meus olhos quando te olham): mesmo e sobretudo para o vosso corpo, estais condenado ao imaginário (BARTHES, 2009b: 46).

O *eu*, nas suas múltiplas modelizações, insurge-se como uma espécie de vontade social, a função fática que possibilita, nos termos de Bourdieu (1989) sobre o poder simbólico, um certo sentido de *consensus*, tanto por aquilo que o une como por aquilo que o separa. Como assinala Barthes (1987: 304), permeia uma motivação *utópica* no diário, “como uma *força-mais*” que reacende (*imaginariamente*, sublinha o autor) na escrita íntima uma certa apoteose do real e do *eu*, a sua ressonância. O autorretrato, pictórico ou literário, restitui ao sujeito uma certa “euidade” de si (cf. SAGAN, 2011), re(in)veste o *eu* retratado de uma aura subjetiva (sem que isso recubra *démarches* de furor expressionista), atualizando o comentário de Walter Benjamin, segundo o qual o retrato, pela centralidade *aurática* radicada no rosto humano (pedra-de-toque do ulterior centrismo encetado pela fotografia), seria o último refúgio do valor cultural (cf. BENJAMIN, 1992: 87). O fascínio de António Damásio pela fisionomia dos rostos e pela forma como as emoções neles se redesenham levou-o a dedicar-se à fotografia, com destaque para o retrato, hábito que se constituiria como a antecâmara dos seus posteriores trabalhos neurocientíficos, sobre a consciência emocional do corpo e o seu papel em termos neurofisiológicos (cf. NUNES & DUARTE, in *JL*, 2001, p. 30). No fundo, é por força de tal “euidade” que, segundo Jean-Luc Nancy, a invenção do retrato e do autorretrato terá sido motivada: menos pelo prazer autocontemplativo do sujeito e mais pela concretização exterior da “certitude d’une présence (la ‘sienne’): il s’y est inventé lui-même” (NANCY, 2000b: 31-32).

Neste sentido, Gadamer interpreta a recorrência pregnante das inclinações (auto)retratísticas no sentido de um *increase of being*²² (assente em “fixações” de parencas e/ou de “essências”, segundo Eunice Ribeiro, 2008: 308), ou seja, na necessidade de manter uma linha não-erodível do *self*, apesar de todas as mutilações, rasuras ou virtualidades a que é submetido; talvez, até, para comprovar o verismo último desse *self*: ao empolar o *eu*, fantasia-se, com um reduto inesgotável de horizontes, uma espécie de plano B que sobrevive à insolvência de todos os abrigos (meta-narrativos).²³ Como diz Lyotard, subscrevendo Adorno, com o declínio da

²² Vide o ensaio de Ernst Van Alphen, “The portrait’s dispersal: concepts of representation and subjectivity in contemporary portrait”, in WOODWALL (ed.), 1997: 239-256.

²³ Vide ROCHA, 1993: 19-21. Acrescente-se o comentário de Abel Barros Baptista em relação às crónicas e aos diários, que toma como géneros da *data* (que estabelecem com o tempo uma relação essencial): “Se a assinatura do romancista designa uma

metafísica e a mágoa daí resultante, o sujeito volta-se para a arte, “(...) não para acalmar essa mágoa, que sem dúvida não pode ser remida, mas para a testemunhar, e, diria eu, salvar a honra” (LYOTARD, 1987: 115).

Algo de muito semelhante acontecerá em relação à premência da escrita autobiográfica, essa “cinderela da literatura” no reino da teorização formalista *governado* pelo romance e pela ficção em geral (cf. LEJEUNE, “Definir Autobiografia” in MORÃO, 2003: 45): ela visará, de alguma forma, ressuscitar a *figura* do autor, que Barthes (1987: 49-53) celebrenemente matara num contexto associado à premência autotélica do texto sobre as leituras de cariz biografista (recorde-se o célebre “Contre Saint-Beuve”, de Proust). Philippe Lejeune cedo notara nas suas investigações que, tomando a autobiografia não como um *utensílio* de enquadramento teórico para estudar diferentes autores (aqueles que canonizaram o género e o legitimaram enquanto tradição literária, como Santo Agostinho ou Rousseau), mas como *o* objeto de estudo por excelência, estaria, então, a alinhar com mais coerência aquilo que a escrita autobiográfica pressupõe como base: a existência do autor, de um *self* que não é redutível ao lugar-comum do *literário* equacionado com o lugar-comum da *ficção* ou, pelo contrário, dispostos diametralmente em oposição, com base num compêndio formal de *distiguos*. A insustentabilidade de uma definição do género autobiográfico é indissociável da incomensurabilidade dos *selves* que, nas respetivas obras, reclamam o direito ao seu ineditismo, indubitável e imiscível.²⁴ Essa insustentabilidade contribui, em boa parte, para que a autobiografia se revista de condicionantes politicamente

personalidade que beneficia do direito de não responder pelo que dizem os seus romances, pelo que neles dizem personagens ou narradores, nas crónicas e nos diários tudo se passa, em princípio, como se a mesma personalidade quisesse renunciar a esse direito sem abandonar a condição de romancista (...). As crónicas e os diários seriam (...) modalidades da escrita em que aquele que escreve escreve *em seu nome* para fazer regressar esse seu nome à designação de uma personalidade: dotada de opiniões, moldada por experiências, animada de preocupações, que o tornam capaz de seguir os problemas da sua actualidade e da sua proximidade, ou seja, capaz de se mostrar presente numa data singular que o enraíza num presente activo” (BAPTISTA, 2003: 17-18).

²⁴ “*Récit rétrospectif en prose qu’une personne réelle fait de sa propre existence, lorsqu’elle met l’accent sur sa vie individuelle, en particulier sur l’histoire de sa personnalité*” (LEJEUNE, 1975: 14) – é esta a primeira tentativa de definição do género proposta por Lejeune e, confessa o autor, o primeiro percalço da sua carreira investigacional. Todo o seu trabalho posterior a *Le pacte autobiographique* constituirá sempre um exercício de revisão desse lapso inicial: um lapso que, no entanto, potencia a heurística necessária para confrontar a *ilusão* de que a autobiografia se reveste para conseguir funcionar e orientar quem a lê. Cite-se Lejeune, numa comunicação proferida em 2003: “Quando volto a examinar a minha definição de 1973, o que primeiro me chama a atenção é ver que ela trata da enunciação, da narrativa, do tema, mas não das funções da autobiografia, nem do seu discurso argumentativo. Abordei ulteriormente esses pontos. Tê-los-ei omitido em 1973 porque permitiam sobretudo distinguir entre si variedades da autobiografia, e menos defini-la globalmente face a outros géneros?” (in MORÃO, 2003: 47-48). Para uma crítica à identificação (precipitada) defendida por Lejeune entre autor empírico, autor textual ou narrador e protagonista, vide EIRAS, 2005: 149-151; cf. DE MAN, 1984: 67-81. Considere-se também as elucubrações de A. Tabucchi em “Autobiographies d’autrui” (cf. TABUCCHI, 2002).

engagés, como deteta Sally O'Reilly (neste caso, em estrita alusão a casos plásticos e performativos, como os de Tracey Emin e Elke Krystufek):

Autobiography is a powerful genre for provoking empathy in an audience, and it can provide a direct way of speaking out against objectification and categorization. Autobiography implies an urge to communicate a personal narrative, whose intimacy can at times be shocking, to both productive and damaging ends (O'REILLY, 2009: 84).

Definir tanto o género como aquilo de que ele trata constitui um exercício cujo êxito apenas é contemplável num plano imaginário (Lejeune admite ter-se deixado seduzir, no início dos seus trabalhos, por uma “pulsão ingénuas”, in MORÃO, 2003: 39). Sendo assim, Lejeune insiste na pseudo-invulnerabilidade da escrita autobiográfica como um anelo meramente fantasioso: quem assume escrever sob a alçada desta categoria genológica julga proteger-se de pseudo-conceitos e pseudo-garantias de assertividade (o *meu* íntimo, a *sinceridade*) que contribuem, tão-só, para bloquear a análise conceptual (disfarçando vagamente a sua ignorância).²⁵ Lejeune opta, então, por investir o seu trabalho investigacional, não tanto nas *modalidades*, mas antes nos *efeitos* produzidos pelo *desejo* de um *self* que se diz escrevendo sobre *si*, inscrito em dois campos de saber (o conhecimento histórico – o desejo de saber e de compreender – e a pragmática linguística – a ação associada à promessa de verdade).

Dire la vérité sur soi, se constituer comme sujet plein – c'est un imaginaire. L'autobiographie a beau être impossible, ça ne l'empêche nullement d'exister. Peut-être, en la décrivant, ai-je pris à mon tour mon désir pour la réalité: mais ce que j'ai voulu faire, c'est décrire ce désir dans sa réalité, qui est d'être partagé par un grand nombre d'auteurs et de lecteurs (LEJEUNE, 1986: 31).

Remontando às origens do termo, no século XVIII²⁶, Lejeune assinala a ansiedade genológica que tende sempre a aproximar o género autobiográfico de uma problemática

²⁵ Em relação ao funcionamento da *lei do género* (Derrida), a partir das suas dinâmicas de inclusão e exclusão (*que* textos podem ser legitimados como autobiográficos? *como* se elucida esse processo de legitimação?), vide ANDERSON, 2001: 9-12 (“What is at stake here for Derrida is not the power of individual texts to transgress the law of genre but rather the way the law of genre can only operate by opening itself to transgression”, *idem*, 9-10). A análise de Derrida é extremamente peculiar pelo modo como o filósofo conjuga, por exemplo, a tradição da escrita confessional (a escrita como meio, suporte, desfiguração, *diferença* e *diferimento* – *différance* –, transformação do vivido) com o golpe na carne, a circuncisão judaica (os limites entre o intra- e o extratextual ficam, portanto, num limbo indecidível). Da confissão (que encontra em Santo Agostinho o seu termo *a quo*) à circuncisão, o autor traça a sua *Circonfession* (cf. BENNINGTON & DERRIDA, 1991).

²⁶ “Os historiadores são unânimes em considerar que a autobiografia tem a sua origem na Europa e se enraíza na cultura ocidental. O termo ‘autobiografia’ aparece em 1789 utilizado por Frederico Schlegel, na sua forma alemã *Autobiographie*, e, como demonstra G.

“historicizante”, de cariz narrativo, sob o ponto de vista formal, e com certos laivos de hermetismo, sob o ponto de vista psicológico – uma ideia que, segundo o autor, traduz um lapso revelador de ingenuidade, que não resiste à crença na ilusão dessa problemática – uma ilusão que é, apesar de tudo, imperativa para o género autobiográfico funcionar enquanto tal (cf. LEJEUNE, 1975: 36). Só *compactuando* com essa pressuposição tácita – o *pacto autobiográfico* – é que a autobiografia se demarca dos restantes géneros (do romance, em particular): a partir do momento em que um autor professa um discurso sobre si mesmo como indivíduo real, o leitor apercebe-se de que está perante uma realização particular do discurso e passa a reger a sua ergonomia hermenêutica munindo-se de um manancial de predisposições – *agon* literário, emoções, espírito de recetividade, *suspension of disbelief*... – distinto daquele que, consciente ou inconscientemente, define o seu estatuto de leitor quando contacta com outro tipo de textos. Afinal, “[o] que muda para mim, se eu souber que uma pessoa real me conta de facto a sua vida, ou que estou face a uma invenção? Por causa disso, a minha credulidade vê-se despoletada, ou desacelerada?” (in MORÃO, 2003: 48). Neste sentido, a autobiografia (assim como o diarismo, o texto memorialístico, o discurso epistolar, etc.) pretende ser o contrário de um jogo de adivinhas: pressupõe um *contrato de identidade* selado por um nome real (cf. LEJEUNE, 1975: 33).²⁷

Gusdorf, vulgariza-se nas línguas europeias a partir de 1800. Este neologismo resulta do reconhecimento dum género, que teve como paradigma as *Confissões* de J.-J. Rousseau” (ROCHA, 1992: 14-15). Acrescente-se as pesquisas de Linda Anderson a este respeito: “The term ‘autobiography’ is commonly thought to have been coined by the nineteenth-century poet Robert Southey in 1809 when he was describing the work of Portuguese poet, Francisco Vieira; however, there is evidence of a slightly earlier usage, at the end of the eighteenth century, in a review attributed to William Taylor of Isaac D’Israeli’s *Miscellanies*, where he ponders whether ‘autobiography’, though ‘pedantic’, might not have been a better term than the ‘hybrid’ word ‘self-biography’ employed by D’Israeli (...)” (ANDERSON, 2001: 7).

²⁷ Crítica de Pedro Eiras, em *Esquecer Fausto* (2005): “O argumento [do nome real como marca no texto de um indubitável extratexto remetendo para uma pessoa de carne e osso] é tanto mais indefensável quanto o nome do autor é ainda um fragmento de matéria verbal. Não se trata, pois, de um *extra-texto*, mas de um elemento do texto, mesmo se colocado num seu limiar (Genette). Por outro lado, todos os casos de pseudonímia, anonimato ou atribuição errónea são suficientes para provar que este lugar do texto não se deixa ler à luz de qualquer verdade inquestionável. O nome que assina o livro não é legível, nem ilegível, mas indecível” (EIRAS, 2005: 150). Atente-se também em Paul de Man (1984): “Writers of autobiographies as well as writers on autobiography are obsessed by the need to move from cognition to resolution and to action, from speculative to political and legal authority” (DE MAN, 1984: 71). A insistência lejeuniana nos atos de fala (de Man chama-lhe *teimosia*) acaba por *deslocar*, mas não *ultrapassar*, a condição, comum a todos os textos, de acordo com a qual “(...) we reenter a system of tropes at the very moment we claim to escape from it” (*idem*, 72, itálicos nossos), “the necessity to escape from the tropology of the subject and the equally inevitable reinscription of this necessity within a specular model of cognition” (*ibidem*). Estas posições são válidas enquanto o debate se vetoriza sobre textos e autores *literários*: note-se que as *lyrics* de Alanis Morissette, pertencentes a uma outra tradição (não-literária), mesmo que não recusem ou abandonem cabalmente os argumentos de Eiras e de Man (ou os da vaga estruturalista, como Barthes e Foucault), reclamam, ainda assim, por outras perspetivas críticas e teóricas que coloquem o *eu* inscrito no texto das canções *ao lado* ou *a par* da voz que o canta, do corpo que o agencia em contexto performativo, da tensão que uma presença viva inevitavelmente faz efervescer (tópicos a desenvolver no subcapítulo seguinte).

Para o efeito, Lejeune ancora a metodologia do seu estudo no ramo da pragmática linguística, com destaque para os atos de fala ilocutórios: primeiro, uma vez que o texto autobiográfico não se define apenas estruturalmente por uma forma (a narração, o *récit*) e um conteúdo (a vida pessoal) – ambos suscetíveis de uma reconversão ficcional –, mas “(...) par *un acte*, qui l’en différencieit radicalement: l’engagement qu’une *personne réelle* prenait de parler sur soi dans un *esprit de vérité*” (itálicos nossos); segundo, porque uma autobiografia “(...) n’est pas un texte où quelqu’un dit la vérité sur soi, mais un texte où *quelqu’un de réel* dit qu’il la dit” (LEJEUNE, 28-3-2005, em linha). Neste sentido, indague-se sobre a possibilidade (que é sempre precária e indulgente) de traçar alguns perfis dos leitores seduzidos pela escrita autobiográfica: “(...) o curioso que busca um acesso directo ao passado; o historiador ou o polícia que verifica informações; o psicólogo à escuta que estuda um caso; e talvez – mas o pudor impediu-nos de o tornar patente – o indivíduo que se compara” (*idem*, “Definir Autobiografia”, in MORÃO, 2003: 49).

Feitas estas considerações, teça-se uma última reflexão sobre esse *espírito de verdade* que, em simultâneo, assombra e ilumina a produção autobiográfica. À habitual dúvida “Como saber se o autor está a ser sincero?”, responde-se, em primeiro lugar, com a natureza indecível que caracteriza a relatividade inerente à noção de *sinceridade* (relativismo condicionado, em boa dose, pelo que a psicanálise tem a dizer sobre o que o animal humano esconde enquanto se julga transparente). Como adverte Jorge de Sena, a propósito das *Confissões* de Rousseau, “(...) o importante não é a impossível sinceridade, mas a honestidade de propósitos (afinal, até certo ponto, o que os antigos pediam a uma obra escrita)” (SENA in ROUSSEAU, 1988: 12, vol. I). Além do mais, por força da psicanálise e do discurso como trama ideológica (entre outras condicionantes históricas e psicodinâmicas de renome), “a sinceridade não passa de um imaginário em segundo grau” (BARTHES, 1987: 304). Daí que, de igual forma, questionar a *sinceridade* de Alanis Morissette em relação àquilo que escreve (tendo em conta esse pré-conceito moralista que habita o cerne da escrita autobiográfica) se arrisque a descair para o aspeto mais essencialmente refratário da errância autobiográfica, porque só encetando, do ponto de vista interpretativo, um qualquer delírio detectivesco, na senda de um Sherlock Holmes ou de um Dupin, é que se resume (um gesto condenado *ab initio* ao falhanço apofântico) o *bios* (por sinal, irreduzível) de um repertório de canções, que entrecruzam subgéneros distintos (autobiografia, autorretrato, diário, memórias e até o discurso epistolário, como no caso de *Unsent*), a

uma smula de pistas ou enigmas paratextuais, deixados ao abandono para uma fortuita (e também fútil, inútil) congeminaco de intrigas. Como afirma Paul de Man, também a respeito das *Confissões* e *Rêveries* de Rousseau, “(...) qualquer ato de fala produz um excesso de cognico, mas nunca pode ter a esperança de conhecer o processo de sua própria produo (a única coisa que vale a pena conhecer)” (DE MAN, 1996: 334). E  esse excesso, por sua vez, que confere à autobiografia uma necessária margem de incerteza (aliás, aquilo que a *grafia* e o *bios* tero em consanguinidade fenomenal):

Em funo da autenticidade, Michel Leiris propôs uma certa equiparao entre a autobiografia e a arte tauromquica. Em ambas, o risco autenticaria. , em todo o caso, de suspeitar (e Leiris f-lo) que, tal como a tauromaquia  uma arte, a autobiografia seja um risco controlado – ou, pelo menos, que o sujeito que de si escreve consiga oferecer-se a convico de um certo controle, de modo a que escrever equivalha a fechar os olhos (DIOGO & MONTEIRO, 1994: 49).

Conclua-se com Alanis:

I write these songs for myself. The artistic process is by necessity for my own growth, my own understanding and clarity. When I’m being asked to distill a complex idea into a four-minute piece, that helps *me*. And then when I offer that to others (...) they can make it their own. I’ve heard some glorious misinterpretations of my songs, and that’s great, too. These songs aren’t mine anymore once I share them (MORISSETTE *in* HALL, 2012: 45).

1.3. O *dever-minoritário* da escrita musical morissetteana.

Sou um registo vivamente problemtico. A memória  improvável. A biografia  uma hipótese cuja contradio no esgota. E quando uma criatura no atinge as garantias da sua criao, no encontra provas da sua existência. Poderia escrever cem relatos diversos. Neste sentido seriam todos falsos. Mas seriam verdadeiros por serem todos uma inveno viva.

Herberto Helder, *Photaton & Vox* (2006: 66-67)

So many times I’ve been just gripping the steering wheel and driving, and just have a piece of paper on where my horn is, and just writing sort of looking up and down. I’ve done that so much! It’ll be worth the crash.

Alanis Morissette

Michel Beaujour distingue a *autobiografia* do *autorretrato literário*, tendo em conta que este se caracteriza sobretudo “par l’*absence* d’un récit suivi. Et par la subordination de la narration à un dploiement *logique*, assemblage ou bricolage d’éléments sous des rubriques que nous appellerons provisoirement ‘thmatiques’” (BEAUJOUR, 1980: 8). Tendo em conta a ambivalência intrínseca ao modo como Alanis

Morissette constrói as suas *lyrics* – ora mais narrativas (canções que são textos em prosa torrencial) ora privilegiando os fragmentos e o acumular de instantâneos (como *snapshots*) – e, essencialmente, respeitando a heurística que anima a tensão suscitada por tal ambivalência, optou-se por explorar estas distinções a partir da interpretação dos próprios textos musicais, sem invalidar nem as ideias de Lejeune nem as de Beaujour. Na verdade, podemos sintetizar essas ideias como dois movimentos complementares – e não antitéticos – relacionados, por um lado, com “a concentração ou procura dum centro” identitário e, por outro, com “a dispersão ou desagregação da coerência do *eu*” (ROCHA, 1992: 27); noutros termos, a escrita íntima como “uma força *centrípeta* e uma força *centrífuga*” (*ibidem*). Tal parece consignar a medula que sustenta todo o trabalho morissetteano em relação ao *self* e às suas contradições: o direito a não ter de escolher. Parafraseando a artista, numa longa conversa com Jon Pareles, em 2012, se o cosmos pronunciasse uma palavra, fazendo-se inteligível à nossa humana inteligibilidade, essa palavra seria *sim*. Citando a própria: “I’m a Gemini by trade, so I’m obsessed with wholeness. I don’t want to be good, I want to be whole. I love the dark because it’s alluring to me. The light is alluring and scary, too. I will always explore both sides (...)” (MORISSETTE *apud* CRUBLEZ, 21-8-2012, em linha).²⁸

Azias de purismo esteta ou dissensos categoriais à parte (Michel Beaujour *versus* Philippe Lejeune, por exemplo), assumir que Alanis Morissette é uma cantautora autobiográfica tem, pelo menos para a própria, benefícios consoladores: entre as infinitas definições *líquidas* que circulam entre os textos da pós-modernidade (Bauman), achar uma só que lhe sirva de consolo é, no mínimo, eticamente salutar (ainda que para os críticos académicos isso possa soar a algo esteticamente infecundo).

My courage comes from my ability to be unapologetically vulnerable. I have found my vulnerability to be very empowering. (Vulnerability does not mean weakness, it means fearlessness.) To be afraid of my weaknesses and to always “put my best foot forward” (which is what could have been done with this show) [referente ao concerto registado no DVD *jagged little pill, Live*, 1997] would be misrepresenting what actually happened. Being an artist means you are on a journey. An emotional and creative one (*in* SCHNEIDER & CAGAN, 1997, em linha).

²⁸ Como se pretenderá elucidar no subcapítulo “O complexo deleuziano na era do digital. Violência no *devenir-transparente*” (Quarta Parte), este *sim* a-dialético não fica imune aos perigos do *anything goes* pós-moderno, nem às interrogações éticas e estéticas que direta e indiretamente acaba por levantar (*vide* EAGLETON, 1998; ŽIŽEK, 2004; SÁNCHEZ, 2012).

As soon as I start to write, there's this uncensored, unedited freedom to step outside of the shackles of some of the thoughts in my head around being ashamed. So if I could offer anything to anyone who would listen to my songs, it would be just a four minute moment of dropping any shame around being human (*in* CHANCELLOR, 10/27/2008, em linha).

E ainda, de modo lapidar: “Transparency is the new mystery” (em entrevista com Jon Pareles, 2012, em linha). É legítimo abordar estas asserções de Morissette numa lógica nitidamente lejeuniana: o contrato autobiográfico (neste caso oral, porque fruto de entrevistas, isto é, de realizações comunicativas ao vivo) pode funcionar como garantia suficiente para conferir às suas canções o estatuto de textos autobiográficos? “O problema”, segundo Lejeune, “é o mesmo para o auto-retrato contemporâneo nas artes plásticas ou na fotografia. Nada impede que se intitulem auto-retrato as representações mais diversas” (LEJEUNE *in* MORÃO, 2003: 44). Em *Memórias de Cego* (2010), Derrida colocará o mesmo problema numa chave de idênticas interrogações nominais, depreendidas da “borda parergonal” da obra e não do seu interior²⁹, que só por inferência (e não por uma receção fulminante ou imediata) pode ser sondado:

Se aquilo a que se chama auto-retrato depende do facto de se lhe chamar ‘auto-retrato’, um acto de nomeação deveria, a justo título, permitir-me chamar auto-retrato não importa o quê, não somente não importa que desenho (‘retrato’ ou não), mas tudo quanto me chega e de que eu posso afectar-me ou deixar-me afectar. Como Ninguém, dirá Ulisses no momento de cegar Polifemo (DERRIDA, 2010: 70).

Segundo Oliver Sacks, visando definir a “narrativa interior” que cada humano vive e é, *cada um de nós*, afirma o neurologista, *constrói e vive uma identidade*, em si indefinível (cf. SACKS, 1995: 105):

If we wish to know about a man, we ask ‘what is his story – his real, inmost story?’ – for each of us *is* a biography, a story. Each of us is a singular narrative, which is constructed, continually, unconsciously, by, through, and in us – through our perceptions, our feelings, our thoughts, our actions; and, not least, our discourse, our spoken narrations. Biologically, physiologically, we are not so different from each other; historically, as narratives – we are each of us unique (*ibidem*).

²⁹ Em *La Vérité en Peinture* (1996), Derrida explora o conceito de *párreron* (à letra, aquilo que está *a par* ou *ao lado* do *ergon*, isto é, da *obra*), a partir do uso que Kant faz do mesmo termo na *Crítica do Juízo*, referente às molduras dos quadros ou aos ornamentos das estátuas. Derrida reflete, então, em primeiro lugar, sobre a verdadeira e última essência do elemento pictórico, em detrimento daquilo que pode ser tido como marginal ou secundário. Em segundo lugar, questiona-se sobre a (in)decidibilidade de uma oposição entre conteúdo (os signos pictóricos) e forma (as tais molduras e ornamentos) (cf. DERRIDA, 1996: 19-168).

Somos isso tudo, de facto: somos todos *seres-narrativas* – e é por isso que nos aguentamos de pé (cf. LEJEUNE in MORÃO, 2003: 41). Mas somos também o que escondemos, o modo particular como, consciente ou inconscientemente, nos vedamos à transparência (ela própria, também, um modo diferido de opacidade, *um mistério*, segundo Alanis Morissette), aquilo que filtramos, reconstruídos, esquecemos e esquecemos *que esquecemos*, devindo dúvida ou *ruína* (cf. DERRIDA, 2010). Mesmo uma reminiscência, diz Barthes (1987: 303), “não deixa de ser ambígua, visto que recordar é também verificar e perder uma segunda vez o que não voltará mais”. De facto, nem mesmo *a nossa vida* designa, inequivocamente, um dado conjunto de circunstâncias históricas disponíveis para atestar a sua factualidade. Parafraçando Javier Marías (1998): *posso* escrever um romance atravessado por experiências de que *me apropriei* por via de filmes e de outros livros, ou seja, através de realidades que não estão diretamente implicadas na *minha* condição histórica enquanto sujeito – e, mesmo assim, esse romance não deixa de ser autobiográfico sem, contudo (por mais paradoxal que tal possa parecer), abdicar de ficções e, muito menos, sem nunca pretender encobrir que essas ficções atravessam e sustentam toda a escrita (a sua verdade *qua* escrita). Aliás, o que é que *me* permite desconsiderar um filme como uma experiência *pessoal e intransferível* (cf. *idem*, 65), por comparação, por exemplo, com alguma informação biográfica (a casa onde *nasci*, o nome dos *meus* irmãos, etc.)? Usando uma designação de João Lobo Antunes, há um “currículo escondido” individual que escapa à anatomia da memória e à precisão biográfica, “adquirido por sub-reptícia osmose, ou por uma infecção lenta persistente”: “É, na essência, o currículo da matéria que não é dada” (ANTUNES, 2002a: 198-199).

Como assinala Paul John Eakin, em *Living Autobiographically* (2008):

Despite our illusions of autonomy and self-determination – “I write my story, I say who I am” – we do not invent our identities out of whole cloth. Instead, we draw on the resources of the cultures we inhabit to shape them, resources that specify what it means to be a man, a woman, (...) a person in the settings where we live our lives. It is easy enough to posit that we draw on models of identity as we go about the business of making our selves, whether in our lives or in writing about them; it is much more challenging, however, to specify how this process works, especially because I think our practice of self-construction is largely unconscious (EAKIN, 2008: 22).³⁰

³⁰ Converging para o plano específico da prática autobiográfica, a questão das influências, endógenas e exógenas, repercute-se em configurações elementares, como a questão do *gênero literário* ou do *cânone*: “Un genre littéraire est une catégorie en mouvement

Por sua vez, segundo Evelyne Ender, em *Architexts of Memory* (2005):

While autobiography is a precondition of our human identity, it implies, as Jean Starobinski points out, a double difference: a difference in time (between now and then) and, connected to it, a difference in identity (between ‘*I now*’ and ‘*I then*’). Rememberers have to overcome these differences in order to create the ‘recapitulative knowledge’ born from the accumulation of experiences. The other impediment is psychological: it springs from a contradictory human need, which demands that we be able both to remember and to forget (ENDER, 2005: 230).

E ainda Pedro Eiras, rebatendo as ideias lejeunianas de *Le Pacte Autobiographique* teoricamente mais vulneráveis:

Pensamos que o conceito de *autobiografia* enferma de uma contradição interna: pretende abandonar a ficcionalidade através de uma referência inequívoca a uma verdade extra-textual (o autor) mas sustentando essa referência pela própria textualidade. A possibilidade de haver desfasamentos claros entre texto e extra-texto (e de o nome de autor na capa do livro, por exemplo, não se referir a uma pessoa ‘real’) chegaria para provar os limites de qualquer autobiografia e mesmo para, anulando a sua premissa mais necessária, desconstruir o género; *mas nem sequer consideramos válido observar desfasamentos entre um autor empírico extra-textual e um autor textual*. Se o texto literário, na sugestão de Frege, não se deixa definir pela verdade ou falsidade da sua referência, o sujeito textual é sempre diferente/diferido do sujeito empírico. Donde uma afirmação necessariamente radical: *a autobiografia não existe* (EIRAS, 2005: 151).

Ao versar-se através da escrita, ao escrever e ao escrever-se (que é da ordem da representação e, se acaso for da ordem da existência, é-o por insanável diferimento), nesse mesmo movimento, em simultâneo, o sujeito *ex-creve(-se)*, diz Jean-Luc Nancy (2000a). Procura autodefinir-se com o que (*pensa e/ou sente* que) sabe – mas também com o que desconhece, com a insolência pregnant de uma ignorância insuperável que, para citar duas metáforas antunianas, apenas permite ao leitor de (auto)biografias ficar “a par de uma casca, porque o acesso ao miolo é impossível e o conhecimento da intimidade nos está vedado” (ANTUNES, 2013: 127). Das duas vias – a da gnose e a da

combinant une force d’inertie et de répétition (modèles canoniques, horizons d’attente, que le définisseur tente de *fixer*...) et une force de changement: la pratique autobiographique s’inspire de l’ensemble des autres pratiques textuelles, et elle est liée à l’évolution de la civilisation sous ses aspects les plus divers: les mœurs, les relations sociales, les sciences de l’homme, les médias, par exemple. Il serait donc dérisoire de garrotter l’autobiographie dans une définition intemporelle, pour ensuite constater doctement qu’elle ne peut pas bouger, ou déclarer que là où ça a trop bougé, ce n’est plus de l’autobiographie...” (LEJEUNE, “Peut-on innover en autobiographie?”, in LEJEUNE *et alii*, 1988: 73-74).

ignorância –, talvez a segunda tenha sido a mais profícua (porque, transduzindo Derrida em *Memórias de Cego*, a ignorância é uma sabedoria *arruinada*): um furar contínuo dessa “casca” desafiante, um mergulho mais fundo na “espuma” das superfícies, contra o qual o infinitamente *outro* se revela impenetrável (mantendo-se *infinito* e *outro*). Somos, porventura, essencialmente *isso* que a escrita não chega a tocar, nem sequer num diário pessoal (e é nessa medida que a conclusão de Pedro Eiras sobre a *inexistência da autobiografia* se revela importante *até* para o caso da escrita morissetteana). Como disse José Régio, “(...) nunca, num diário, ousarei dizer tudo; Eu quase já tenho ousado dizer tudo; – mas só indirectamente, através da criação artística. A arte ainda é o meu meio de confissão mais próprio; de confissão, e de libertação” (*apud* POPPE, 2001: 18-19). E Morissette, nos bastidores do DVD *jagged little pill, Live*: “I’m much courageous when I’m singing than when I’m speaking...”

Deste modo, enquanto género reconhecível (não sem desacordos)³¹ dentro do sistema semiótico literário (esqueçamos, por agora, que Alanis *canta* o que escreve), se a autobiografia acontece *hoje* sob a alçada teórica e filosófica do autor morto, segundo Roland Barthes, e do sujeito cartesiano descentrado, seja pelo contributo de Derrida, dos *cultural studies* ou da crítica feminista, seja, muito antes, pelo ímpeto obscuro, até então inclassificado, do inconsciente freudiano, seja ainda pelo protagonismo usurpador da linguagem que nos substitui, à luz de Lacan, como *imago*, ludíbrio ou clivagem entre o *moi* e o *je*, a par dos “simulacros” e “simulações” baudrillardianos, que engrenam uma ilusão massiva às expensas de um poder desintegrador (o original não sobrevive às suas réplicas), visibilizando obscenamente o que por si só já é visível –, *então* o que dizer do pressuposto de que o sujeito descrito por Morissette nas suas *lyrics* é o mesmo sujeito que ela pensa ou diz *ser*? E, daí, quando falamos de “Alanis Morissette”, com que

³¹ A escrita íntima enfrenta o problema do seu estatuto no sistema literário: a dificuldade de decidir em que medida um diário, por exemplo, enquanto texto autodiegético (Genette, Lejeune), pode ser considerado uma *obra*. “Em termos breves”, conclui Abel Barros Baptista, “se o diário é um género literário, tal designação encobre uma tensão permanente: é o género aquém da literatura que por isso mesmo exemplifica o tormento essencial da exigência literária. Daí que, no plano imediato da apreciação de cada diário, nunca se conjure o risco de a fidelidade ao género o arrastar para a margem da literatura, como nunca se conjura o risco de a condição literária o tornar irreconhecível enquanto diário. Daí também que qualquer diário, na medida em que nunca se sabe o que é, no sentido em que nenhum diário beneficia de garantia estável do seu estatuto e do seu valor literário, se desdobre na interrogação sobre si mesmo, pelo que, no limite, o interesse maior de um diário reside mais no que ele próprio se supõe do que naquilo que diz ou revela sobre o diarista” (BAPTISTA, 2003: 30-31). Citando Barthes, a título complementar: “(...) se não consigo decidir o que ‘vale’ o Diário, é porque o seu estatuto literário se me escapa pelos dedos: por um lado, sinto-o, através da sua facilidade e da sua obsolência, como não sendo nada mais do que o limbo do Texto, a sua forma inconstituída, involuída e imatura; mas, por outro lado, ele é apesar de tudo um retalho autêntico desse Texto, pois comporta o seu tormento essencial. Este tormento, creio, tem a ver com o seguinte: a literatura é *sem provas*. (...) [E]la não pode provar, não apenas o que diz, mas ainda que vale a pena dizê-lo. Esta dura condição (jogo e desespero, diz Kafka) atinge precisamente o seu paroxismo no Diário” (BARTHES, 1987: 312).

convicção podemos dizer que é em “Alanis Morissette” que repousam as *intenções* ou a *verdade* do *eu* que se faz ler, ver e ouvir (e *imaginar*) nas suas canções? Depois de Marx, Nietzsche e Freud (citando apenas três figuras incontornáveis nas querelas psicodinâmicas do Ocidente), como encher as brechas deixadas no *eu* clássico kantiano, o sujeito forte, total e absoluto dos românticos? Que protocolos de leitura usar, então? Encher brechas, tapar buracos, coser pontos, engessar fraturas – *como e com o quê?*

À parte o serem prosaísmos e metáforas, estes quatro gestos ortopédicos confirmam somente a natureza interminável do seu *designatum* e *denotatum* – o *eu* –, fruto da ansiedade gnómica do sujeito, confrontado com a ruína da equação iluminista “homem = animal racional” e, ao mesmo tempo, paradoxalmente, com a insistência *cínica* na crença do velho humanismo como um novo ópio fundamentalista (“a religião política do homem ocidental globalizado”, SLOTERDIJK *in* SLOTERDIJK & HEINRICH, 2007: 95). De novo, o discurso ideológico do que é assumido como óbvio e natural é abalado pela constatação (semiológica) de nunca se questionar o dito “senso comum”, que não é obrigado a demonstrar que é internamente consistente e não-explanatório pelo simples facto de *já* o ser, ideologicamente crispado no seu disfarce de verdade. *Brechas, buracos, fraturas* – são termos inevitavelmente carregados de conotações que sugerem o pressuposto iludido de uma anterioridade *unida, transcendente, plana e plena*, uma anterioridade identitária diafanamente intacta (cf. Paul de Man, “Autobiography as De-Facement”, 1984; tendo em conta a ruína desses pressupostos, a morte da autobiografia, para de Man, tornar-se-ia vaticinável: o *agon* autobiográfico jamais redimiria o *eu* da sua insolvência ontológica, como um bálsamo existencial).³² A questão pós-moderna que se deve colocar, mais do que permanecer nas condolências pela *ruína* ou *perda* (dessa anterioridade mítica, do *eu* íntegro e inteiro, eticamente edificado), passa por reavaliar essa pressuposição – ou, como propõe Pedro Eiras, reavaliar o conceito de *perda* “numa axiologia não-moderna, sem negatividade” (EIRAS, 2005: 683).

De facto, a escrita musical de Alanis Morissette, nascida sob etiquetas periodológicas facilmente descoláveis, porque inconsistentes, como as que o ‘pós-

³² Para de Man, a autobiografia alimenta-se de uma *ilusão referencial*, usando a figura da prosopopeia (*prosopon poiein*, ‘atribuir uma máscara’, ‘um rosto’) para ativar o *eu* como uma construção retórica ou um ser de linguagem, “(...) by which one’s name (...) is made as intelligible and memorable as a face” (DE MAN, 1984: 76). Sobre o descrédito sentido por de Man em relação à escrita autobiográfica, *vide* ANDERSON, 2001: 12-17. Partindo alegadamente das suas posições antissemitas que um artigo postumamente descoberto tenderia a levantar como foco de polémica, o desdém do autor pela autobiografia, segundo alguns estudiosos, seria uma forma de expiar o seu sentimento de culpa: “(...) the obsessive figures of falling, mutilation and drowning, which pervade his criticism, and which he offers as figures for the defacement of writing tropes, could also be read as more darkly personal images of anxiety and guilt, concealing another reference point in his own life” (*idem*, 15).

modernismo’, ‘pós-modernidade’ ou ‘hiper-modernidade’ designam, tanto se *ins-creve* como se *ex-creve* enquanto escrita, que é *ex-crita*, nessas cronotopias pouco fiáveis, se se tomar em consideração que o *eu* descrito nas suas canções não se disponibiliza à decifração de uma “mensagem” (uniforme, linear, expectável, *standard*) de uma artista que apresenta o seu trabalho, muito simplisticamente, como matéria autobiográfica.

Não há, tanto quanto a *net* e outras fontes permitam sabê-lo, textos da sua autoria que reflitam concentradamente sobre matérias meta-textuais ou influências musicais que Morissette assuma como *diretamente* implicadas no seu estilo de compor: o que há, salteadamente, entre entrevistas dadas ao longo dos anos, são alusões vagas ao *Tapestry* de Carole King (1971), que Morissette *recorda* ter ouvido em criança, numa viagem de carro com os pais pela Alemanha (cf. HALL, 2012: 44). Afirma que, da infância aos primeiros anos de jovem adulta, ouvia de tudo: de Etta James aos ABBA, de Aretha Franklin aos Pearl Jam e aos Police (atente-se no *cover* de *King of Pain*, incluído no álbum *Alanis Unplugged*), dos conterrâneos Leonard Cohen e Joni Mitchell (que Morissette menciona na letra de *Your House*, em *Jagged Little Pill*) a Heavy D., Whitney Houston, Bob Dylan e Paul Simon. Fez um *cover* de Seal (*Crazy*, incluído no disco *The Collection*, 2005); reinterpreto *Dear Prudence*, de John Lennon, num tributo ao cantor, assim como o polémico *Guerilla Radio*, dos Rage Against The Machine, *Fake Plastic Trees*, dos Radiohead, *Basket Case*, dos Green Day, e ainda *Let's Do It (Let's Fall In Love)*, de Cole Porter, para o filme *De-Lovely* (2004), sobre a vida e a obra do cantor, no qual também participou como atriz. Gravou com artistas tão díspares como Ringo Starr (álbum *Vertical Man*, 1998), Tricky (*Question, Excess*), Dave Matthews Band (*Spoon* e *Don't Drink the Water*), Willie Nelson (*To All The Girls I've Loved Before*, rebatizado *To All The Boys I've Loved Before*) e Jonathan Elias, no projeto musical *The Prayer Cycle* (1999), em temas de evocação teofânica como *Mercy*, *Hope* e *Innocence*. Tori Amos (em especial, o disco *Little Earthquakes*, 1991), Massive Attack (Morissette gostaria de ter sido a autora do tema *Teardrop*), Jeff Buckley, Radiohead, Beck, Fiona Apple, Sarah Slean, Jason Falkner, Alexi Murdoch e Rufus Wainwright integram as suas preferências, tendo em conta a verve autobiográfica que comumente os atravessa: “I’m a sucker for the autobiographical storytelling. I’m a sucker for someone just laying their heart and soul bare in their own unique and inimitable way” (MORISSETTE in CHANCELLOR, 27-10-2008, em linha).

Apesar deste longo *namedropping*, retraçar intertextualidades, detetando vínculos afetivos, tensões agonísticas, encobrimentos poéticos ou contornos defensivos que

corroboem as teses bloomianas sobre *a angústia da influência*, implicaria, desde já, que Morissette contemplasse o seu trabalho autobiográfico com o mínimo de gravidade e refinamento solene, o suficiente para fazer do que escreve parte da sua *obra*, coesa e simbolicamente edificada. Acontece, porém, que Morissette *canta*: é pela voz que paradigmaticamente se expressa, definindo-se assim como artista. Mas – de novo, sem ancoragens bibliográficas em ensaios da sua autoria, apenas com base no que vai partilhando quando é entrevistada – Morissette não erige estatutos genológicos que primem por condecorações de valor ou rígida impermeabilidade semiológica: pintar, escrever, cantar, dançar, representar, cozinhar, ser mãe, tratar do jardim – cada qual constitui uma *forma de expressão* e tudo se religa a tudo, como extensões de um longo e indeterminado *continuum* (a *hylê*, o fluxo que designa “a continuidade pura que uma matéria possui idealmente”, DELEUZE & GUATTARI, 2004: 39).³³ E, dentre todas as habilidades possíveis de que o animal humano dispõe para entrançar sentido no meio do milagre da sua existência cósmica (sem quaisquer laivos de sobredosagem demiúrgica: falamos em termos estritamente fenomenológicos, com tudo o que isso vai beber à imanência da biologia), *aconteceu* a Morissette (porque, por muito que tudo se explique, nem tudo fica lucidamente esclarecido) ter uma boa voz e sentir prazer nas palavras, delegando à *paixão* a responsabilidade criativa: “For me, passion leads the charge (...). Whether I’m scared, infatuated, loving, lustful or in pain, if there’s passion behind the emotion, *that* writes the song” (MORISSETTE *in* HALL, 2012: 42).³⁴ Daí a perplexidade da jornalista Kim France, na sequência do seu encontro com a artista:

Most artists, when asked about musicians they admire, can rattle off a laundry list of names, and it is startling Morissette doesn’t. ‘I would much rather have written a song than heard one’, she says casually. / But what would she say to people who accuse her of not understanding rock – who say

³³ “There’s a continuity between what I care about in any form: I care about it in my music, in article-writing, in how I dress, in how I live, in my relationships, in how I navigate paparazzi, how I decorate my home. There’s such a continuity between everything that I don’t really care what form it shows up in. I’m clearly most well known for my music. Eventually, ultimately, I’ll be writing books. I’m still writing articles now. I just consider myself a writer” (MORISSETTE *apud* CBC News, 3-8-2012, em linha).

³⁴ Morissette acaba por nobilitar uma denominação que o discurso neurobiológico desacreditara em prol do conceito de *emoção*, que influi menor furor e arrebatamento semânticos (recorde-se Descartes, *Les passions de l’âme*, 1649): “I’ve always felt that passion creates things. If I’m passionately pissed off or passionately infatuated or passionately loving something or passionately wanting to be part of a movement or passionately wanting to comment on societal moments, that’s what writes articles. That’s what writes beautiful songs. That’s what paints gorgeous paintings. For me, I’m such a passionate person that I never have to worry about the inspiration going away” (MORISSETTE *apud* LEAHEY, 6-8-2012, em linha). Está em sintonia lexical e semântica com Peter Sloterdijk (2001: 75), para quem, no sua tarefa enquanto “arqueólogo do íntimo”, pretende explorar *paixões* e não *doenças* (mostrando o seu distanciamento em relação à *psicopatologia da vida quotidiana*, segundo Freud).

that you have to understand what came before you in order to be an artist? / ‘I would say, ‘Apparently not.’” (*apud* FRANCE, 1999:104)

Neste aspeto (o das heterogeneidades do *métier* artístico), Morissette é seguramente *pós-moderna* e as suas canções apelam a uma abordagem *transdisciplinar*, se acaso tais apêndices contribuem, por um lado, para iluminar um pouco mais o trajeto *hermenêutico* (se tal designação for ainda válida para este caso) convocado pelas suas *lyrics* e, por outro, servem para garantir aos seus textos alguma respeitabilidade normativa, tornando-os dignos, de facto, de um *close reading*. Mas a resposta cedida pela cantora – “Apparently not” – aponta, pelo menos, para duas direções a percorrer, em simultâneo: a primeira é de que o *romance familiar* freudiano (o esquema triangular, o Édipo), que serve de pressuposto medular na análise bloomiana da angústia da influência num determinado conjunto de poetas canónicos (cf. BLOOM, 1991), não é (ou não *deve* ser elevado a) uma categoria universal ou essencialista.³⁵ As características das canções morissetteanas, a par de todas as reflexões da própria artista acerca da sua escrita (entrevistas, artigos, pequenos *posts* no Facebook ou na sua página *web*), justificam um tipo de aproximação teórica mais coerente com o pensamento de Deleuze (com e sem a parceria de Félix Guattari) sobre as *máquinas desejantes*, os *fluxos*, o *dever-minoritário* da escrita, os *agenciamentos desterritorializantes* (que cortam o enquistamento edipiano) e as *multiplicidades livres* (conceitos que serão explorados a partir da interpretação das suas *lyrics*, vídeos e *performances*).

A segunda direção prende-se com um pré-juízo fundamental (relacionável com a equação interpretativa Deleuze-versus-Freud): interpretar a sua escrita como *confessional* (epíteto que os críticos usam constantemente para adjectivar o seu estilo) compromete o envolvimento teórico com a mesma. A própria cantora reage, negando, a essa catalogação, numa entrevista.³⁶ É compreensível a sua relutância: as confissões pertencem, afinal, a uma matriz judaico-cristã de motivação expiatória (o sentimento de culpa e vergonha, o segredo obscuro, a vitimização irredimível do pecador assim nascido, a existência de uma instância de poder, mesmo que virtual, que requer a confissão, “para julgar, punir, perdoar”, etc., FOUCAULT, 1994: 66). Uma escrita *confessional*, como assinalara Paul de Man (1996) em relação às *Confissões* de

³⁵ “A verdadeira história poética é a história de como os poetas enquanto poetas aguentaram outros poetas, tal como qualquer biografia verdadeira é a história de como alguém aguentou a sua própria família (...)” (BLOOM, 1991: 108); “A poesia (romance) é Romance Familiar. A poesia é a fascinação do incesto, disciplinada pela resistência a tal fascinação” (*idem*, 109).

³⁶ Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=jyQXbDtR4QM> (última visualização em 27-6-2014, às 18:00).

Rousseau, não procura, propriamente, restituir a verdade, dispondo-a em evidência no papel: mais do que isso, o *eu* que se confessa deseja *desculpar-se*; o Grande Outro (o Deus castigador e justiceiro, numa caricatura feita à pressa) não precisa de aceder à verdade, porque *já-sempre* a sabe/soube, tais são as Suas graças omniscientes.³⁷

Dezanove anos depois de lançar o seu disco de estreia a nível internacional, *Jagged Little Pill* (1995), Alanis reafirma, em entrevista: “Regardless of what is being welcomed or what is most popular in pop culture, I *just* keep doing what I do, I *just* keep chronicling my life” (*apud* COLLINS, 27-8-2012, em linha, *itálicos nossos*).

Não se pretende, contudo, reavivar uma conceção romântica e expressionista da criação artística como *creatio ex nihilo*, que sintoniza o sujeito criador, no seu limite máximo, com um “sujeito monadológico”, nimbado por “um inato dinamismo intrínseco” e atuante “como instância mediadora de uma epifania transcendental” (AGUIAR E SILVA, 2005: 252). Em resumo, ler a obra seria, assim, ler-lhe os quadrantes personológicos, dando corpo à *ilusão* de uma contextualização “segura” do sujeito e compreendendo-o, portanto, num regime *in loco* e não *ex nihilo*: o microcosmo do *eu* singularizando inquietações macrocósmicas. Mas, ainda assim, é inegável a tentação interativa que se desencadeia entre o texto e o intérprete (as “*implicações pragmáticas da noção de obra*”, segundo Helena C. Buescu, relacionável com o que Umberto Eco designa como “o *pacto de cooperação interpretativa*”, BUESCU, 1998: 38):

Tudo nos induz, tudo nos leva a reconduzir os poemas que lemos à singularidade excepcional daquele que os escreveu. Quase sem nos apercebermos, inclinamo-nos para o jogo desta apropriação e desta identificação – sem resistência. Na língua do poema procuramos encontrar os traços do poeta, da *sua* voz, da *sua* figura, da *sua* visão singular. Mas é também o que fazemos ordinariamente de toda a palavra recebida e que não é, ainda, o que esperávamos dos *outros* (...): sermos reconhecidos por aquilo que ‘nós somos’, o que acreditamos *ser* ou que queremos *parecer* (CRÉPON *in* MARCOS *et alii*, 2011: 92).³⁸

³⁷ O mesmo em relação ao caso plástico, como refere Derrida: “Não há auto-retrato sem confissão na cultura cristã. O autor do auto-retrato não *se mostra*, não *ensina* nada a Deus que antecipadamente tudo sabe (Agostinho não cessa de lembrá-lo). O auto-retratista não *leva portanto ao conhecimento*, confessa uma falta e pede perdão” (DERRIDA, 2010: 121).

³⁸ De novo, retomando Gottlob Frege, o leitor não se contenta com o *sentido*: deseja também a *referência* (cf. RICEUR, 2005: 29), mas tal referência, no caso do sujeito extratextual, não é confundível com o exato autor empírico (como desejaria o leitor romântico). No texto, é a linguagem que fala, não o autor: este devém uma *criação* do leitor. Barthes comentara sobre este fenómeno na conhecida passagem de *O Prazer do Texto* (publicado pela primeira vez em 1973) sobre a *morte do autor* “como instituição”, ainda que “no texto, de um certo modo, *eu [deseje]* o autor: tenho necessidade da sua figura (que não é nem a sua representação nem a sua projecção), tal como ele tem necessidade da minha (excepto no ‘tagarelar’)” (BARTHES, 2009c: 149). Ao mesmo tempo que o texto mantém as características do seu anonimato e a sua “quedá” para a autorreflexão (cf. Barthes, Foucault, Kristeva), ele passa a realizar a demonstração “de figuração de figurações, por exemplo autorais, historicamente determinadas”,

Seria, de facto, uma leitura teoricamente admissível, tomando o *just* duplamente repetido pela artista como um gesto espontâneo e gratuito, como um hábito que se adquire e se repete inquestionavelmente, perfazendo, portanto, uma norma *ética* de alguém que *existe* e, *por existir*, *just* tem de escrever. Quanto muito, no entanto, a escrita musical de Alanis Morissette, em sintonia com o seu tempo, decorreria de uma *creatio ex mediis*, que transmigra conceitos empáticos do autor como criador (de ressonância claramente literária e prometaico-romântica) com os de *outras* fontes de multimedialidade, agregando dimensões radicalmente interdisciplinares. “I *just* keep doing what I do” – uma estética composicional que abriga um regime subjetivo de intransitividade (a vários níveis: da escrita de *listas*, à relação que esta estabelece com a *imagem fotográfica* e ao seu estilo performativo)³⁹, indiferente a um sistema de expressão (musical, por um lado, autobiográfica, por outro) que, a existir, estabeleceria um determinado tipo de linguagem ou certos modos de execução que, na própria iminência da sua fulguração (o seu *aparecer*, em alusão fenomenológica), se abeirariam da própria ruína, da possibilidade – sem *pathos* – do seu desaparecimento. *All things sacred, nothing precious*, repete a cantora serenamente em entrevistas (e fazendo da expressão um verso do tema *Citizen Of The Planet*) – e, por *things*, Morissette entende *tudo*, incluindo a sua escrita musical, que, desde a infância, se afirmou como uma vocação não negligenciável: “As a kid growing up in Ottawa (...) I had this insatiable desire to create and express and sing and dance and act and paint and draw and write poems. I just couldn’t help it, it was dying to come out” (MORISSETTE *apud* FRANCE, 1999: 100); “It was this energy that just moves through me and I have to corral it. It’s a big responsibility, I think, for all of us to corral the unique voice that we all have, whether it’s literal voice or otherwise” (in “Interview: Alanis Morissette”, *Guitar Center*, 2012, em linha).

segundo Helena Carvalhão Buescu. Para a autora, “um certo grau de ‘anonimato’ textual é o que sustenta a possibilidade de autonomia que qualquer acto de leitura implica, ou seja, é o que permite a possibilidade de ler para lá ou independentemente do nome que assina o texto (...); a *figuração autoral* implica, no entanto, que *nunca* poderemos ler um texto ‘como se’ ele se tivesse autogerado. A essa impossibilidade de autogeração damos um nome: Homero, por exemplo” (BUESCU, 1998: 27). Buescu considera que é ao nível *peritextual* que o autor se assume como garante da dimensão pragmática do texto, inscrevendo-se dessa forma no sistema semiótico de comunicação literária (cf. *idem*, 38).

³⁹ Estes tópicos serão desdobrados nos capítulos que se seguem para iluminar o sentido autorrepresentacional em Alanis Morissette.

2. Festival, hoje: o medo de existir. Com Kurt Cobain e Alanis Morissette.

2.1. *Devir-ícone*: Cobain, Morissette e as duas mortes.

Segundo Philippe Lejeune, tecendo um balanço retrospectivo das suas investigações sobre a autobiografia, “[u]m autobiógrafo não é alguém que diz a verdade sobre a sua vida, mas alguém que diz que a diz” (LEJEUNE, “Definir Autobiografia” in MORÃO, 2003: 38). O que a teoria crítica pós-Saussure pôs em destaque – e sobretudo *em causa* – foi precisamente a *naturalidade* das *evidências* arreigadas pela placidez do *sensu comum*, ou seja, o facto de as conotações serem socialmente programadas (como Roland Barthes se esforçou por provar, nas suas *Mythologies*, 1957), levando por arrasto as noções pré-formatadas do enquistamento autobiográfico na criação literária, ou seja, da estrutura de fundo que as estribavam. Como sintetiza Catherine Belsey:

Neste contexto, a noção de um texto que conta uma (ou a) verdade, tal como é apreendida por um sujeito individual (o autor), cujo conhecimento é a origem do significado único e autoritário do texto, não é apenas insustentável mas rigorosamente impensável, porque já não existe a estrutura que a sustentava, uma estrutura de pressupostos e discursos, modos de pensar e de falar (BELSEY, 1982: 13).

Alanis Morissette é, portanto, uma compositora *que se diz* autobiográfica, *que se diz* autêntica, real ou verdadeira: a autenticidade opera como um meio para se atingir um determinado fim, e não pode, por isso, ser equivocado como um fim em si mesmo. Mantendo a mesma linha linguística como suporte teórico, de cada vez que um artigo de imprensa ou um entrevistador atribui a Alanis Morissette o rótulo de “ícone musical” ou “ícone dos anos noventa” (“the undisputed queen of alt-rock angst”, segundo a revista *Rolling Stone*, cf. “Alanis Morissette Biography”, em linha), a definição peirceana de *ícone* – a reprodução por semelhança mimética ou especular, tal como, num primeiro momento histórico-conceptual, se circunscrevia a posição da fotografia no quadro dos signos linguísticos – provoca sérias perturbações a vários níveis, nomeadamente a nível ontológico (se são *só* os textos e as suas interpretações que aqui se pretende discutir) e a nível psicológico (no sentido básico do termo: a *pessoa real* que está por *detrás* dos textos). A iconização de Alanis Morissette corresponderia, assim, à sua redução a uma imagem fixada, cristalizada – e *mortificada*, *mumificada*, resvalando para a categoria de

um *símbolo*, ou seja, o *produto* (subentenda-se: Alanis Morissette devém um *objeto*, um *constructo*) de uma convenção social, a partir de um conjunto de códigos, socialmente partilhados e reconhecíveis, porque enraizados histórica e culturalmente, que funcionam num determinado contexto, segundo um certo regime de racionalidade ideal (segundo Rancière, aludindo a Aristóteles, “uma comunidade dos signos e uma comunidade entre ‘os signos’ e ‘nós’”, RANCIÈRE, 2011: 56). A fixação iconizante assinala o início do trabalho de morte da representação. Gilles Deleuze aborda este fenómeno recorrendo ao termo *rosto*: os traços discursivos e *distintivos* (por analogia com o item fonético/fonológico) que desenham na linguagem (do rosto) o fator que nos inscreve num regime de obediência, de compromisso e de expectativas.

Há todo um sistema social a que se poderia chamar sistema muro branco-buraco negro. Estamos sempre cravados no muro das significações dominantes, estamos sempre mergulhados no buraco da nossa subjectividade, o buraco negro do nosso Eu que nos é mais caro que qualquer outra coisa. Muro onde se inscrevem todas as determinações objectivas que nos fixam, nos quadriculam, nos identificam e nos fazem reconhecer; buraco onde nos alojamos, com a nossa consciência, os nossos sentimentos, as nossas paixões, os nossos pequenos segredos demasiado conhecidos, a nossa vontade de os tornar conhecidos. E embora o rosto seja um produto deste sistema, é também uma produção social: grande rosto de faces brancas, com o buraco negro dos olhos. As nossas sociedades precisam de produzir rosto. Cristo inventou o rosto (DELEUZE & PARNET, 2004: 61).⁴⁰

Impõe-se, antes de mais, uma explicação mais fundamentada desta ação mortificadora do ícone: para o efeito, tome-se, como exemplo (e que não deixa de ser uma necessidade estrutural do próprio tema da presente tese), o contexto musical da primeira metade dos anos noventa – o movimento *grunge* – e, em particular, o *fenómeno* (dos) *Nirvana* e, ainda mais particular, (o de) *Kurt Cobain*.

Se Kurt Cobain foi, tanto literalmente como em sentido figurado, o mártir de toda uma geração (como um “Messias *grunge*”, cf. DETTMAR, 2006: 130) que, sem ele, se resignaria à mumificação vegetativa – *Here we are now! Entertain us!*⁴¹ – e ao gregarismo identitário dos “frangos de aviário” (COBAIN, 2000: 19), se foi um “suicida introvertido” (consciente dessa lobotomia metafórica, mas não virtual) que os *media* vestiram da cabeça aos pés com os signos fisiognomónicos mais convenientes ao escândalo mediático (cf. *idem*, 62) – então, em 1995, Alanis Morissette tornar-se-ia a

⁴⁰ Vide capítulo “Ano Zero – Rostidade” de *Mil Planaltos* (cf. DELEUZE & GUATTARI, 2007: 219-266).

⁴¹ Do célebre e axiomático refrão de *Smells Like Teen Spirit*, do álbum *Nevermind* (1991).

candidata ideal para *incorporar* (corpo, corporação industrial, música corporativa estimável e consumível) o papel de novo bode expiatório (disse-se *incorporar*, porque no *showbiz* pós-Cobain, no seio da era capitalista, não basta *representar*: mais do que fingir uma morte, morrer é o espetáculo por excelência, como insiste Marilyn Manson através dos seus vídeos, letras e *persona* pública).

De facto, como nota Roger Beebe (2002), o contexto histórico e cultural do suicídio de Cobain reivindica um tipo de análise diferente daquela que é motivada pela morte de anteriores *fallen icons* dos anos sessenta (Jimi Hendrix, Jim Morrison, Janis Joplin, etc.), além de outras matrizes ideológicas (o papel dos dispositivos de mediação) e outras sensibilidades associadas ao investimento afetivo dos artistas e dos fãs nos seus respetivos ídolos (o mito da *autenticidade* agregada ao *rock* como *expressão* de *interioridades íntimas*, ligado à ilusão modernista gerada pela receção da música via rádio, por contraste com a ideologia da *inautenticidade autêntica* do *punk* e *new wave* pós-modernistas, que exclui a operatividade da ilusão modernista, tendo em conta a eficácia da televisão em forjar uma perenidade presencial do artista, vivo ou morto⁴²):

Put more simply, these are different times with their own (postmodern) cultural apparatus. An especially telling site for investigating this shift – one often privileged in the discourse of postmodernism – is television. While the prevalent visual documents of Hendrix are cinematic (*Woodstock, Monterey Pop*), Kurt Cobain’s legacy is predominantly televisual (perhaps even more than musical) (BEEBE in BEEBE, FULBROOK & SAUNDERS, 2002: 315).

O tipo de recetividade emocional despoletado pela morte de Cobain, disseminando-se de modo obsolecente pelos órgãos de comunicação social, permite uma abordagem ideológica sob o filtro de Žižek, em *The Sublime Object of Ideology* (1989), a partir do hiato que medeia o espaço entre *duas mortes* (cf. vide LACAN, *Le séminaire VII: L'éthique de la psychanalyse*, 1986: 315-333). Por um lado, há a *morte real* de Cobain, a ocorrência *efetivamente* fatídica a partir da qual as propriedades fisiológicas e orgânicas do seu corpo, biologicamente entendido, se desintegram e

⁴² “To appropriate, enjoy, or invest in a particular style, image, or set of images no longer necessarily implies that such investments make a significant (even affective) difference. Instead, we celebrate the affective ambiguity of images, images which are ‘well developed in their shallowness, fascinating in their emptiness.’ ... In the end, only the affective commitment, however temporary or superficial, matters. Authentic inauthenticity, as a popular sensibility, is a specific logic which cannot locate differences outside the fact of its own temporary investment” (Lawrence Groosberg, *We Gotta Get Out of this Place: Popular Conservatism and Postmodern Culture*, New York, Routledge, 1992, pp. 225-26 in BEEBE, FULBROOK & SAUNDERS, 2002: 316). Em relação à ilusão de presença (*presentness* ou *liveness*) gerada pela mediação televisiva, cite-se Beebe: “TV (or postmodernism) is characterized as a perpetual urgent ‘liveness’, a schizophrenic immersion in the present with no noticeable past or future” (*idem*, 332).

desaparecem, assim como o *self* materialmente indissociável desse mesmo corpo. Mas, por outro lado, é necessário que se erija socialmente um momento próprio para uma *segunda morte*: o momento fúnebre, em que Cobain é lembrado e chorado, prolongando-se assim a sua existência. Corresponde este segundo processo à *morte simbólica*, aquela que definitivamente integra a pessoa-Cobain na cadeia de signos psicossociais e histórico-culturais.⁴³ Contudo, por força da mediação omnívora intrínseca ao dispositivo televisivo, a morte de Cobain não devém visceral ou patologicamente disruptiva (é apenas *superficial*, sem resíduos permeáveis, como uma extensão física do bordo vítreo do ecrã televisivo) e, por isso, não precisa de ser verdadeiramente simbolizada, devindo assim uma *morte tipicamente pós-moderna*.⁴⁴

2.2. Alanis Rag-Doll-Marionette: neurose e autenticidade na *pop culture*.

*So here comes the part
The part with the strings
Broken hearts laid on old wooden machines
So here comes your girl
Pretty as fuck
Her eyes, they're universes that the galaxies forgot
So go on and ask me to dance
Go on and ask me to dance
And I just might I just might for you
Alanis rag doll marionette
Hello, can you hear me?
Hello, can you hear me?
Hello, can you hear me?
Alanis, Alanis, Alanis*

Ryan Adams, *Alanis*

Os trinta e três milhões de cópias vendidas de *Jagged Little Pill* costumam servir de introdução laudatória a qualquer entrevista ou revisitação biográfica do percurso

⁴³ Daí que seja possível a um indivíduo morrer simbolicamente e, no entanto, permanecer ainda vivo (no Real laciano). Por exemplo, alguém que cometa um crime hediondo ou seja excluído do universo simbólico (o mundo que reconhece a sua existência) sofre de morte simbólica, é esvaziado de significância (em sentido estrutural: perde a sua posição na cadeia de significantes que nos permitem, enquanto animais falantes e cognoscentes, articular a incongruência a-linguística do Real). O conceito de morte simbólica permite, assim, estabelecer relações ideológicas com o conceito de *não-inscrição*, segundo José Gil, em *Portugal, Hoje: O Medo de Existir* (2008b), do poder (o poder político, nomeadamente) desinscrevendo os sujeitos e as suas ações do real, suspensos pelo poder numa espécie de limbo irreal (como acontece, por exemplo, quando há grandes manifestações de protesto contra políticas orçamentais: os protestantes têm o pleno direito de exercerem democraticamente a sua liberdade de expressão, mas o poder – devendo sistémico, latente mas onipotente – mantém na mesma as suas leis e decisões; o real dos manifestantes fica, assim, não-inscrito, é esvaziado de sentido, devindo simbolicamente morto). Lacan terá dito que o século XX habitou os indivíduos a viver numa encenação vívida do inferno, num estar entre-duas-mortes: a noção de que o *trou* (buraco/vazio/lacuna) da metafísica se chama *política* (cf. Philippe Lacoue-Labarthe, “De l'éthique: à propos d'Antigone”, *apud* CARDOT *et alli*, 1991: 28).

⁴⁴ “The apparatus of contemporary television is such that with Kurt Cobain’s ‘real’ death (i.e., his bodily death) there is nothing to lament for a large number of his fans because his presence only mattered to them as a symbolic (and largely) televisual surface that continues to be offered regularly on MTV” (BEEBE *in* BEEBE, FULBROOK & SAUNDERS, 2002: 320).

musical morissetteano: recicla-se o versículo auspicioso de que é “o álbum de estreia mais vendido de sempre na história da música”, para não dizer que, em muitos dos casos de entrevistas e comentários *online*, transparece o equívoco de que se tratou do *único álbum verdadeiro* da artista⁴⁵, tendo em conta, exclusivamente, o ruidoso furor que o envolveu (ruído esse que parte tanto da *performance grunge* a que Morisette esteve associada, como das vendas exorbitantes e dos prémios avulsos conquistados). Comenta a artista, em retrospectiva: “There was a period of time during the *Jagged Little Pill* era where I don’t think I laughed for about two years. It was a survival mode, you know. It was an intense, constant, chronic over-stimulation and invasion of energetic and physical literal space” (in CRAGG, 16-8-2012, em linha).

No entanto, contra as expectativas mais sádicas dos *media* (que assomam a rodos mal se presente a iminência do cheiro a sangue), Alanis não se deixou imolar pela/para a remissão de pecados anónimos que nada tinham a ver com os seus. Mesmo assim, durante largos meses após a *tournee* de *Jagged Little Pill*, ela própria chegou a suspeitar que não voltaria a compor (consequências de um hiper-realismo mediático excessivo: sentiu, portanto, a *falta de sentir uma falta*), locupletando-se, em jeito de delírio prospetivo, com uma simples loja de flores (cf. NUNHAM, 22-10-2012, em linha). Esquivou-se, assim, para um Oriente (Índia) onde a enunciação do seu nome próprio

⁴⁵ A questão da *verdade* em relação a *Jagged Little Pill* não deixa de inquietar quem conhece um pouco mais acerca de *todo* o trabalho discográfico de Morisette. Por um lado, comece-se por uma *lista de tópicos impertinentes*, como procede Glenn McDonald, aquando da primeira vez que viu e ouviu a artista no canal MTV: “On the not-pertinent list are the facts that she’s Canadian, that she spent some time as a child on Nickelodeon’s kids’ show *You Can’t Do That on Television*, that she had a couple of albums of Tiffany-like mall-dance-pop under just the name ‘Alanis’ in Canada in the earlier Nineties” (MCDONALD, 3-8-1995, em linha). O passado “comprometedor” da artista inclui, portanto, dois álbuns líricamente insubstanciais – *Alanis* e *Now Is The Time* –, que fizeram dela temporariamente um ídolo *pop* infanto-juvenil no seu país natal. Daí que, em 1995, *Jagged Little Pill* (o seu álbum *de estreia a nível internacional*) tivesse sido ouvido e olhado com desconfiança e apreensão. Questioná-lo quanto aos dissabores suscitados pela *inautenticidade* e presumível artificialismo (afinal, de uma *popstar* “Tiffany-like” Morisette ascendeu a ídolo *post-grunge*, com uma mudança radical de imagem), acusá-lo de ser um produto criteriosamente manipulado pela indústria corporativa (para acentuar as suspeitas, o álbum foi lançado pela Maverick, fundada por Madonna) e, em particular, pelo produtor Glen Ballard (que inclui no seu *curriculum* trabalhos com Michael Jackson, Paula Abdul e Wilson Phillips), devindo Morisette mais uma marioneta de estúdio – eis um conjunto de dúvidas que a própria artista nunca deixou de validar e compreender (por exemplo, no documentário *VH1 Behind the Music* ou em entrevista à *Rolling Stone*: “No, I’m not scared people might hear those records (...) I never did any *Playboy* centerfolds. There’s nothing I regret. Maybe people will just understand my lyrics now a little bit more if they hear those records” (apud WILD, 2-11-1995, em linha). Não despiendo é o quadro de ressentimento falocêntrico dentro do qual o disco de Morisette se estreou e, antes do disco (pelo menos, à luz desse mesmo quadro), a própria cantora (que é *mulher*): “If you’re a female rock star who exhibits qualities other than comeliness or motherliness, you might be exploited as an indecipherable beast, a Clytemnestra with a record deal. That’s even if you only express anger in *one damn song out of many*, as Alanis did [alusão a *You Oughta Know*]. Imagine if Iggy Pop were continually called ‘angry’ by the press. People and critics would be sick of that, fast, even though his career is built on rage. Bottom line: With male rock critics, the female side of anger is often treated as a gimmick, and that’s embarrassing” (in “Catching Up With Alanis Morisette”, 9-7-2008, em linha).

não designava, de todo, por (i)mediatismo, a celebridade em que se havia tornado. “I remember going to India for the first time”, conta a artista, “and feeling something that I now see as quite beautiful, but at the time felt like my being completely broken down to the core”.⁴⁶ E acrescenta:

Schedule-wise, my health and my peace of mind wasn't a priority (...). There had been this dissonance in the midst of all the external success. Because on the one hand, I was expected to be overjoyed by it, and at the same time I was disillusioned by it. I wasn't ungrateful, I was just confused and overwhelmed. So I stopped for what felt like the first time in my life. (...) The very thought of my creating another record and having that sort of craziness that came along with it just didn't seem worth it to me (...). I needed to enter into what I saw as this terrorizing abyss of letting go of everything that I had been taught. A lot of preconceived notions that I had about fame and status and money and joy and pain, and all of these things that I thought I knew, I didn't (MORISSETTE in PARELES, 1-11-1998, em linha).

Com ela, o esquematismo girardiano do desejo mimético e da vítima sacrificial – inseparável dos *dispositivos* que dão cobertura à lógica cultural do pós-modernismo contemporâneo (nomeadamente, a MTV e a televisão em geral, cf. BEEBE, *op. cit.*) – parecera ter sido suspenso: desta vez, não houve nem suicídios, nem *overdoses* de heroína, nem clínicas de desintoxicação, nem intervenções policiais a meio dos concertos. Muito antes de haver o dobre de sinos como anúncio de *mais* um luto (o luto enquistado na mitologia e na retórica pela qual o *rock* se articula: eis o que leva os académicos e críticos de música mais cínicos, habituados desde Jimi Hendrix a Kurt Cobain, a orgulharem-se da irrefutabilidade da sua tese sobre a morte do *rock'n'roll*)⁴⁷, Alanis aparecia com *Supposed Former Infatuation Junkie*, em *evidentia* nua e serena, agradecendo à *Índia*, ao *terror*, à *desilusão* e a outros agores, sem ressentimentos nem culpabilidades feridas (canção *Thank U*).

⁴⁶ Disponível em <http://www.alanis.com/2012/01/23/qa-with-am-alanis-answers/> (consultado em 23-1-2012, às 23:30).

⁴⁷ No seu estudo *Is Rock Dead?* (2006), Kevin Dettmar impõe uma constatação de base: por um lado, “[w]hen used to describe a form of high or popular art, ‘death’ is of course always a metaphor and as such is hardly available to confirmation or rebuttal” (DETTMAR, 2006: 5); por outro lado, “[t]he fact that rock & roll was ‘born dead’ – stillborn, or perhaps murdered in its crib by jealous older siblings – suggests a number of intriguing things about the rhetoric of ‘the death of rock’” (*idem*, 21). Ao infletir a sua análise sobre uma série de comentários e *reviews* de críticos musicais, partilhando entre todos o fascínio escatológico pela ameaça do fim do *rock*, Dettmar sugere que “[f]or these, (...) the declaration of the death of rock serves the function of killing off that which they wish dead. For while ‘rock is dead’ is uttered with remorse by rock journalists and critics, who had (at some point in their lives, at least) made passionate affective investments in the music, the phrase has a tinny, triumphalist sound in the mouths of rock’s conservative critics. As deployed by these critics, the phrase ‘rock is dead’ is what speech-act theory would call a ‘performative’: an utterance that seeks to bring about the state of affairs that it putatively describes. Thus *dead* in this usage isn’t so much a *description* as a *decision*: rock is dead when we decide it’s dead, and there’s nothing it can do to change our minds” (*idem*, 84-85).

Cumpriu, assim, umas das vias possíveis (sempre com o seu *quê* de ilusão paliativa) para “alcançar a felicidade” (ou *uma versão* desta, saciando certos instintos episódicos): segundo Freud, “a solidão voluntária” ou “o isolamento dos outros” personificam o caminho para a ataraxia – “Contra o temível mundo exterior a única defesa possível é de algum modo virar as costas, caso se pretenda cumprir sozinho esta tarefa” (FREUD, 2008: 25-26; a solidão é ela própria uma engrenagem do processo morissetteano de escrever: a autobiografia e o diário são máquinas desejanças que trabalham na reclusão). Arriscar-se-ia dizer que Cobain formou uma banda cujo sonho maior ou ideal de vida seria o de alcançar o *para lá* semântico do nome que a si mesmos atribuíram (o grau zero da excitação, segundo Freud, correspondendo à pulsão de morte: a ligação profunda entre o prazer e o aniquilamento)⁴⁸, mas foi Morissette quem terá compreendido melhor o sentido e o alcance do vislumbre nirvânico, a sua tangibilidade serena: de facto, segundo um axioma indiano, “entre o nirvana e o mundo não existe a mais pequena diferença” (AGAMBEN, 1993: 45). *Thank you nothingness*, diz o refrão – uma atualização do Nada nirvânico, do esvaziamento da mente segundo os preceitos budistas? Uma resignação, apesar de tudo, intensiva e produtiva perante aquilo que inexoravelmente lhe escapa ao entendimento? Um niilismo ativo, com os olhos postos na auto-intensificação e auto-aprovação, rompendo a sujeição da vida ao passado e à lamúria indulgente?

I think that experience [the time spent in India] affected me definitely because of the physical place and how paradoxical and beautiful it is, but mostly because of the mindset that was required of me to go to a place like that, to completely let go, to be able to start from scratch on an emotional level and on a musical level and write as though I had never written anything before (MORISSETTE *apud* CHAUNCEY, 1998, em linha).

Ensaie-se um regime de comparações entre Cobain e Morissette a partir das suas próprias reflexões autocríticas e metatextuais. Por um lado, os escritos do *frontman* dos Nirvana mencionam a imensidade do perigo autobiográfico na escrita, com um despudor – “inédito”, logo irreverente – sincronizado, por antífrase, com o seu tempo: por exemplo, para se referir às letras do álbum *Bleach* (em português, “lixívia”, evidenciando a natureza *corrosiva* do conteúdo, mas ao mesmo tempo *desinfetante*),

⁴⁸ Freud, em *Para Além do Princípio do Prazer*: “Se a nossa experiência nos diz sem excepção que tudo o que vive morre por razões *intrínsecas* e regressa ao estado inorgânico, só nos resta concluir que o objectivo da vida é a morte e retrospectivamente que a vida é precedida por um estado inorgânico” (FREUD, 2009b: 36-37).

Cobain equipara-as “à descarga de uma fossa estagnada durante anos: eram a purga da minha consciência quase a apodrecer, depois dos anos de Aberdeen e de toda a merda em que tinha sido obrigado a viver” (COBAIN, 2000: 33-34). O risco dessa “purga” foi a sua mediatização exponencial, algo que, para William Burroughs, escritor preferido de Cobain (cf. *idem*, 50)⁴⁹, dá azo à seguinte interpelação de alarme: “Já notaram que figurar na capa da *Time* é receber o beijo da morte?” (BURROUGHS, 2002: 34) – como quem diz que a autenticidade irredutível do artista (que antes de ser artista é humano) não se imiscui na luz dos holofotes, sob o risco da pele da “aura” ser fotossensível e altamente inflamável. A purga é também um processo de não-seletividade emocional, tal como a vida (que é como é, sem se purgar intencionalmente) e como Alanis Morissette (que, confessa, viveu sempre obcecada com o conceito de *wholeness*):

Muitas vezes fui criticado pela contrariedade dos textos que escrevo mas é inevitável que sejam assim porque eu escrevo algumas frases meditadas e sinceras e, logo depois, escrevo outras tal como me vêm à cabeça, sem meditações... Por outro lado, é a própria vida que é assim contraditória e um autor é essencialmente um ‘gravador’ das emoções e das sensações do viver quotidiano (COBAIN, 2000: 49).

Nas minhas canções procuro exprimir-me a mim próprio, o meu mundo interior: aquilo que eu sou, aquilo que eu sinto... Não tenho de todo a pretensão de difundir mensagens de protesto, nem de redenção universal. Não sou um daqueles pregadores-rock de merda que proclamam uma qualquer ‘iluminação filosófica’ ou que afirmam ter visto uma Luz Divina qualquer (...) (*idem*, 54).

Porém, também estou consciente que, nas minhas composições, há sempre um profundo dualismo: na minha vida, como nas minhas canções, metade das vezes sou um incurável niilista e na outra metade, reconheço-me sincero e vulnerável (*idem*, 55).

Por outro lado, e face à escassez de fontes que denunciem o inverso, Alanis Morissette não pareceria tão afim de usar imagens excrementícias para ilustrar o seu misto de raiva e desânimo contra os traumas de infância e outros entraves da sua antropologia familiar. No seu caso, mais do que o emprego de metáforas ou de outras figurações para obter um certo estilo (uma pose, uma encenação textual) legitimador (dentre o circuito musical em que supostamente se insere), aquilo que o álbum de estreia procura relevar consiste, segundo Glenn McDonald, em “(...) to support Alanis’

⁴⁹ Cobain afirma ter herdado de Burroughs a técnica do *cup-up*, ao inserir retalhos de escritos poéticos e de outros materiais de criação nas suas canções (cf. *ibidem*).

presence, not to inspire awe for its own virtues”, objetivo que o crítico de música considera em *Jagged Little Pill* “largely irreproachable” (MCDONALD, 3-8-1995, em linha). Noutro sítio, a mesma tónica: “It is Alanis’ presence which makes her songs what they are, the venom and affection and wisdom and determination in her voice, and that is as true live as it is in the studio” (*idem*, 28-3-1996, em linha). Segundo Jon Pareles, as canções do álbum constituem “(...) tales of a young woman determined to make her own way, inventing herself as she leaves behind childhood indoctrination, manipulative lovers, sleazy business associates and, finally, her own self-doubt” (PARELES, 13-8-1995, em linha).

Neste sentido, considere-se a letra de *Perfect*, a primeira canção que *aconteceu* nas sessões que dariam origem a *Jagged Little Pill* (a escolha do verbo alinha-se mais eficazmente, a nível conceptual, com as impressões de Morissette e Glen Ballard sobre a composição deste tema). A interpretação assentará na vertente sublimatória que Freud atribui às manobras subjetivas para lidar com certas inconveniências do desejo: mais especificamente, a partir de William Ian Miller (*The Anatomy of Disgust*, 1997), no sentimento de *disgust* para alinhar o indivíduo (repreendendo-o, envergonhando-o) com a ordem da civilização (“arduamente conquistada”, FREUD, 2009a: 42), no sentido mais orgulhosamente elitista da palavra (e da *espécie* que a usa).

Sometimes is never quite enough
If you’re flawless, then you’ll win my love
Don’t forget to win first place
Don’t forget to keep that smile on your face

Be a good boy
Try a little harder
You’ve got to measure up
Make me prouder

How long before you screw it up
How many times do I have to tell you to hurry up
With everything I do for you
The least you can do is keep quiet

Be a good girl
You’ve gotta try a little harder
That simply was not good enough

To make us proud

I'll live through you

I'll make you what I never was

If you're the best, then maybe so am I

Compared to him compared to her

I'm doing this for your own damn good

You'll make up for what I blew

What's the problem... why are you crying

Be a good boy

Push a little farther now

That wasn't fast enough

To make us happy

We love you just the way you are if you're perfect

Alguns aspetos formais sobre a génese compositiva, primeiro, da generalidade dos temas de *Jagged Little Pill*. Segundo o biógrafo Paul Cantin, em *Alanis Morissette Jagged* (1997), o cenário seria este: “She would sit on the floor. Ballard would perch on a chair. They'd both take acoustic guitars and fool around with melodies and lyrical ideas and see what happened. When they really got rolling, Alanis would fall into a kind of trancelike state” (CANTIN, 1997: 127).⁵⁰ A experiência relativamente a *Perfect* não esteve longe disto: Ballard admite a espontaneidade puramente técnica dos primeiros acordes como um gesto ergonómico de quem tem por hábito tocar guitarra acústica, uma espécie de treino imponderado que prima mais pela natureza improfícua do gesto do que pelo espanto e perplexidade de lhe subtrair algo com potencial para originar uma canção. “I had no idea what she wanted to do, and I had no idea what we should do, and it was spontaneous combustion” (Ballard in PARELES, 28-2-1996, em linha). Morissette, ao longo dos anos, tem apenas apresentado ligeiras variações do mesmo: a ideia de que a composição musical “[is] like a stream-of-consciousness conversation”:

I don't want to get too precious or pretentious about it, but for me songwriting became a channeled experience. When I first began writing in that way it was overwhelming. Now it's something I rely

⁵⁰ “Each song on *Jagged Little Pill* was written and recorded in a single day. In Mr. Ballard's home studio, they worked together on melodies and ideas; when Ms. Morissette finished the lyrics, Mr. Ballard assembled the music. They printed out the words, and Ms. Morissette sang the song immediately. Not until the album was nearly complete did they begin looking for a label to release it, so there was no advance from a recording company” (PARELES, 28-2-1996, em linha).

on and am humbled by. It usually takes about 30 minutes to write an entire song. Once in a while, I'll escape and run upstairs to finish a verse or something, but the songs write themselves pretty quickly. Of course, the living of the life that I'm commenting on happens for years before the songwriting comes out. By the time I write, I'm ready at long last to render what might be a complicated idea in a very pithy and clear way (MORISSETTE in HALL, 2012: 43).

Assim *aconteceu* (com) *Perfect* – sinergia de intuições: Ballard improvisa um lance que faz mover as cordas; Morissette, *sentada no chão* (uma postura que convoca imagens alusivas à de quem medita ou se encontra numa posição de limiar entre uma zona de imanência e outra suprarreal), profere, como um impulso até então inconfessado porque latente, *Sometimes is never quite enough*. É nessa base intuitiva e informal que a letra, precária em profundidade ou prolixidade convencionalmente designadas como requisitos do poético, atrai um conjunto de intencionalidades (atinentes à ordem do desejo, da crença, do compromisso, em suma, a fatores do âmbito psicologista) que devem ser lidas a par do conteúdo que comunicam (no âmbito da teoria do discurso, e não de uma *teoria da língua sem falantes*, segundo Paul Ricœur). Com efeito, trata-se de fazer valer a noção pragmática de que, quando se comunica, não é só um conteúdo informacional que se veicula, mas também uma “força” (Austin), equacionável, na psicanálise, com a pulsão (“Ce que je dis, je le dis avec la force d'un ordre et non d'une supplique, quels que soient les effets que mon langage produit en tant que simple stimulus”, RICŒUR: 2005: 45).

O lugar de onde provém *Perfect* é o mesmo que impulsiona o efeito de *releasing* ou, noutro termo do léxico freudiano, o efeito de *transferência* (*Übertragung*): à semelhança de um paciente que dirige ao médico-analista “impulsos afetivos”, com a dose natural de hostilidade, “que não têm fundamento em nenhuma relação real e que, dadas as suas características, só podem ser deduzidos de desejos fantasiosos antigos e entretanto tornados inconscientes” (FREUD, 2009: 61). Para Morissette, Ballard devém, nestes termos, o psicanalista catalisador de todo este processo de revisitação mnésica. Para evidenciá-lo *como tal*, isto é, como *releasing*, Morissette quis que a versão a constar no disco correspondesse ao *demo* original: o intuito pretende, assim, reproduzir o ato de *a-presentar* uma individualidade, o *ecce* desvelador de alguém que esteve, até então, se não escondido, pelo menos ignorado e, acima de tudo, incompreendido. *A-presentar* equivalerá, em termos de técnica musical, a usurpar mediações obstruentes, isto é, tudo o que dê margem a esquivas simbólicas, como efeitos de *intros* com sons

instrumentais: dito de outro modo, não se anuncia a vinda do sujeito, porque ele entra de rompante, faz-se logo tangível – *Perfect* começa com voz. O material significante introduz, de imediato, o complemento do significado: o emissor quer, assim, fazer sentido *ab initio*; *Perfect* surgiu de uma necessidade de falar, de expor. Sob a perspectiva do percurso generativo da significação, a enunciação indica o ato pelo qual o sujeito cria o sentido, significando *fazer ser*. Tal é o equivalente a assumir que a míngua estética do tema – vocabulário incipiente, ausência de conotação, deselegância estilística – é intencional: haverá, portanto, um *valor mais alto que se levanta*, um valor ético (*noético*, segundo Ricœur: as intenções investidas na semântica dos atos de discurso) que se pretende confessionalmente não adulterado (senão *para quê* se confessar?). O discurso só é concebível como tal, no plano dos requerimentos teóricos, na medida em que possui um sentido (o que se diz), uma referência (aquilo de que se fala) e um alocutário (aquele a quem se fala). Por isso, não é de surpreender que haja uma unanimidade interpretativa entre os críticos (afinal, não é tanto de *interpretação cononativa* que se trata, mas de confirmar, *no fundo*, a *superfície* de uma *denotação* textual): “childhood indoctrination” (PARELES, 13-8-1995, em linha); “a subtle portrait of the oppressiveness of parental expectations” (MCDONALD, 3-8-1995, em linha).

A letra é desde já um ensaio pueril assumindo o papel dos progenitores, a mãos com uma demagogia dos afetos: uma brincadeira de faz-de-conta que, num quadro de despersonalização por demais familiar aos embargos da autorrepresentação (levada *a sério*, isto é, no domínio da arte), subscreve Claire Parnet: “Mesmo quando se julga falar em nome próprio, fala-se sempre no lugar de um outro que não poderá falar” (PARNET *in* DELEUZE & PARNET, 2004: 32). Para poder ser pensado, o real intrínseco ao sentido, à referência e ao alocutário precisa de ser ficcionado: um desdobramento do *I* num outro *me* e depois num *us* (primeiro e segundo refrão, respetivamente). O gesto de *a-presentar* torna-se, assim, indissociável do de *re-presentar*.

Como se caracteriza a voz? De facto, é sobre ela que o sentido (poeticamente precário) se vai escorar para premir nichos de profundidade, para expor, por meio do som (vocal), uma intimidade ferida.⁵¹ A voz faz sobressair a fonte que a emite, ou seja, o indivíduo humano, e, nessa condição, subtrai ao refinamento verbal (aquilo que

⁵¹ Como afirma Marie-France Castarède, em *A Voz e os Seus Sortilégios* (1998), “[o] canto ajuda a tornar visível o rasto do que constituiu a nossa experiência de vida: as nossas memórias e as nossas impressões de infância. É memória do corpo e da sensibilidade. Neste sentido, as dificuldades de cantar estarão directamente ligadas às vicissitudes do desenvolvimento afectivo e aos bloqueios psicológicos” (CASTARÈDE, 1998: 255).

esteticizaria literária ou poeticamente a canção) parte da sua relevância. Na primeira parte – primeira estância e primeiro refrão – a voz é amena, quase ensonada: o sujeito surge, mas faz a sua aparição a medo, pouco confiante. É um amador confessional e isso reflete-se, morfossintaticamente, na derivação imprópria: *Sometimes is never quite enough*. Um advérbio de tempo desempenha a função sintática de sujeito: *Sometimes* determina, em jeito de diagnóstico, o falhanço do *ethos* juvenil, o facto de ele não ser um *Always* permanente nem de corresponder às expectativas parentais. Arrisca-se, assim, a nunca receber na integridade o prémio a que supostamente tem direito: *you'll win my love*, sendo que *love*, aqui, é o mesmo que aprovação (ou o reverso de uma ofensa: “fizeste o que te pedi”).

O *eu* é ensinado a estar sempre em prova, nunca em repouso: *Don't forget to win first place / Don't forget to keep that smile on your face*. Note-se que o demonstrativo *that* concorre para uma dissociação (acontece, de facto, com todos os deícticos): aponta-se para um modelo a reter e a seguir (um sorriso é literalmente um sorriso, mas socialmente é *muito mais do que isso*); o sujeito emissor (pai/mãe) não está, portanto, a exigir demasiado de alguém (filho); o pedido é exequível, na medida em que a única virtualização fantasmática ou ideal – *essa* pessoa com um sorriso *assim* no rosto – tem um fundo de verdade, resgatável de um passado empiricamente vivenciado (princípio da pressuposição: se te peço para não te esqueceres desse *tal* sorriso, então é porque tu já sabes *a que género de sorriso* me estou a referir).

Depois do primeiro refrão, as entoações são de natureza mais ríspida: o conteúdo semântico é, neste sentido, a afirmação de uma impaciência perante a promessa já expectável de que a criança irá falhar, irá agir mal, *como já é hábito* (*How many times do I have to tell you to hurry up*). Mas é sobretudo no momento da ponte entre o segundo refrão e o último que a anagnórise toma lugar, sumariando todas as faltas previamente cometidas e anotadas, ao mesmo tempo que atrofia em desmesura, patologicamente (o canto converte-se num grito contínuo, fustigado pelos gestos em contexto de *live performance*; o sentido literal da mensagem veiculada descoincide com o que se espera fazer de uma criança *real*, num mundo de experiências *sensíveis*).⁵² Ler a ponte e dela extrair o seu sentido denotativo assinala a violência profunda, não propriamente do *dizer*, mas do *querer dizer*, seguindo o par introduzido por Jacques Rancière para expor como a linguagem da literatura (o filósofo tem em mente a

⁵² Tem-se em mente a seguinte exibição, gravada em 1995: <http://www.youtube.com/watch?v=d210dORu6Co>.

Madame Bovary, de Flaubert) pode descarnar uma transparência igual à da linguagem da comunicação “quotidiana”: entre os dois tipos de linguagem, o que funciona de maneira diferente não é tanto “a igualdade dos que comunicam” (os falantes entre si ou, no caso da literatura do século XIX, as camadas sociais com literacia), “mas [a igualdade] do que é comunicado”.⁵³ Uma igualdade entre as frases do *querer dizer* reside, assim, na partilha entre elas de uma mesma *intensidade*: em última análise, a intensidade de uma frase é igual à totalidade das frases ou versos que estruturam o corpo da canção.⁵⁴

Invasão *bruta* (conteúdo, a semântica de uma denúncia) e *abrupta* (forma, música, aceleração rítmica, clímax psicológico que se manifesta pela exacerbação vocal) do suposto núcleo irreduzível que dá corpo a uma identidade: *I’ll live through you / I’ll make you what I never was*. A(s) letra(s) da letra opera(m) ao nível mais elementar do teatro visível que se encena no palco da invisibilidade suprema: as marcas afetivas que, de tão óbvias (isto é, presumíveis) que são na antropologia doméstica ou familiar, desmarcam a própria afetividade de que supostamente o *infans* deveria ser garantido. Se falar é um *falar-se*, isto é, se se traduz numa exposição de uma apropriação fenomenológica e reflexiva inviolavelmente anterior, então a voz deste *eu* dá corpo a um outro *ego* que se lhe sobrepõe. A injunção psicanalítica foi propositada: um *ego* como entidade consciente do *superego* que lhe traçou uma sobreconsciência como destino; a neurose, aqui, advém de se *saber de mais* sobre o assunto; o *sujeito-supostogozar* é aqui enxovalhado na forma de gritos guturais. Como diria Derrida, é por via das próprias palavras, pela capacidade de se evadirem à sua própria forma (visível e sonora) e de revelarem um potencial não-discursivo ou não-logocêntrico, que se torna possível fazer *explodir o discurso* (cf. DERRIDA *apud* RAMSHAW, s.d., em linha), fragilizando, assim, um rigoroso percurso exegético assente apenas na economia libidinal segundo Freud (e daí, portanto, uma maior propensão para o fulgor impetuoso de Deleuze).

Recorde-se, de novo, os bastidores de *Perfect*: este foi o primeiro tema composto para o que viria a ser *Jagged Little Pill*. Constitui o primeiro traço espontâneo do que a

⁵³ Jacques Rancière, *Estética e Política. A Partilha do Sensível* (2010a): “Na literatura, começa com a ideia de que não é necessário adoptar um estilo particular para contar histórias de nobres, de burgueses, de camponeses, de príncipes ou de escudeiros. A igualdade dos temas e a indiferença dos modos de expressão antecedem a possibilidade de uma ausência de tema. A primeira é condição de possibilidade desta última” (RANCIÈRE, 2010a: 64-65).

⁵⁴ “Flaubert constrói a indiferença literária no intervalo que a separa de qualquer subjectivação política. Ele elabora uma igualdade molecular dos afectos oposta à igualdade molar dos sujeitos que constroem uma cena política democrática. É o que resume a frase onde ele diz que se interessa menos pelo andrajoso do que pelos piolhos que o devoram, menos pela desigualdade social do que pela igualdade molecular” (RANCIÈRE, 2010a: 67).

artista denominaria como a sua expressão musical autobiográfica, num modo *stream of consciousness*, com o inconsciente a ser chamado à intervenção desinibida. As asserções e as interrogações na letra servem de ataques diretos a um núcleo duro por demais inconfessável. Afirmam-se cinicamente como autênticas violações (cinismo e autenticidade parecem andar, assim, de mãos dadas): não se pretende lançar perguntas retóricas, mas é o próprio gesto de agressão ao centro mais recôndito do *self* que é aqui mobilizado, encostando a vítima contra uma parede móvel, empurrando-a infinitamente para um lugar de onde não existe possível retorno. O grito apodera-se de uma sintaxe. O som, que consensualmente é interpretável “as something fey, lighter-than-air, an insubstantial thing” (ACKERMAN, 1995: 190), adquire em *Perfect* uma espessura, “a force with muscle” (*ibidem*), capaz de interceptar o discurso do *eu*, de fazer “soçobrar” o corpo “habitado às palavras” (RIBEIRO, 2011: 8).⁵⁵

Por sua vez, forçar o outro a confessar o inconfessável é agir abusivamente sobre um conhecimento que já é sabido de antemão como cognoscente e cognoscível; mas o gesto de *re-conhecer* esse inconfessável, entre animais sociais carenciados de sociabilidade, mais depressa tende para encenações sádicas (ver o outro chorar e saber que somos o motivo que despoletou esse choro, mas fingindo a nossa ignorância e, através dela, pondo de lado qualquer sentido de responsabilidade) do que para um apoio moral desinibido, ciente de que pode nem sequer contribuir para nada, exceto fincar a inegabilidade da sua presença e da disponibilidade conselheira que aquela oferece (“para o que der e vier”, que é o que *dizem* os amigos entre si, mas nem sempre plasmando esse altruísmo no que *fazem* uns pelos outros).

Se, em modos lacanianos-žžekianos, amar significa dar o que não se tem a alguém que não o pediu, o verso *What’s the problem... why are you crying* responde (sem o fazer, na prática) a essa invocação idealista sobre o amor, na medida em que é

⁵⁵ Sintoma da contemporaneidade sensológica, segundo Luís Cláudio Ribeiro (2011): “(...) quando no ruído a palavra é esquecida, o corpo quer soçobrar porque está habituado às palavras que o curam de ser interior. Faça-se então mais ruído e toda a pele é agora um corpo imenso. Se o ruído parar as palavras voltam. Mas é preciso que elas fiquem suspensas, por instantes, sem nenhum encontro com a carne. Sem fala. É isso que o corpo quer de alguma música contemporânea” (RIBEIRO, 2011: 8). Com a evolução da homofonia na música ocidental (uma única linha melódica, acompanhada por harmonia), rumo às primeiras combinações polifónicas (impulsionadas no século VI pelo Papa Gregório I, fazendo surgir o cântico gregoriano), um acorde musical impõe-se como uma iluminação fulminante que habita e mapeia um espaço: “something like an idea”, segundo Victor Zuckerkandl, no âmbito da filosofia da música (*apud* ACKERMAN, 1995: 220), “an idea to be heard, an idea for the ear, an audible idea” (*apud ibidem*). As notas podem, pois, ocupar o mesmo espaço e permanecer discerníveis. Eis porque a polifonia “(...) coincided with the building of the great Gothic cathedrals, and the birth of harmony with the culmination of the Renaissance and the beginning of modern science and mathematics: that is, the two great changes in our understanding of *space*” (*apud ibidem*). A autora, em nota de rodapé, cita uma frase atribuída a Pauline Oliveros: “Any space is as much a part of the instrument as the instrument itself” (*apud ibidem*).

ele o bônus de gratificação que ao sujeito é prometido, se este abdicar da exclusividade que define, por excelência, o seu núcleo duro: *If you're flawless, then you'll win my love* (primeira estância), *We love just the way you are if you're perfect* (última estância). No plano neuronal que subjaz à maturação do comportamento infantil, a lógica do “olha para o que eu digo, não olhes para o que eu faço” encontra aqui o seu correlativo: a psicologia cognitiva prova que o cérebro da criança é extremamente eficaz nas inferências das atitudes alheias por via da sua mimetização. Logo, gritar a *bridge* do tema corresponderá à imitação pela criança daquilo que testemunhou o outro fazer. Constitui, pois, uma resposta emocional e, por esse motivo, o *dizer* e o *sentir* são inextricavelmente meio e mensagem, como uma síntese de gestos convergentes.⁵⁶

Perfect revela que *certas* emoções *devem* ficar aquém da linguística: para se ser um *good boy* ou uma *good girl*, impõe-se a eficácia do silêncio; mandatória é a lei que diz [*t*]he least you can do is keep quiet (sublimação de uma repreensão: desculpabilizar o outro dos seus abusos ao transformar as suas reprimendas em ansiedade neurótica, em *angst*).⁵⁷ Morissette, em várias entrevistas, recorda momentos em que, como criança, escrevia poemas sobre raiva e tristeza, sentindo-se depois na obrigação de os esconder ou amarrotar e deitar fora – um secretismo comum ao da criança que Jacques Derrida também fora: “Escrever, manter um diário, escrever poemas no diário, era a resposta secreta e privada da criança que não é ouvida na família...” (DERRIDA, 2004b: 18). E já que a letra inflete no sujeito uma entidade construtível ou manietável, pense-se em *Perfect* como uma espécie de receita para confeccionar um filho paranoico:

1. To be hurt as a small child without anyone acknowledging the situation as such;
2. To fail to react to the resulting suffering with anger, denying one's own feelings to oneself;
3. To show gratitude to one's parents for what are supposed to be their good intentions;
4. To forget everything;
5. To displace the stored-up anger onto others in adulthood and fail to notice that what seems to be *their* anger is one's own (GOLEMAN, 1998: 153).

⁵⁶ “Emotions are feelings linked to ways of talking about those feelings, to social and cultural paradigms that make sense of those feelings by giving us a basis for knowing when they are properly felt and properly displayed. Emotions, even the most visceral, are richly social, cultural, and linguistic phenomena” (MILLER, 1997: 8).

⁵⁷ “A angústia é uma reacção de repúdio, por parte do ego, de desejos recalçados que se tornaram mais intensos, e a sua presença nos sonhos é assim bastante compreensível sempre que a formação do sonho apresenta o intuito demasiado claro de satisfazer estes desejos recalçados” (FREUD, 2009a: 42).

Performativamente, o impacto visual não poderia ser mais explícito: durante a prolongada promoção do álbum, aliada ao nível de extenuação física e psicológica que a *tournee* mundial exigiu, o rosto de Alanis na interpretação de *Perfect* entrega-se a contorcionismos faciais grotescos, marcados por uma resignada agressividade.



Fig. 3. Performance de *Perfect* (DVD *jagged little pill, Live*, 1997)

No momento final de *Perfect* (figura 3), por exemplo, o que se vê é a resignação agudizada prestes a descambar em choro, a desmentir o distanciamento que a suposta raiva abre (impedindo o outro de se aproximar) e a solicitar um respeito pela vulnerabilidade no seu estado mais cru e despido, aquele que o conteúdo da *letra* toma como indigno de ser *mostrado* (não poetizado ou verbalmente sofisticado, mas visceralmente exibido enquanto *tal*). “In some of the early performances that I’ve seen footage from”, comenta McDonald, “Alanis seems caged, restless inside small spaces that she didn’t build with the idea that she’d have to live inside them for months” (MCDONALD, 27-1-2000, em linha). Analogamente, para outro crítico:

Watching her perform live at the time was like watching scenes from *The Exorcist* re-enacted: the then-21-year-old screaming with open ferocity into a microphone that bore the brunt of her anger, hair flailing wildly, the fat vein that ran right across her forehead throbbing wildly. She made an indelible impression (DUERDEN, 24-4-2004, em linha).

Nas entrevistas, a sua sobriedade poderia ser considerada surpreendentemente desconcertante, tendo em conta que a sua forma de apresentação mundial condensou, numa mesma letra, expressões de uma inquisição contra a pujança fálica (imediatamente

sujeitas ao *bip* censório), tais como *would she go down on you in the theatre* e *and are you thinking of me when you fuck her*, do *single* de avanço *You Oughta Know*, ou ainda *You took me out to wine dine 69 me / But didn't hear a damn word I said*, do tema *Right Through You*. Sob as lentes externas, a questão paradigmática tropeçava no erro de uma resposta meticulosamente confeccionada: num escrutínio deficientemente biografista, esperava-se que a artista irreverente do palco e das músicas fosse coincidir *ipsis verbis* com a jovem adulta, vinte e um anos, olhos castanhos, natural de Toronto, aluna de mérito, maria-rapaz, signo gémeos, etc., etc. Um modo de lidar com estes diagnósticos apressados passa, por exemplo, por retomar a interpretação das forças psicológicas subterrâneas que despoletariam a emergência de *Perfect*, ou seja, a expressão performativa de um mecanismo de defesa e o *ruído* (literalmente, o *grito* como meio e mensagem) do seu falhanço operacional na vida de todos os dias, o *id* incaptável por qualquer plataforma de simbolização.⁵⁸ E, no entanto, ainda que incaptável, não deixa de ser parafraseado e parafraseável pelo corpo (o corpo literal e o corpo da linguagem). Resta, pois, esse *id* fervente que, em Alanis Morissette, mais parece uma alta tensão descontrolada, como alguém que está na *borderline* do ser e do estar (uma forma de *autismo* performativo, que, no dizer de Peter Sloterdijk, funciona como uma extensão do espaço esferológico subjetivo: “Les forteresses vides de l’autisme sont en premier lieu des installations défensives qui garantissent le sujet contre la panique de l’espace et la mort par abandon”, SLOTERDIJK, 2002b: 482).

Se a primeira canção de Morissette condensa esta atitude de autodefesa, se desnuda, portanto, a condição de pose que lhe fora imposta por quem, em termos afetivos, seriam os primeiros a dar amor incondicionalmente, quererá isto dizer que a autobiografia ou o autorretrato morissetteanos são, desde raiz, uma forma muito subtil de autossabotagem? A autorrepresentação nas *lyrics* de Alanis Morissette está, logo à partida, viciada? A confissão faz-se, assim, sempre à retaguarda, de vigia inconsciente? (No álbum seguinte, o primeiro verso da faixa intitulada *One* faz ressoar estas averiguações, abalando a noção mais comum de ética da autenticidade: *I am the biggest hypocrite*.) Enredando-se nos trâmites topológicos da autobiografia, cedo se depreende que a escrita morissetteana não gravita em torno de um sujeito estável, mas de um *eu*

⁵⁸ “Successful defense becomes habit, habit molds style. These familiar tactics become second nature; when psychic pain confronts us, we fall back into their soothing arms. What may have been at first a serendipitous discovery in the battle against anxiety comes to define our mode of perception and response to the world. Becoming adept at such strategies means that we favor some parts of experience while blocking off others. We set bounds on the range of our thoughts and feelings, limit our freedom of perception and action, in order to feel at peace” (GOLEMAN, 1998: 131).

que *se vê* ao espelho e se apercebe de que também *é visto*, em sentido merleau-pontiano, *ergo* (re)construído *também* pela alteridade, por uma inevitável reversibilidade do percurso fenomenológico da visão, em particular, e do corpo em toda a sua intensa, profusa e profunda estesiologia, em geral, corpo que se impõe figural e figurativamente numa hermenêutica das *lyrics*. Trata-se, portanto, de um ato performativo, se tomarmos a linguagem em contexto pragmático, como o que, neste estudo, serve de princípio estruturante. O apagamento do sujeito, se de facto acontece, é apenas metafórico, porque nunca deixa de ser/estar *encorpado*, sob a espessura da *casca* antuniana, desunhando aquele que diz *eu* (cf. “As biografias”, in ANTUNES, 2013: 127). Por sua vez, se tomarmos em conta a interferência dos desígnios autobiográficos, mais irrepreensível se torna a afirmação barthesiana, segundo a qual “quanto mais ‘sincero’ sou, mais me torno interpretável” (BARTHES, 2009: 148).

Todas estas dúvidas e anfibologias são fundamentais para a compreensão desta tipologia de escrita, em geral, e do fôlego tensional que a constitui, em particular. Mas, por maiores que sejam as contradições e por maior que fique o fosso entre a sua evidência e a sua irresolubilidade (o aferimento dessa autenticidade proclamada), algo se mantém: a pergunta que Glenn Ballard dirigiu à jovem Alanis quando as primeiras linhas de *Perfect* começaram a tingir o branco do papel, se ela fazia a mínima ideia ou se conseguia compreender *a fundo* aquilo que, naquele preciso momento, naquele estúdio, estava a acontecer. “No”, respondeu Alanis (cf. HAMERSLY, 27-10-2008, em linha). É aceitável a suspeita de haver aqui um certo autocomprazimento do Ego, mediado por específicos quadrantes históricos e biográficos (afinal, como afere o psicanalista Carlos Amaral Dias: “A narcização do analisando não é obviamente dizer: ‘você é fantástico’. A narcização do analisando começa no momento e no lugar em que o analista é analista”, DIAS, 2009: 95). No entanto, não temos um motivo irrevogável que nos faça duvidar de Ballard e Morissette quanto à honestidade tanto na razão de ser da pergunta, como na fortuita resposta, respetivamente. *Jagged Little Pill* é, para todos os efeitos, um álbum que se situa entre a acessibilidade *pop* e a estridência renitente do *rock*, no contexto histórico pós-Cobain ou *post-grunge*. Se foi, de facto, um álbum invulgar, então é porque respondeu, com maior ou menor fidelidade, a dois requisitos da estética da música comercial, segundo Roy Shuker (2001): “first, extending the traditional form; and second, working within the form itself, breaking it up and subverting its conventions” (SHUKER, 2001: 155).

When I bought *Jagged Little Pill*, back last June, within a few days of its release, I didn't know anything at all about Alanis, and I could only spell her name correctly because I copied it off the video credits verbatim, but just listening to the album was enough to know. It sounded epochal, like it would change lives, raise armies, level minor landmarks and make Alanis an enormous star (MCDONALD, 28-3-1996).

(...) [T]his is the most assured, most electrifying and *wisest* debut album since *Little Earthquakes* [de Tori Amos]. The opening notes of every song on it make me inhale sharply with anticipation. That a twenty-year-old made it is as enduring a demonstration of the power of youth as I can imagine requiring (*idem*, 4-1-1996; McDonald acabaria por eleger *Jagged Little Pill* como o melhor álbum lançado em 1995).

Trinta e três milhões de cópias vendidas em todo o mundo deverão querer dizer alguma coisa, de facto, *mas não o suficiente* para que os dois aspetos centrais nomeados por Shuker para converter a inovação de um disco numa fórmula de sucesso possam resumir o que foi *Jagged Little Pill*. Como, então, profetizara Glenn McDonald:

I know it's in vogue, given Alanis' mall-disco background, her studio-savant producer and the three billion copies of *Jagged Little Pill* that have been purchased by the uncultured masses, to place credit for her success anywhere but on her, but hearing her voice tearing through the walls of some little radio station in Holland, she sounds to me like this is only the beginning of something much, much bigger (*idem*, 21-12-1995, em linha; *vide* HOROWITZ, 8-10-2014, em linha).⁵⁹

2.4. A beautiful death: depois de *Pill*. Capitalismo e esquizofrenia.

(...) "authenticity" is a means, not an end. The Spice Girls are selling female independence, loyalty and sugary charm; Nirvana sold pain and defiance; Alanis Morissette sells fury and resilience. People who buy their records thoughtfully (in addition to the hordes who buy them without thought) do so not because they "seem real", but because they really seem independent, or defiant, or resilient. The details matter.

Glenn McDonald, "Music Criticism in the Shadow of Itself" (1998)

Aludindo às suas pretensões infanto-juvenis (fama, adulação, amizades seguras, autoestima), que depois percebeu tratarem-se somente de *ilusões* (uma *iluminação* mais acentuada após a permanência na Índia), Alanis Morissette corrobora as asserções de Žižek (2006b: 55-72) sobre o carácter hipócrita que alimenta o duplo busca/renúncia da felicidade (equivalendo, em Sloterdijk, ao lado *cínico*, e não *kínico*, da mesma):

⁵⁹ Refira-se que, tendo em conta o reconhecido impacto geracional de *Jagged Little Pill*, está previsto estrear, em 2015, um musical inspirado nesse álbum, assinalando o seu vigésimo aniversário, assim como uma reedição do disco, desta vez constituído na íntegra por *covers* de artistas que se sentem, de uma maneira ou de outra, influenciados ou inspirados por Alanis Morissette.

I was very intrigued by what celebrity status, fame, adulation could bring me. (...) It was touted as something that would raise your self-esteem and provide you with eternal happiness. Food would taste better, people would be more exciting, relationships would be great. (...) Most people operate on the assumption that if we do something or have something that we then can be something, as opposed to us being something and that resulting in us having something or doing something. (...) I wish people could achieve what they think would give them happiness in order for them to realize that that's not the way happiness can be found (*apud* FRANCE, 1999: 100).

Não falta nesta entrevista a dose certa de previsão de cinismo perante quem goza, de facto, o *luxo* de estar numa situação privilegiada (socioeconomicamente) para poder tecer comentários desta índole, mas Morissette está ciente disso, da inegável realidade ou evidência desse *luxo*, que tanto lhe permite relativizar qualquer forma determinada de conhecimento, como autenticar-se na sua infalibilidade (porque, nas suas letras, Morissette nunca cessa de questionar o próprio lugar de onde fala, como que desempenhando a posição do analista no processo do *transfert* psicanalítico): “I get ‘easy for her to say’ all the time. It is much easier for me to say” (*apud ibidem*).

A artista abstém-se de propor uma solução assertiva e isenta de equívoco. Permanece na *indecidibilidade*, como diria Derrida. No dizer de Sloterdijk, a projeção de que Morissette sabe ser alvo imediato – “easy for her to say” – recobre-se de uma forma de *kinismo* atualizada aos tempos da pós-modernidade, segundo a qual o ser humano sabe estar a viver uma vida que carece de sentido historicista, teológico ou teleológico, mas sem nunca recair abissal e irresolutamente na catástrofe do niilismo (e consequente vitimização insuperável) ou no rescaldo moralista dos paraísos perdidos e da nostalgia cínica pelas idades do ouro (o “romantismo de caixote de lixo”, que exalta cinicamente o regresso a uma “vida simples”, segundo SLOTERDIJK, 2011: 255).⁶⁰

Seria necessário um certo distanciamento temporal (físico e psicológico) para que Morissette conseguisse retroceder na carreira e obter uma maior acutilância crítica a

⁶⁰ O facto de Morissette ter contactado *tão* diretamente com a cultura asiática (*Thank you India* e *quejandos*) torna o seguinte trecho de Sloterdijk ainda mais esclarecedor, devindo Morissette um *case-study* ajustável a estas problematizações epistemológicas: “O núcleo do kinismo é uma filosofia crítica e irónica das pretensas necessidades, uma radiografia da sua desmesura e do seu absurdo de princípio. (...) Daí a irradiação enigmática das doutrinas de sabedoria da Antiga Ásia, que fascinam o Ocidente porque voltam friamente as costas à sua ideologia da finalidade e a todas as suas racionalizações da avidez. A existência não tem ‘nada a procurar’ sobre a terra além de si própria, mas, no reino do cinismo, tudo se procura, e não só a existência. Antes de ‘viver verdadeiramente’, temos sempre algo mais a fazer: satisfazer ainda mais uma condição prévia, satisfazer ainda um desejo provisoriamente mais urgente, pagar ainda mais uma factura. E, com este ‘ainda’, ainda e sempre nasce a estrutura do adiamento e da vida indirecta, que assegura a marcha do sistema da produção desmesurada” (SLOTERDIJK, 2011: 255-256).

respeito de tudo o que viveu com o sucesso de *Jagged Little Pill*, por escrito e por *ex-crito*. Ao pensar em retrospectiva, no ano de 2004, sobre o segundo álbum, *Supposed Former Infatuation Junkie*, a cantora apelida-o de “my fuck-you record”, admitindo não ter tido percepção do seu desaforo artístico na altura em que o disco fora divulgado: “I guess I was simply writing what I needed to write. I found it all quite cathartic, actually, although I don’t think the record company agreed” (MORISSETTE *apud* DUERDEN, 24-4-2004, em linha). Na *review* bastante laudatória da *Slant Magazine*, lê-se:

Morissette returned with a renewed sense of self, new spiritual wisdom and an innocence that renders what could have sounded pedantic or preachy, quite simply, resonating. Even if her truths aren’t yours, you can’t help but acknowledge the fact that this is a woman who has experienced, who has learned, and who has something profound to share (CINQUEMANI, 5-11-1998, em linha).

É só na medida em que entra em cheque a pulsão confessional, alcançando na escrita (diarística, musical) uma forma de expressão satisfatória e plenipotenciária, que Morissette se aproxima nitidamente de Cobain: não pelos resíduos fisiológicos e pelos canos do esgoto, que Cobain acolhe inevitavelmente, vitimando-se por isso (cf. COBAIN, 2000: 33-34), mas antes pelas *metástases cancerígenas*, que Morissette faz por curar *ab ovo ad mala*, renunciando à condição de vítima, mesmo que, como se depreende da leitura de algumas das suas *lyrics* (*Precious Illusions*, *Excuses* ou *Havoc*, por exemplo), tal condição se mantenha sempre como uma miragem, uma escapatória sedutora:

It is never my intention to hurt or vilify someone through my songs. If that happens, then I am genuinely sorry, but I write them because I have to, in order to develop my sense of self. If I were to keep them bottled up, then all those bad feelings would marinate and I’d get cancer. I don’t want cancer (MORISSETTE *apud* DUERDEN, 24-4-2004, em linha).

Em *Circonfession*, Derrida compara a pluma à seringa, para aludir à violência intrínseca ao ato de escrever (a autobiografia enquanto *thanatografia*): a escrita como corte, transfusão, amostra, invasão no corpo. Por sua vez, Glenn Ballard, produtor de *Jagged Little Pill* e coprodutor (com Morissette) de *Supposed Former...*, comentou em tempos que cada palavra, para a artista, equivaleria a *uma dádiva de sangue*:

Every word for her is like giving blood. As she writes, she eliminates all the things that don’t work for her emotionally. But once she’s satisfied that she’s said what she had to say, at that moment,

all the lights turn green and she just goes in and burns it down. She sings it once, maybe twice, and she walks away from it and says, ‘That’s it.’ I don’t know anybody else who can do it that way (BALLARD *apud* PARELES, 1-11-1998, em linha).

Revivalismo da autobiografia, em registo radiofónico, e que nasce das intimidades como subterfúgio ímpio (Cobain) e como catarse holística ou medicina alternativa (Morissette): sem sucumbir às generalizações impróprias para consumo (validado pelo aparelho institucional) literário, a autobiografia como género dilata as suas margens trazendo a periferia para o centro, ou melhor (numa reivindicável atualização do discurso, em conformidade com estes tempos de hibridização e multiculturalismos), trazendo as periferias para os centros ou ainda, aplicando o léxico guattari-deleuziano, dissolvendo as insolubilidades *molares*, os seus *organismos* abalizantes e todos os *órgãos* (funções, juízos, pré-juízos) que afastam, por dentro, o *eu* – no caso da autorrepresentação – do seu núcleo essencial, que é o seu *si* mais fenotípico. Enquanto eventuais sortilégios genológicos, que beneficiam cada vez mais do seu hibridismo (se contornarem as Cassandras da literatura e as suas ameaças de crise), as diferentes estratégias de autorrepresentação do sujeito, tal como as varinhas mágicas de Harry Potter, denunciam que não será tanto o sujeito a escolher o seu autorretrato ou a sua autobiografia, mas antes o autorretrato ou a autobiografia que interpelam o rosto e/ou a “euidade” do sujeito neles representado.

Face ao sucesso de *Nevermind*, plasmado no *top* das tabelas de vendas e acolhido na íntegra pela “congregação dos porcos capitalistas das *majors* discográficas” que Cobain tanto se esforçara por repudiar (COBAIN, 2000: 35), o segundo álbum dos Nirvana, *In Utero* (que começou por se chamar *Verse Chorus Verse* e depois, a apelar à polémica, *I Hate myself and I Want to die*), pretendia alienar os fãs do primeiro disco, escapar à cupidez mediática e tornar-se *menos comercial* ou um *rock* incomparavelmente *alternativo*, numa solidão genológica imperturbável – um disco, portanto, que, a cumprir-se a utopia das intencionalidades que o engendraram, se destinaria a não ser *tão* ouvido nem *tão* comprado. “In alternative rock”, remata Kevin J. H. Dettmar, “nothing succeeds like failure” (DETTMAR, 2006: 16).⁶¹

A condição irrisória destas ambições é um dogma inescapável, exibindo o paradoxo fundamental do *indie rock* e seus aficionados: o *ethos* da cultura *punk* que

⁶¹ “According to the credo of alternative rock, the greater a record’s sales, the greater perforce the artist’s compromise with the public taste. As David Fricke wrote in his *Rolling Stone* review of the band’s 1993 release *In Utero*, ‘This is the way Nirvana’s Kurt Cobain spells *success*: s-u-c-k-s-e-g-g-s’” (DETTMAR, 2006: 16).

Cobain almejava preservar na sua *autenticidade* é um fetiche negociável, um mito nimbado de ensimesmações bem-intencionadas, e já o era muito antes de o vocalista dos Nirvana aparecer na capa da revista *Rolling Stone* com a infame t-shirt onde se lia “CORPORATE MAGAZINES STILL SUCK” (edição de 16 de abril de 1992). Neste sentido, como nota Jacques Rancière, a infiltração do *político* no artístico ou do artístico no *político* resume-se tão-só a um sinal de contingência: “O facto de haver sempre formas de poder não significa que haja sempre política, e o facto de haver música ou escultura numa sociedade não significa que a arte se constitua nessa sociedade como categoria independente” (RANCIÈRE, 2010a: 61).

Assim, a rebeldia vende. Ser contra o *establishment* amealha quantias avulsas de dinheiro na compra e venda de acessórios que definem o perfil da contra-cultura: dos discos que *ninguém* ouve aos livros que *ninguém* lê, passando pela indumentária *sui generis*, o verniz preto ou o estilo *hipster*, *gangsta* ou *nigga*, sem descurar o modo como as artes do espetáculo se apropriam com perícia da pretensa rebeldia juvenil, emulando-a em grandes estádios e em desempenhos provocadores coreografados até ao milímetro (pense-se em todas as cantoras *pop* norte-americanas cuja carreira tem início num tipo de inocência e graça *disneyficadas*, evoluindo, num suposto ímpeto de afirmação individual, como um rito de passagem da adolescência para a vida adulta, para prestações musicais onde o hedonismo explícito sobressai mais no corpo – *seminu* – da *performer* do que propriamente nas suas qualidades vocais).⁶² O dedo médio continua a

⁶² Sintoma que, retroativamente, pereniza a autoridade androcêntrica, ao invés de, como se pensa, proporcionar ao sexo feminino um reforço da sua valência simbólica: “Aos que poderiam objectar que hoje em dia são muitas as mulheres que romperam com as normas e as formalidades tradicionais do pudor e que encaram o espaço de que dispõem para uma exibição controlada do corpo como um índice de ‘libertação’, devemos lembrar-lhes que essa utilização do próprio corpo continua a estar evidentemente subordinada ao ponto de vista masculino (...). O corpo feminino, simultaneamente oferecido e recusado, manifesta a disponibilidade simbólica que, como demonstraram inúmeros trabalhos feministas, favorece a mulher, pois trata-se da combinação de um poder de atracção e de sedução conhecido e reconhecido por todos, homens ou mulheres, adequada a honrar os homens de quem ela depende ou aos quais está ligada, e de um dever de recusa selectiva que acrescenta ao efeito de ‘consumo ostensivo’ o prémio da exclusividade” (BOURDIEU, 2013: 45). Uma das possíveis interpretações da paródia realizada por Morissette do tema *My Humps*, do grupo *The Black Eyed Peas*, incorre, precisamente, no uso desbaratado do corpo na música *pop* contemporânea (da visualidade exorbitada do *corpo* em detrimento das palavras que dão *corpo* à letra musical): Morissette cria uma balada (logo, ritmicamente lenta) a partir de uma canção dançante, cujo ritmo e efusividade (*loops*, sintetizadores) ofuscam o seu conteúdo semântico (ou a *falta* dele), dramatizando as coreografias do vídeo original (até o cenário exibe a sua constituição de improviso: é um vídeo feito como “desenrasque”, com adereços cênicos fortuitos, gestos histriónicos por parte dos figurinos, o que leva a crer que o vídeo e a canção parodiados galvanizam em excesso matéria vazia, improdutora e improcedente; segundo a cantora, o vídeo foi filmado na garagem da sua casa, sem quaisquer preciosismos, em pouco tempo). Por sua vez, um videoclipe como o de *Lotus Flower*, do grupo Radiohead (referente ao álbum *The King of Limbs*, 2011), sujeita-se a uma leitura semelhante: “A preto e branco, mostra-nos Thom Yorke [o vocalista] de chapéu de coco na cabeça, em dança bizarra no meio do nada. Insular e desconcertante – ou será, como apontava um *blogger* do *Guardian*, uma crítica à profusão de coreografias e aparato cenográfico nos vídeos das Lady Gagas deste mundo?” (LOPES, 25-2-2011, em linha). Em 2002, quando lhe pediram que comentasse o modo como Britney Spears explorava

ser socialmente ofensivo, mas é tão radical, prepotente ou *underground* quanto a transgressão elevada a um imperativo categórico *mainstream*, com direito a código de barras. Por sua vez, “(...) *Nevermind* demonstrated – although it was a demonstration Cobain didn’t heed, couldn’t heed – that very good records sometimes sell very well in spite of themselves, and that artistic quality isn’t always inversely proportional to commercial success” (DETTMAR, 2006: 19).

A ingenuidade de Cobain, porém, não deixa de provir de genuínas boas intenções (ou vice-versa), por muito que se teime em infernizá-las por mera (ou preguiçosa) convenção linguística. Em termos *intensionais* da autorrepresentação e da autorretratística, as seguintes afirmações corroboram a referida ingenuidade e, em muitos aspetos, o lado previsível dessa inocência:

Na capa de *Bleach*, o meu nome aparecia escrito ‘Kurt Kobain’ devido a uma escolha precisa: vivia em pleno a ética punk e desprezava o ‘personalismo’ típico das estrelas do rock. Queria permanecer anónimo, a minha música falaria por mim. Queria fazer como Black Francis: ele mudou tantas vezes de nome que ninguém sabe realmente como se chama... Da mesma maneira, queria que ninguém soubesse o meu verdadeiro nome e, assim, quando quisesse, poderia voltar a ser um Kurt Cobain qualquer, um cidadão normal, capaz de deixar atrás de si a sua experiência musical (COBAIN, 2000: 34-35).⁶³

No quadro das transações financeiras entre a arte e o público (pondo a nu o que, para muitos, define a indústria cultural), assim como no âmago das intencionalidades subjacentes à sua composição, *Supposed Former Infatuation Junkie* corresponderá ao *In Utero* dos Nirvana: face à histeria gerada por *Nevermind*, Cobain contra-atacou os fãs com um álbum que visava reverter as vendas astronómicas precedentes e congelar a hipótese de haver *hits* comerciais. De modo semelhante, Morissette lançou um álbum que rompia na íntegra com o esquema da previsibilidade (seja ela de que índole for: temática, comercial, estética), evitando inteligentemente a cilada que levaria os críticos de música a considerar o novo álbum como um exemplo típico dos automatismos do

visualmente a sexualidade, Morissette respondeu: “There is an element of power in it. I’d just love to see the other pieces. I just miss them. Your body is what it is. All shapes and sizes are sexy to me, anyway. It’s fun to see skin, but what about the rest of you? Why aren’t those pieces being shared?” (MORISSETTE *apud* SULLIVAN, 2002: 88).

⁶³ Num longo artigo no suplemento *Ípsilon* dedicado ao vigésimo aniversário de *Nevermind*, João Bonifácio refere que, devido ao êxito frenético do álbum, Cobain “[q]ueria diminuir o número de fãs à volta da banda, temia andar a ser ouvido pelo tipo de rapazes que antes lhe batiam no liceu. Mas havia outra contradição dentro dele, que salta ao ouvido em ‘Nevermind’. Passamos a citar Everett True, jornalista e amigo de Cobain (...): ‘Ele não tinha coragem de admitir, mas sempre soube que era um grande escritor de canções’” (João Bonifácio, in *Ípsilon*, 23 de setembro de 2011, p. 11).

regresso, ou, conseqüentemente, a considerar Morissette como um produto manufaturado por impiedosos gestores de carreira. “*Infatuation Junkie* is like a melodically-challenged free association exercise, a collection of sonic Rorschach tests. In short, it’s a mess. But what a beautiful mess it is!” (HUFF, 12-6-2008, em linha). “A brave, soul-searching work that looks at life’s challenges and rewards with the primal scream intensity of John Lennon’s ‘Plastic Ono Band’ collection” (*Los Angeles Times*, 3-12-1998, em linha). “Though distinctly ‘pop’ in style and execution”, assegura Sal Cinquemani, “*Junkie* runs the gamut from dance-pop to rock and includes everything from dramatic string orchestrations to hip-hop loops and roaring electric guitars” (CINQUEMANI, 5-11-2003, em linha). Diz Robert Christgau:

If ‘pop’ means anything anymore, it ain’t this. (...) she’s outgrown the bright appeal of pop the way she’s outgrown the punky abrasions that gave the debut its traction off the blocks. The mammoth riffs, diaristic self-analysis, and pretentious Middle Eastern sonorities of this music mark it as ‘rock’, albeit rock with tunes” (CHRISTGAU, s.d., em linha).

Por sua vez, Nick Duerden, aludindo ao período de eremitagem após o fenômeno de *Jagged Little Pill*, descreve o segundo álbum como um passo “rather extreme” na carreira da artista – e não está, de todo, a onerar a audácia criativa da cantora –, cujas músicas, salvo pontualíssimas exceções, se revelam “practically unlistenable”. E explica: “Here, her rage found its apex: songs laboured under titles like ‘Baba’ and ‘The Couch’, and each was filled with a torrent of bile and confusion. To listen to it [the album] in its entirety was to burden yourself with a very severe headache” (DUERDEN, 24-4-2004, em linha). Para a revista britânica *NME*, *Supposed Former Infatuation Junkie* “(...) is (...) a presumptuous record that mistakes incontinence for ambition. It goes on and on. It shares too much, too tunelessly. It’s like being stalked by Joni Mitchell’s nervous breakdown” (27-11-1998, em linha). Ainda sobre o aspeto subversivo deste álbum, considere-se Ken Tucker, que realça a *indulgência* de um conjunto excessivo de canções que exploram “a newfound sense of self”, enfrentando “old fears of abuse and domination (...) at a languid pace that allows for a maximum amount of [Morissette’s] distinctive style of wailing (TUCKER, 6-11-1998, em linha).

O eclétismo musical de Morissette consolidou-se neste segundo álbum em toda a sua plenitude experimental. Os pianos e os sintetizadores libertam mais uma força de alteração do que propriamente harmonia (ouça-se *Are You Still Mad* e *Sympathetic*

Character). O disco explora, de um modo geral, um negrume obsessivo, padrões rítmicos e linhas de baixo repescados de estilos musicais alternativos, excentricidades compositivas, canções oblíquas (*Unsent*, por exemplo, é um compósito de cinco cartas; *Front Row* constitui um derrame de excertos diarísticos), impedindo a sua capitalização por um qualquer gosto exclusivamente *pop* ou *rock* – e isto foi, precisamente, a sua *hybris* numa editora discográfica como a Maverick, fundada por Madonna, que se fez rainha da *pop* por saber capitalizar tudo o que se mostrasse proficuamente rentável (inclusive a rebeldia edipiana, sob o lema *express yourself, don't repress yourself*). Daí a hesitação sentida pelos críticos de música, bem ilustrativa na capa da revista *Select Music and Beyond* (dezembro de 1998), na qual Morissette surge a personificar Joana d'Arc, queimada viva (mas com um ar de resignação maliciosa e não de mártir passional, como que replicando benevolmente face à estereotipia das críticas de que fora alvo): “Alanis Morissette: fem-rock crusader or corporate witch?” (figura 4).

Parafraseando a artista, quer o seu disco quer o de Cobain foram *fuck-you-records*, gestos que visaram contrariar uma certa exigência homogeneizadora do público, que espera conseguir reduzir sempre uma figura pública a um *slogan* funcional. A questão é que Alanis Morissette viveu para contar (a) estória(s) e, inclusivamente, agradecer-lhe(s) pela *angst* de toda uma experiência que, por definição, excede qualquer “lógica da identidade” (PERNIOLA, 1994: 71). Cobain não: Cobain sucumbiu à mitologia obsidiante que incrusta na *história* uma ideia de paralisia, uma imagem que amedronta pelo efeito de condenação (estar condenado a *uma* identidade, *àquela* máscara social, a *esta* caricatura). Por outras palavras, Morissette apercebeu-se, perante a vertigem (*terror*, *disillusionment*, *nothingness*, em *Thank U*), que não é redutível, entre outras hipóteses (radicalmente *hipóteses*), ao seu nome próprio. A assinatura, o nome, a escrita, a arte, a fama – nada pode ser objetivamente nomeado e nomeável enquanto assunção definitiva do que é a verdade *in-ex-crevível* do *self*.



Fig. 4

Porque o que a escrita assume como verdade, a música transforma em sintoma: a intencionalidade treme, o homem, como ser que fala, mente por não gozar do luxo de ser um animal. Sobre o estatuto fenomenológico e filosófico da mentira, cite-se Derrida:

(...) uma vez que a mentira é uma coisa da linguagem, [temos de lidar com] todos os efeitos de retórica, os tropos, os equívocos que se ligam ao facto de eu não dizer exactamente o que quero dizer como quero dizê-lo. É por isso que é sempre impossível provar que teve lugar uma mentira, porque o único árbitro a esse respeito é aquele que na sua consciência, no seu foro interior, sabe o que se passa. Posso provar que alguém não disse a verdade, que alguém, de facto, enganou alguém, mas não posso provar no sentido estrito e teórico do termo que alguém mentiu (DERRIDA, 2004b: 86-87).

A indeterminação ou inconsistência a nível do material sonoro (os seus matizes prosódicos) serviria, assim, de desvelamento do profundo curto-circuito a ocorrer *dentro* do sujeito, cujos aspetos intelectuais da sua volição são deliberadamente esvaziados de poder, dissimulando aquilo que, na voz, Derrida, relendo Husserl, considera como epítome da *autoafecção* e da *transparência*: é nessa discordância essencial que emerge, segundo Lacan, o sujeito *enquanto tal*, num contínuo dizer(-se) que é o próprio ato de um elidir(-se).⁶⁴

Estas clivagens interiores, tão sintomaticamente pós-modernas (a não-coincidência do sujeito consigo, raiando uma posição quase humeana do *self*, isto é, a sua absoluta inexistência, sem eufemismos nem elegias), são exploradas materialmente no uso da voz em *One*, do álbum *Supposed Former Infatuation Junkie*. O *eu* tece um discurso acusatório que iminentemente o territorializa no fausto da celebridade e no pecado da soberba: é, afinal, um tema pós-*Jagged Little Pill*, pós-euforia mediática, pós-histerismo, depois dos Grammys conquistados, dos *records* do Guinness e de toda a parafernália ofuscante dos holofotes que o sucesso comercial proporciona e que a crítica musical constantemente reacende de cada vez que Morissette dá sinais de vida.

I am the biggest hypocrite
I've been undeniably jealous
I have been loud and pretentious
I have been utterly threatened
I've gotten candy for my self-interest
the sexy treadmill capitalist
heaven forbid I be criticized
heaven forbid I be ignored

⁶⁴ Derrida, de novo: “Só pode mentir alguém que prometa a verdade. Ora, não podemos prometer a verdade a não ser ao outro. Se a prometo a mim próprio, é porque estou dividido. Não posso mentir-me a mim próprio a não ser onde sou radicalmente outro para mim próprio; noutros termos, não me minto a mim próprio como a mim, é a um outro que minto” (DERRIDA, 2004: 90).

I have abused my power forgive me
you mean we actually are all one
one one one one one one one
I've been out of reach and separatist
heaven forbid average (whatever average means)
I have compensated for my days
of powerlessness

I have abused my so-called power forgive me
you mean we actually are all one
one one one one one one one

did you just call her amazing?
surely we both can't be amazing!
and give up my hard earned status
as fabulous freak of nature? (...)

always looked good on paper
sounded good in theory

Em primeiro lugar, o *eu* assume a posição de alguém que goza de um estatuto socioeconómico privilegiado, o que lhe permite, por sua vez, usufruir de um capital simbólico especial: diz-se *the sexy treadmill capitalist* (substantiva-se enquanto tal, através do artigo definido: constitui-se como um universal). É uma vedeta, desdobrando-se numa caricatura de si mesma: daí a dramatização forçada no uso exclamativo de *heaven forbid*, troçando com o funcionamento psíquico-libidinal dos seus mecanismos de defesa (a sua *comfort-zone*: medo de ser criticada, medo de ser votada ao abandono, sendo negligenciada, esquecida, homogeneizada no meio do comum dos mortais). Recebeu bajulação pelos seus talentos (o *punch* irónico é inextricavelmente compreensível *in loco*, no âmbito da autobiografia e da escrita indulgente, pela qual Morissette costuma ser tão severamente criticada): *I've gotten candy for my self-interest*.

Na qualidade de *superstar*, recorta-se, assim, da restante paisagem social (não é *average*), marginalizando-se na sua torre de marfim: por um lado, *I've been out of reach and separatist / heaven forbid average (whatever average means)* – de novo, a ironia, em clave meta-textual, que rebate o texto sobre si mesmo, questionando a sua própria validade apofântica (*whatever average means*); por outro, a incompatibilidade ironizada

(note-se o discurso direto, o esquema pergunta-resposta, o uso de *surely*) no desdobramento do *eu* numa terceira pessoa (*her*) redobrada sobre *si*: *did you just call her amazing? / surely we both can't be amazing!* (separação radical, estranheza irredutível dos interlocutores: o “traumatismo do espanto”, segundo LEVINAS, 2008: 63, mas em sentido literal, ou seja, a ironia dos versos reside no facto de não haver verdadeiro reconhecimento ou “epifania do Outro”: o *we* é uma ficção, porque não chega a haver Rosto). Esta desconformidade ontológica (que transcende a mera incompatibilidade social, a nível de estatutos e prestígio) separa-o dos demais: o *eu* é uma espécie de monstro, isolado na sua exuberância e excesso de sentido (*my hard earned status / as fabulous freak of nature*), pelos quais, segundo diz, muito batalhou, redimindo-se da negatividade da carência e dos seus momentos de insegurança (*days / of powerlessness*).

Só reunindo todas estas condições (excepcionais) é que o *eu* pode pedir perdão por *ter abusado do seu poder*, poder esse ao qual, novamente, é infligido um rebatimento reflexivo (primeiro, *I have abused my power forgive me*; depois, *I have abused my so-called power forgive me*). Neste plano, o sentido dos primeiros versos da canção fica mais claro: o *eu* desmistifica-se, acusa o seu estereótipo, o regime de *logotipia* pelo qual fora seduzido (o artigo definido em *the sexy treadmill capitalist*, a imagem-rótulo, ou imagem de marca, na expressão *as fabulous freak of nature*). O uso do grau superlativo atesta a criação de uma figura hiperbólica (daí o estereótipo: o exagero recai sobre a facilidade da figura): *I am the biggest hypocrite*. Como diria Umberto Eco, a subjetividade repousa nos advérbios, ou seja, no *modo* como a identificação se realiza: *I've been undeniably jealous, I have been utterly threatened*.⁶⁵

Contudo, a consciência aclarada do *eu* – o *eu* que pede desculpa por se ter deixado seduzir por ilusões de poder – está longe de se apaziguar: *you mean* [ou seja, a palavra do *eu* não é autossuficiente para garantir a congruência das suas verdades, por isso auxilia-se na opinião de um terceiro] *we actually are* [o uso de *actually* supõe que o sentido de objetividade não é dado como plenamente constituído, pondo em causa a “adequação total do pensante ao pensado”, a inteligibilidade à Descartes – uma ideia clara e distinta –, segundo LEVINAS, 2008: 115; recupera um reconhecimento que é anterior ao momento da enunciação, anterior e exterior às experiências apresentadas na letra] *all one / one one one one one one one*. A dúvida que ainda instiga tensão no *eu* é

⁶⁵ “Uma vez perguntaram a Umberto Eco com que personagem de *O Nome da Rosa* ele mais se identificava. Ele deu uma resposta excelente: ‘Com os advérbios’. O advérbio é a palavra da modulação, do tom, do modo. Não chega a ser, como diria aquele, nem sujeito nem objeto substanciais” (AZEVEDO, 17/01/2009, em linha).

sobre se a proposição *we are all one* é, de facto, verdadeira, ou se é revestível pela mesma camada ilusória e inconsistente que caracteriza as ilusões anteriormente desfeitas. Somos todos um? O sentimento holístico é irresistível, mas apenas e tão-só devido à sua exclusividade *medial*, que simula um poder de representação (e daí a fruição que proporciona): *always looked good on paper / sounded good in theory*. Porquê esta aparente fruição? Porque *papel* e *teoria* engatilham uma *representação* (reenviando às teses platónicas da famosa alegoria da caverna, da separação entre essências e aparências, corpos celestes e corpos terrenos, ideias e sombras, etc.). No papel ou em termos idealísticos, reverbera a sensação de eternidade, elevando aquilo que se diz – *we actually are all one* – a uma condição transcendental (uma verdade universal, ou um noema, e não uma crença pessoal). A representação supre uma falta, a pura ausência ou vazio que constituem o Real.

A canção inflete uma viragem meta-reflexiva que põe tudo em causa: não há certezas, há apenas a representação (a ilusão) dessas certezas (*paper* e *theory*). A representação embala o mundo, fazendo com que este *soe bem, pareça bem no papel*, utopicamente (é a função da ordem simbólica): a representação agencia o horror do vazio (o Real não-assimilável pela linguagem). O que é se ouve, na verdade, quando a voz de Morissette metaboliza todas estas perplexidades e anseios? Uma repetição quase mecânica, sem espírito, como que travada num *loop*: *one one one one one one one one*. A versão em estúdio estilhaça o refrão, sobrecarregando-o de múltiplos ecos e vozes: repetir *one* não transparece uma convicção firme, mas, pelo contrário, vulnerabiliza o enunciado, coloca-o numa situação-limite de desgaste, de esvaziamento da sua espessura (simbólica), como que erodindo o sentido de *one* até não restar mais nada a não ser o seu eco, um ruído não-humano, onomatopaico, não habitável pela consciência (quanto mais se repete, menor o aturdimento existencial do seu sentido). Voz e letra (a escrita) deixam de coincidir: cada uma é um Outro (a voz como o Outro da letra, a letra como o Outro da voz, cada eco como um Outro de Outro eco, etc.).⁶⁶

Musicalmente, estes efeitos de repetição, volatizando a singularidade da voz, disseminando-a em camadas de multiplicidades (ouve-se *one* em múltiplos ecos, há múltiplos desdobramentos de fontes emissoras), tende a sugerir uma angústia

⁶⁶ O sujeito, segundo Mladen Dolar, “(...) far from being constituted by self-apprehension in the clarity of its presence to itself, emerges only in an impossible relation to that bit that cannot be present. (...) The voice may well be the key to the presence of the present and to an unalloyed interiority, but it conceals in its bosom that inaudible object voice which disrupts both. So if, for Derrida, the essence of the voice lies in auto-affection and self-transparency, as opposed to the trace, the rest, the alterity, and so on, for Lacan this is where the problem starts” (DOLAR, 2006: 42).

insuperável ou aporética, uma queda em contínua vertigem: o *eu* não tem respostas para os problemas que levanta. O que é que *nós somos*? O que é *eu sou*? Em termos lacanianos, o sujeito emerge apenas no interstício da diferença minimal entre dois significantes, no *gap* ínfimo (puro negativo) produzido pelo intervalo entre eles. Só existe (um) *eu* na medida em que o Real se assume como a impossibilidade absoluta (inexcedível) da presença. Neste sentido, explica Žižek, o sujeito é “a nothingness, a void, which exists”, comparável ao corpo de um animal em movimento:

(...) if we analyze the body in question, we find only material parts, not what holds them together. The Oneness of an organism evaporates between our fingers. (...) In this sense, One is the name of the Void. With the emergence of subjectivity, this void is posited as such – it becomes For-Itself – and the empty signifier, the mark of this void, ‘represents the subject for other signifiers’. Therein resides the passage from Hume to Kant: whereas Hume endeavors to demonstrate how there is no Self (when we look into ourselves, we only encounter particular ideas, impressions, etc., but no ‘Self’ as such), Kant claims that this void *is* the Self (ŽIŽEK, 2004: 68).⁶⁷

O mesmo disco que contém *One* culmina com *Your Congratulations*, uma canção particularmente notável pela intensidade vibrante e *granular* (Barthes, o *grão da voz*), embrechada (a brecha, *crack*) e reacendida na voz da artista *qua* artista (de novo, o autotelismo da *star* cinzelada por uma torre de marfim, separada do resto do mundo):

I wouldn't have compromised as much
so much of myself for fear of
having you hating me
I would've sung so loudly
it would've cracked myself!
I became self-conscious
of anything exuberant
I wouldn't have sold myself short
I wouldn't have kept my eyes

⁶⁷ Contrabalance-se estas alegações de timbre pós-moderno com as embraiagens feitas por Terry Eagleton (1998) a *todos* os relativismos (ou ao modo como estes parecem esquecer-se das variações históricas que necessariamente interferem com cada interrogação ontológica e epistemológica que se debruce sobre o sujeito): “Nem se pode afirmar que toda crença no essencialismo obriga a pessoa à visão de que sempre há só uma propriedade central que faz de uma coisa o que ela é. O essencialismo não é necessariamente uma forma de reducionismo. Ele não implica em acreditar que inexistente qualquer dúvida sobre o que é e o que não é essencial para algo. Ao contrário, isso pode gerar um debate sem fim” (EAGLETON, 1998: 98); afinal, “[o] pós-modernismo se opõe ao essencialismo; mas também se opõe às metanarrativas, à Razão universal e às culturas não-pluralistas, e essas visões possivelmente lhe são essenciais” (*idem*, 102).

glued to the ground
if I had've known my invisibility
would not make a difference
I would've run around screaming proudly
at the top of my voice
I wouldn't have said it was in fact luck
I'm talking idealism here
I would not have been so self-deprecating
I wouldn't have cowered
for fear of having my eyes scratched out!
I wouldn't have cut my comfort off
I wouldn't have feigned needlessness
I would not have discredited
every one of their compliments
it was your approval I wanted
your congratulations

O que há de intensivo nestes versos (estruturados em repetições, numa escrita quase aforística, sem elegância ou requinte formais), na voz de Morissette e no acompanhamento musical reduzido a um piano, um violino e um violoncelo? Desde já, o facto de este *eu* se deixar implicar sem se descrever, como um corpo impenetrável, absolutamente opaco, absolutamente *isto* e *assim*, resguardado por um intrínseco fundamento emotivo (como uma *aura*) e, por isso, não disponível inteiramente à osmose. É particularmente difícil alienarmos *esta* canção de quem lhe deu origem, tendo em conta o contexto em que surge: corresponde, como se disse, ao desfecho de *Supposed Former...*, disco lançado após o fenómeno de *Jagged Little Pill*. É a vedeta mundial que, no fim (quer do disco quer do frenesim mediático), se mune apenas da sua voz para, num apelo lancinante (os agudos da canção são visceralmente renhidos, causam incómodo), se dirigir a um público restrito (amigos? familiares?) de quem espera receber o reconhecimento (os parabéns) por todo o mérito conseguido inesperadamente (*I wouldn't have said it was in fact luck / I'm talking idealism here*).

Contudo, o que parece mover intrinsecamente *Your Congratulations* (ao ponto de ser possível ouvir a canção e estabelecer uma comunicação empática com ela, abrindo-a, então, à osmose que, a princípio, dissemos difícil) é a heteronomia do desejo, o seu implacável fluxo maquínico, que age desinibidamente, cego às vontades do próprio *eu*, obedecendo a uma moral própria, desgarrada de quaisquer obséquios transcendentais

(um desejo que não se define pela falta, como quer a psicanálise, o objeto *petit a* lacaniano, por exemplo): *if I had've known my invisibility / would not make a difference / I would've run around screaming proudly / at the top of my voice*. Morissette ascende vertiginosamente neste ponto da canção: literaliza-a, com as entranhas, gritando *voice*, traçando uma *afirmação* da potência *afirmativa* dessa *voice* (passe o pleonasma intencional), com um alcance estridente e vulnerável, como se estivesse prestes a rasgar as cordas vocais, sem conseguir segurar a nota. Qualquer coisa como uma *ecceidade*: como se a canção não falasse *de* ou refletisse *sobre*, nem substantivasse *isso*, mas *fosse isso, este* acontecer, configurando e potenciando o seu existir, a sua absoluta inutilidade estética ou artística: para ser mais do que uma urgência imprescindível, a canção age como algo integralmente gratuito, que se afirma na virtude do seu desinteresse. Como se nenhum gesto se insinuasse como uma promessa ou uma expectativa (tributárias da angústia, que nos *castra*, segundo Freud) e se realizasse de *antemão* pelo movimento da *mão* fechada, do reconhecimento que a *mão* por si só oferece antes do conhecimento do que ela resguarda do olhar e do saber: *é esse o approval*. Dar os *parabéns* como quem diz *obrigado*: um encurvamento emocional que começa em *Thank U* (o primeiro *single* do álbum) e culmina em *Your Congratulations* (a última faixa), um culminar, porém, que se pretende agenciador.

A *star* é, pois, de carne e osso e, nessa condição de gravidade corporal, de imanência incoercível, ela se faz Mársias (ou uma das suas anamorfozes contemporâneas), desforra-se em palco (*cracked*), berra *so loudly* com tudo o que pode e com tudo o que é (a visceralidade interior saindo pelo orifício da boca, numa *palavra-grito*, como diz Deleuze sobre os hápticos baconianos), sem qualquer apologia ou complexo ao serviço de uma ética vitimocêntrica, *sem medo que os olhos lhe sejam arrancados das órbitas*. Deste sangue musical (como o de Mársias esfolado, sofrendo o castigo de Apolo, cf. *vide* GUERREIRO, 2001) (con)sagra-se o *eu*, a vida, a afirmação da potência vital, a afirmação da própria afirmatividade, como diria Deleuze: o seu único fim é cantar (não o desejo *de* cantar, mas o cantar *como* desejo), e é por isso que não tem muita importância se é ou não ouvida, ou melhor, se é ou não reconhecida enquanto artista, se há ou não testemunhas (audiências, fãs) a circundá-la. Esta atitude expande-se materialmente no estilo artístico de Morissette existir ou estar em palco: refugia-se num certo autismo performativo, como se estivesse, na verdade, sozinha (“Morissette acts like she doesn’t even realize you’re there”, segundo POWERS, 1996: 36).

Conclua-se retomando Cobain e as suas artimanhas para preservar aquilo que ele julgava ser (ou poder ser) a sua identidade (a transcrição errada do seu nome na capa de *Bleach*, “KurdT Kobain”, cf. COBAIN, 2000: 34-35). O nome próprio é um traço de singularidade, mas não goza de um qualquer fundamento místico de univocidade ontológica. Cobain é mais do que o nome Cobain, e já o era mesmo antes de ele conseguir sequer adivinhar o que o futuro lhe traria. E depois de ter morrido pelas próprias mãos, a evidência da *inevidência* do nome – o facto de este não reunir, de facto, o carácter inexcedível do *eu*, do *self*, da identidade – ficara ainda mais alarmante. Assim, ao cometer suicídio, seria *só* o dedo de Cobain a premir o gatilho, como o último desejo da sua megalomania de romântico pós-moderno (como um Werther sem os desamores como justificação para a demência), ou seria o Grande dedo do Outro sistémico a projetar na tela mediática um filme trágico perpetrado ao pormenor?⁶⁸ Freud, ao fim de um século que sobre ele tanto debateu⁶⁹, parece trazer poucas novidades, mas essa é talvez a sua maior força, a de um certo *déjà-vu* que permanece imbatível e, nessa medida, comum a todos, o *comum* do qual Cobain fazia parte sem disso ter dado conta (ou, pelo contrário, tendo contra isso desejado lutar, porque impulsivo ou tão-só tristemente equivocado):

O programa que nos é imposto pelo princípio de prazer, a busca da felicidade, não pode ser cumprido, e no entanto não devemos – ou antes, não podemos – desistir dos esforços que de algum modo nos aproximem da sua concretização. (...) Não há aqui conselhos de validade universal; cada um terá de procurar por si próprio a maneira como será salvo. (...) Tudo depende de quanta satisfação real o mundo lhe reserve e da independência que ele consiga manter em relação a este; depende também, por fim, da sua força para mudar o mundo de acordo com os seus desejos (FREUD, 2008: 33).

Always looked good on paper / always sounded good in theory... (efetivamente).

⁶⁸ Questões e aporias que estão no âmago da canção *Joining You* e do *cover* de *Basket Case*, um original dos Green Day (vide capítulo “*Dear Prudence, won’t you come out to play?...*” e subcapítulo “*Já-sentido: o espelho convexo de Cobain, revisited*”, incluídos na sexta parte).

⁶⁹ O seu nome põe em funcionamento, de facto, a *intensão* da *função-autor* (Foucault): Freud é muito mais do que o autor de *A Interpretação dos Sonhos*.

SEGUNDA PARTE

Eyes Wide Shut: autorrepresentação, instantâneos fotográficos, micropercepções.

I believe that an artist is someone more than usually blessed with a cooperative unconscious or subconscious, more than usually able to effect things with the help of instincts and intuitions of which he or she is not necessarily conscious. Like the great athlete, the great artist is at once highly trained and deeply instinctual.

Christopher Ricks, *Dylan's Visions of Sin* (2003: 7)

SCHEINER & CAGAN: *When you're in the studio creating, are there any things that are trying to distract you from that purity?*

MORISSETTE: *That which distracts is that which usually inspires me.*

in Scheiner & Cagan, "Close up with Alanis Morissette" (1999)



Fig. 5. Calvin & Hobbes, por Bill Watterson, *Que Dias Tão Cheios!* (1994: 148-149)

Conteúdos: a escrita musical de Alanis Morissette como *snapshot*; a imagem fotográfica como captura e retenção, simultaneamente dissimulada e agenciadora, do tempo (que devém um tempo *outro*); percurso fenomenológico da imagem fotográfica (origens, dissidências, relação com a morte e a ruína); imagem e desejo (Barthes); a imagem pensativa (Rancière); heterogeneidades entre o dizível, o indizível, o visível e o invisível a partir das canções de Alanis Morissette; o animal e o retrato (Cynthia Freeland, Derrida); da visão (*estádio do espelho*) à escuta (*estádio das sereias*) (Sloterdijk); fenómenos e enigmas da intimidade; as micropercepções: da visão ao olhar, do olhar ao infinito (José Gil, Merleau-Ponty, Deleuze).

1. A escrita como *snapshot*: teatros do visível.

1.1. O fotográfico: instalar a noite por todo o lado.

Tem a realidade o fascínio dum tesouro escondido? Creio bem que sim.
Carlos de Oliveira, *Finisterra* (1984: 31)

David Fonseca, habituado às lides fotográficas a par da escrita de canções, diz que a fotografia pode *revelar* muitas coisas sobre o mundo, mas “diz, sobretudo, coisas sobre o fotógrafo” (in “As duas vidas de David”, *Visão*, n.º 994, 22-3-2012, p. 102): “a fotografia conta sempre uma história interior, muito mais do que mostrar uma espécie de facto documental ou retratar um acontecimento. Acima de tudo, é a minha história pessoal que espero que as imagens possam contar” (in “Contando até 10 com David Fonseca”, em linha).¹ A avaliar pela recorrência com que Alanis Morissette o menciona em múltiplas entrevistas e conferências, a marca, o selo timbrado ou a inscrição do *real* concretiza-se na escrita morissetteana por influxo do termo *snapshot*. Cada um dos seus álbuns e respetivas canções representam uma *snapshot* de um determinado período da experiência pessoal da autora, equivalendo a uma espécie de “polaroide”. Neste sentido, em relação à imagem fotográfica e ao que nela se agencia como potência comunicacional (a vocação de texto/palavra/emissão de sentido inerente à imagem), Jean Delord determina que

(...) les photos du prêt-à-voir communiquent des phrases: sans aucune surprise, elles émettent pour un récepteur stéréotypé un ensemble de signaux visuels qui sont en fait des propositions actualisant un *habitus*, un savoir-faire en réalité un ‘vouloir-dire’ au sens de l’inférence de type abductif de C. S. Peirce” (DELORD, 1986: 9-10).

Em *Au fond des images* (2003), Jean-Luc Nancy assinala que a inversão do processo também é legítima: o texto (a letra) comporta inequivocamente uma vocação de imagem (visão e forma).

(...) le texte prononcé appelle comme de lui-même le visage de sa voix, le mouvement des lèvres, l’aperçu furtif de l’intérieur de la bouche, de la langue et des dents, et de tout le cinéma

¹ O videoclipe de *Hold Still*, num dueto realizado com Rita Redshoes, consiste numa sequência de polaroides sucessivamente sobrepostas, construindo assim o fluir teleológico da canção, que a consistência matéria do polaroide necessária e intermitentemente interrompe (efeito que se dissiparia se as imagens fossem filmadas em formato habitual). Em 2012, o cantor editou um livro de polaroides intitulado *Right Here, Right Now*.

articulatoire, sans même parler de l'expression d'ensemble prise par le visage. La voix tire l'œil (NANCY, 2003: 123; cf. *vide* MARTELO, 2012: 57-58).

Elenque-se de seguida algumas ocorrências exemplificativas e certas apropriações técnicas da ideia de *snapshot* nos trabalhos musicais de Morissette.

O genérico inicial do DVD *Feast on Scraps*, musicado com a *nuance* tribalística do tema *Bent 4 U*, consiste, de facto, num amontoado avulso de polaroides espalhados numa superfície plana, que a câmara de filmar percorre num movimento deambulatório, com a imprecisão técnica de um amador e efeitos visuais que remontam a décadas anteriores da história do cinema, conferindo um efeito simultaneamente *artesanal* (a deterioração material da fita ou da película de vídeo solicita uma espécie de resgate historicizante da solenidade fílmica *qua* artística e/ou cultural), espontâneo (não retocado sob a égide de um valor de exposição) e intimista (como um álbum de família que fica publicamente exposto). O interior do *booklet* de *Flavors of Entanglement*, como uma espécie de casa com paredes em progressivo estado de deterioração, surge mobilado com fotografias dentro de molduras: duas, muito informais, de Morissette no estúdio e uma da estátua de Kwan Yin (fotografada pela própria Morissette). No vídeo de *Empathy*, um dos temas de *Havoc and Bright Lights*, uma parte considerável da configuração dos planos organiza-se em torno de uma moldura de polaroide (figura 6).

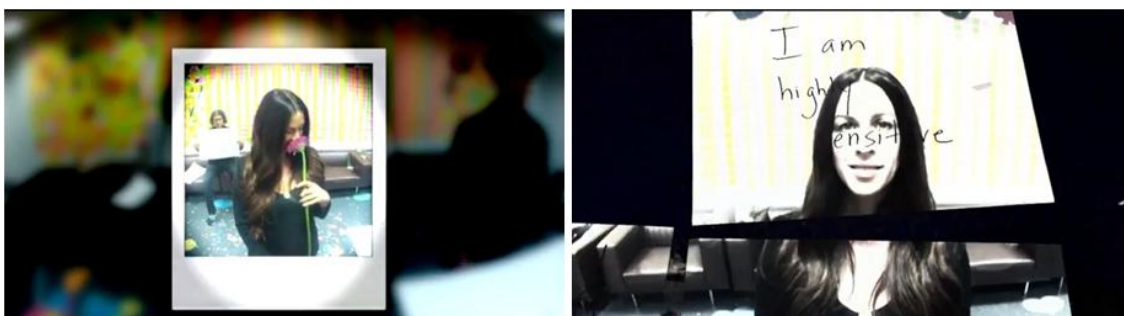


Fig. 6. Fotogramas de *Empathy* (realização de Victor Indrizzo)

Também *Big Sur*, canção composta durante as sessões desse mesmo disco, conta com um vídeo que aquiesce a uma tonalidade estética e a uma textura luminescente associáveis à materialidade constitutiva do polaroide: desde já, o facto de a canção servir de panegírico a um local geograficamente concretizável, usando versos de forte potência cénica (*Highway 1 / Crystalline haunted sun / With the Pacific masculine crash // My little one / Enthralled by the redwoods / As I write amongst monarchs and mist (...)* // *Clear celestial and frogs / Fritz in cabins of logs / Amongst the springs we are barefoot and warm'd // (...)* *our shaman baker's breakfast / This water's heartbeat*

by the forest); depois, a imbricação e o atravancamento de diversos estilos fotográficos (sépia, câmara *pinhole*, efeito *olho de peixe*), o exacerbamento da textura figural e *matérica* quer do *medium* usado (vídeo, o ser lumínico, orgânico e inaugural do fulgor fotográfico) quer das paisagens e da potência telúrica dos seus elementos (uma forma de hipálage sensacional ou a sinédoque como executante fractal: a sensação do *verde* que se emancipa em relação à erva, o *azul* que enche a imagem, em detrimento de ser a cor do céu ou do mar, etc.), a sensação afetante da intensidade luminosa que atravessa os espaços e os seus habitantes, humanos, animais, minerais e vegetais (figura 7).

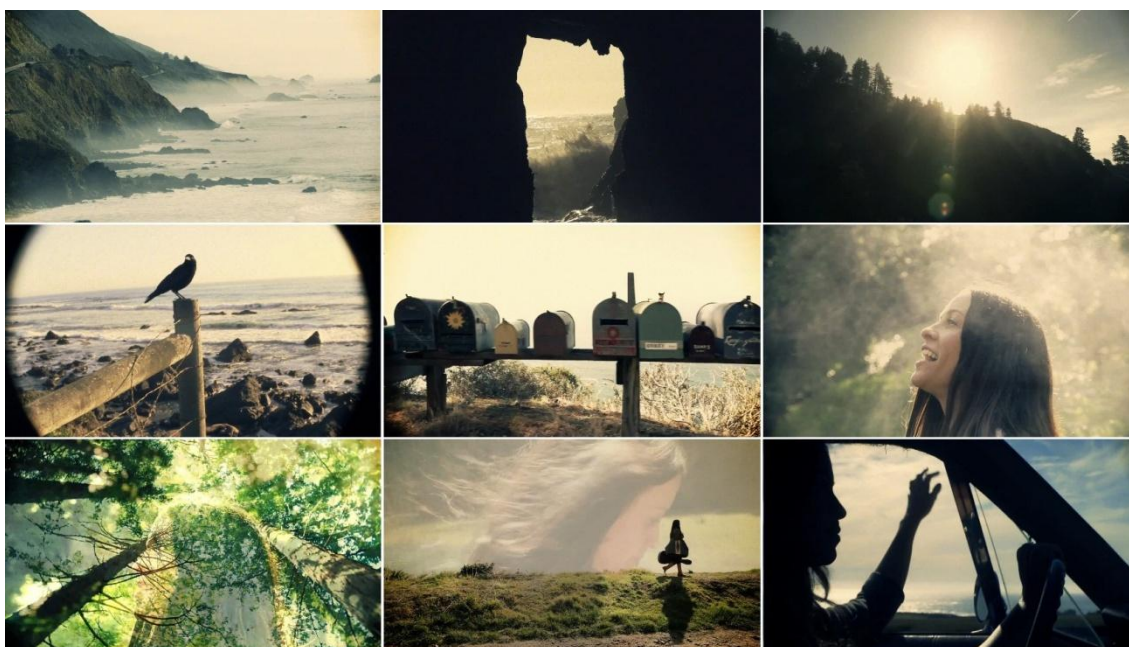


Fig. 7. Fotogramas de *Big Sur* (realização de Eric Ernest Johnson)

Na contracapa do DVD *Feast on Scraps*, Morissette deixa a seguinte mensagem: “A conceptual scrapbook filled with snapshots of my experiences over the past two years”. Já em 1997, quando lançava no mercado o seu primeiro DVD, a artista descrevia o trabalho de edição (ou melhor, a *ausência* desse trabalho) nos seguintes termos:

jagged little pill, *Live* is a snapshot of a year and a half of my touring life beginning April 1995 and ending December 14, 1996. While it may have been tempting to alter it to better reflect who and where I am today, I thought it better to represent the growth on and offstage without compromising the integrity of that time. / While a show of this kind can only begin to scratch the surface of the experiences, revelations and perspective we had, it has become a souvenir of what it was to survive and still thrive in the bubble that was life on the road.²

² Retirado do *booklet* de *jagged little pill*, *Live*. Neste DVD, a versão ao vivo de *Not the Doctor* foi editada de modo a surgir como um desfile de fotografias tiradas nos bastidores dos concertos, intercalado com momentos da *performance* da referida canção.

Nos créditos de *Jagged Little Pill Acoustic* (2005) – um disco lançado para comemorar o décimo aniversário do seu álbum de estreia internacional –, a artista desvela o modo como a sua escrita musical se exterioriza (o caráter *unselfconscious* e espontâneo do processo). Note-se a capa do álbum, que reincide sobre e tematiza a *snapshot* como *métier* oficial: a capa encena a mesma configuração (ou a mesma pose) do rosto de Morissette presente na capa do álbum de 1995, mas, pondo em evidência e vidência a passagem do tempo (uma década de diferença) e as transformações que o mesmo acomete no *eu* (amadurecimento, menos impulsividade reativa – associada ao pós-grunge – e maior discernimento e espírito de contemplação), o rosto de Morissette parece esboçar um sorriso, preenchido por *tons sépia*. Esta *qualidade* visual coloca a questão da *snapshot*, quer em clave conteudística quer em clave estrutural ou técnica, no centro das meditações morissetteanas sobre a autorrepresentação: passagem do tempo, vida, *eu*, modos e contextos percetivos – revisitar o passado (as canções de 1995) significa, no fundo, reconstruí-lo, reconfigurando-o musicalmente (versões acústicas, domínio mais controlado sobre a voz) e imagisticamente (cor sépia, o efeito visualista, o *zoom* matérico que Morissette ativa, seja pelo tom oralizante das suas letras, seja pela incidência que confere aos seus modos de inscrição do tempo na exterioridade dos diversos suportes que tem ao seu dispor, como no caso das capas dos seus álbuns).

These sacred yet un-precious diary-excerpts-as-songs marked a blessed passage in my life. One of growing into my womanhood in a society that, at first glance, encouraged the muting of rage, empowerment, sexuality and transparency (among others). One of growing out of anonymity into notoriety and all the beauty and challenge and mayhem that that can bring. One of feeling the liberation of speaking my personal truths and challenging my false beliefs through art. One of publicly (and perhaps unknowingly at the time) offering myself up to comfort, support, repulse and inspire people, and give them an opportunity to define themselves in accordance to me. One of being present enough as a writer to show up, yet surrendered enough to let the music and thoughts flow unselfconsciously through me.

Sendo comumente conhecidas as asserções aviltantes de Baudelaire ou de Rodin em relação à fotografia como possibilidade meândrica da Arte³, tomando-a como

³ “Um Deus vingador acolheu as súplicas desta multidão. Daguerre foi o seu Messias. E então ela diz a si mesma: ‘Visto que a fotografia nos dá as garantias desejáveis de exactidão (eles acreditam nisso, os insensatos), a arte é a fotografia’. A partir desse momento, a sociedade imunda lançou-se, como Narciso, na contemplação da sua imagem trivial no metal” (BAUDELAIRE, “O Público Moderno e a Fotografia”, in TRACHTENBERG, 2013: 102); “De dia para dia, a arte perde o respeito por si mesma, prosterna-se diante da realidade exterior, e o pintor torna-se cada vez mais inclinado a pintar, não o que sonha, mas o que vê” (*idem*, 104).

anátema desta enquanto instituição ensimesmada e uma ameaça à preservação do capital simbólico e cultural de perfil notoriamente elitista (dos cânones às Academias, entre outras serventias gremiais, passando pela emergência da crítica de arte como disciplina autónoma no século XIX), a fotografia representou uma *autêntica* (note-se: o adjetivo é eideticamente questionável, porque toca *na* ferida aberta pela fotografia *como* arte duplamente corruptível e incorruptível) forma revolucionária no plano da imagem, no tocante à concetualização, redefinição e, sobretudo, distribuição da mesma, na era da reprodução mecânica – reprodutibilidade que, não obstante o facto de se hipostasiar numa conjectura histórica, se instaura na própria natureza da fotografia, na *massa do seu sangue* (cf. ALMEIDA, 1995: 32). Segundo Derrida, em *La Vérité en Peinture*, no instante em que as técnicas de reprodução fotográfica se instituíram, uma linha de fratura e uma nova frente atravessaram todo o espaço da arte. Hoje, em consequência, o *valor da autenticidade* encontra-se praticamente *desconstruído* (cf. DERRIDA, 1996c). É nesta medida que o seguinte comentário de Vilém Flusser conquista a gravidade de uma nova revolução kuhniana de paradigmas em torno da imagem (ou de uma *era* da fotografia, em termos de mediologia): “Avec l’écriture commence l’histoire au sens strict, sous la forme d’une lutte contre l’idolâtrie. Avec la photographie commence la ‘post-histoire’, sous la forme d’une lutte contre la textolâtrie” (FLUSSER, 2004: 19).

É, no entanto, a reflexão acerca daquele *sangue*, ou seja, das técnicas e materiais físicos inscritos no *fazer* fotográfico enquanto tecnologia, que permite compreender as queixas baulelairianas e outras que se lhes assemelham. Primeiro, a fotografia reduz a espessura dos corpos a uma imagem superficial (um suporte em papel, logo materialmente menos diversificado que os restantes meios de expressão artísticos), a um excesso de naturalismo, em detrimento das “realidades interiores” ou das “florestas de símbolos” (a fotografia reduz a arte à simples imitação da natureza). Segundo, o criador romântico (imbuído de um “dom” que o torna propenso a trazer visibilidades insuspeitas) é posto de parte do processo artístico, sendo este irreduzivelmente técnico e desabrigado da *finalidade sem fim* da Arte; a fotografia é automática, acontece sozinha, *sine manu facta*; o culto da personalidade romântica, que do criador se plasma na obra de arte, como se de uma transfusão de sangue se tratasse, deixa de fazer sentido, a partir do momento em que a *interpretação* dá a vez a um simples *registo* que duplica a realidade, tornando esta mais indiferenciada, sob uma visão mais esquemática, ao contrário do que sucederia, por exemplo, com certas técnicas de desenho, mais atentas a relevar as subtilezas do pormenor. Terceiro, à singularidade de uma representação

pictórica, com as suas tonalidades únicas, cheiro, luz própria, tactilidade (fruto da mitologia da mão criadora), é-lhe acrescida uma lógica do exacerbamento, da quantidade serial e industrial, exponenciando os códigos e os géneros tradicionais da pintura (nus, retratos, etc.) que gozavam, antes, de uma exclusividade *aurática*, e inscrevendo-os, assim, no circuito da produção capitalista que opõe o valor de uso ao valor de troca (Marx), mas acrescentando-lhes um terceiro valor, não subsumível neles: o *valor de exposição*, segundo Benjamin. Reduzida à sua mais básica ou primária elementaridade, a imagem fotográfica, descreve Dubois, não é mais do que uma “*impressão luminosa*”, mais precisamente um *traço* ou uma *marca*, fixados “*num suporte bidimensional sensibilizado por cristais de haleto de prata, de uma variação de luz emitida ou refletida por fontes situadas à distância num espaço de três dimensões*” (DUBOIS, 1999: 60). Feito este rol não-exaustivo de argumentos, fará sentido ainda falar-se de *sangue*, esse líquido vital, a respeito de superfícies rasas e mortas, como objetos parciais (em sentido freudiano), oscilando entre a condição de *fetich*e e a de *reliquia*, que *descorporizam* os objetos e *spectralizam* os referentes, subordinados ao que André Bazin designa por “complexo de múmia” (*apud idem*, 80)?⁴

Porquanto Walter Benjamin é conhecido por ter refletido, com um certo tom melancólico, sobre a degradação da aura artística que a fotografia põe em curso, não é menos verdade que, retroativamente, essa perda se redime nos ganhos da revelação da própria aura que a fotografia detém: não a *mesma* aura, certamente, dos objetos artísticos que precederam a invenção da fotografia, mas uma metamorfose, não da aura *em si*, mas do que essa *noção* subentende, a partir de uma consciência iluminada sobre as potencialidades intrínsecas ao *medium* do fotográfico, produzidas por um aparelho que, sendo mecânico (o resultado de uma descoberta científica), não implica imperiosamente que seja negativizado (o signo da reprodutibilidade técnico-industrial como estigma moderno), tornando-se, ao invés, signo de uma nova forma de expressão.

⁴ Dubois exemplifica com a experiência quase religiosa de folhear um álbum de família. Daí o caráter fulminante, tal como o *flash*, levantado pelas seguintes hesitações, tendo em conta o apuramento fotogénico da própria obra de arte, que passa a inscrever-se num regime de legibilidade tributário da reprodutibilidade generalizada (conhecendo em Andy Warhol um dos seus expoentes máximos, trabalhando na indiscernibilidade entre o original e a cópia, ou seja, desmaterializando a obra ou o referente através das suas reproduções seriais, que só se tornaram possíveis porque existia a fotografia): “Se é certo que aquilo que opunha a obra de arte tradicional à fotografia era precisamente o critério da *presença da obra* (Maldiney) que se surpreende de resto nos dizeres de Baudelaire e de Rodin; se este é da ordem daquilo que Benjamin designou por *aura* ou efeito aurático em que, dito de modo simplificado, o *valor cultural* se coloca por oposição ao valor expositivo para permanecer no campo de distinções benjaminiano, ou seja, como algo que permaneceria intocável e irreproduzível como o *próprio* da obra de arte que a fotografia viria justamente perverter por efeito de reprodução, então como entender a ideia de fotogenia da obra de arte?” (ALMEIDA, 1995: 62-63).

Tal como a noite, segundo o narrador de *Finisterra*, a fotografia só produz imagens *a partir da sombra*, de uma escuridão intensiva:

Uma nuvem, que passa de cinzento a negro, expulsa o último relâmpago, fecha o obturador da máquina fotográfica, e instala a noite por toda a parte. Várias semelhanças entre noite e câmara escura. Uma, importantíssima: o nascimento das imagens, que se processa (nos dois casos) a partir da sombra. Com certas diferenças, já se vê. O artifício copia a natureza valendo-se de estratagemas (química, luz vermelha, etc.), mas os fenómenos são gémeos, por assim dizer, no essencial (imagens a libertar-se da noite ou da câmara escura com o vagar, paciente e húmido, da madrugada). E daí... Falta saber se o artifício não copia a química real e alguma radiação misteriosa, se os estratagemas não se repetem (DE OLIVEIRA, 1984: 55).

Jacques Rancière explica que uma “maneira de fazer” técnica, independentemente do seu tipo de registo (com palavras, no caso da literatura, ou com imagens, no caso da fotografia e do cinema), só é considerada *arte*, se o tema ou o motivo a que dá visibilidade for considerado de antemão como digno de ser um considerado artístico, “portador de uma beleza específica”: no dito mundo indiferenciado das massas, por exemplo, “é porque o anónimo se tornou um tema artístico que o seu registo pode ser uma arte” (RANCIÈRE, 2010a: 36).⁵

A propósito de Warhol e das suas serigrafias sem profundidade aparente (no sentido quer volumétrico quer psicológico das imagens – precisamente, *porque* imagens aplainadas ou lisas), leia-se José Gil, cuja interpretação sobre as telas de Warhol em muito se coaduna com o que da fotografia se virá a pensar:

Dir-se-á que não existem imagens menos auráticas do que as de Warhol. Mas será mesmo assim? Quem ousará afirmar que a percepção do rosto de Marilyn não mudou – tendendo para aquilo a que tradicionalmente se chamava ‘arte’ – nas imagens que dela criou Warhol? Ou que o anúncio de jornal, transposto em serigrafia, enquadrado e exposto como um quadro, sem modificações, conserva os seus tributos de imagem publicitária? Assim como o *Sèche-bouteilles* de Duchamp deixa de ser um verdadeiro seca-garrafas funcional (para se tornar, não um objecto artístico, mas outra coisa, uma coisa híbrida), também as latas de conserva Campbell deixam de o ser, quando instaladas por Warhol. Que tipo de mutação sofreram? (GIL, 2005: 137-138)

⁵ Complemente-se com Paul Strand (1890-1976), numa das meditações pioneiras sobre o *métier* fotográfico: “A existência de um *medium* é, afinal, a sua justificação absoluta (...). Se uma aguarela é inferior a um óleo, ou se um desenho, uma gravura ou uma fotografia não são tão importantes como qualquer dos dois, isso é inconsequente. Ter de desprezar uma coisa para poder respeitar outra é um sinal de impotência. Aceitemos, em vez disso, com regozijo e gratidão, todas as coisas através das quais o espírito do homem procura alcançar uma realização ainda mais plena e intensa” (STRAND, “Fotografia | Fotografia e o Novo Deus”, in TRACHTENBERG, 2013: 158).

Uma possibilidade de resposta surge algumas páginas depois:

Ao desdobrar ou multiplicar a mesma imagem – de um Elvis Presley ou de uma sopa de tomate Campbell –, cria um circuito de reenvio de imagem a imagem que tende a fazer desaparecer o referente representado: o real torna-se imagem. Contudo, o movimento horizontal de reenvio guarda um mistério, porque a representação resiste e insiste sempre na sua tendência vertical para o real-representado. Assim se abre um outro espaço entre as imagens, espaço vazio, ou melhor, liso, em que se difunde uma espécie de ‘negativo’ da representação: o seu duplo invisível ou o seu espectro (fantasma) (*idem*, 140).

Atente-se nas expressões de Gil sobre as novas auras warholianas (ou o avesso delas, como *auras negras invisíveis* circunscritas pelas paredes do museu) – *o real torna-se imagem e o movimento horizontal de reenvio guarda um mistério* – e faça-se a ponte com o que sobre a fotografia escreveu João Miguel Fernandes Jorge em *O que resta da manhã* (1990). O autor qualifica a fotografia como “o mais bem conseguido ritual de comunicação do nosso século, assim como um dos mais secretos fatores de arte, pois as suas técnicas, as suas mecanicidades, sempre cumpriram a função de um *invisível intento*” (FERNANDES JORGE, 1990: 33; itálicos nossos). Como já aqui foi antes mencionado, posicionando o seu pensamento crítico na vertente oposta ao do “tom apocalíptico” (cf. DERRIDA, 1983), Benjamin considera a fotografia, no que ao retrato diz respeito, como o último repositório do “valor cultural”, que recorre à legenda para explicitar a consciência do estado do mundo nela veiculada, num período de inegável transição entre a sacralização dita invulnerável da instituição artística (e também religiosa) e a crescente dessacralização da(s) mesma(s), a par de uma crescente democratização do acesso ao capital simbólico que, desvalorizando a condição objetiva da fotografia em si, reafirma o valor da mesma com base na informação tecnicamente reproduzível – *punctum*⁶, *ar*, *aura* – que ela veicula enquanto superfície visual.

Segundo Pedro Miguel Frade, numa excelente meditação ensaística (*Figuras do Espanto. A Fotografia antes da sua Cultura*, 1992), a fotografia, até para surpresa dos seus principais críticos, está cada vez mais apta a enformar uma certa *pietade do real*, a

⁶ O *punctum* “(...) é [o] que salta da cena, como uma seta, e vem trespassar-me”. Provém do étimo latino que exprime a “marca feita por um instrumento aguçado”, aliada “[à] ideia de pontuação e porque as fotos a que me refiro estão efectivamente pontuadas, por vezes até salpicadas, por esses pontos sensíveis. Essas marcas, essas feridas são, precisamente, pontos”; “(...) porque *punctum* é também picada, pequeno orifício, pequena mancha, pequeno corte – e também lance de dados. O *punctum* de uma fotografia é esse acaso que nela me fere (mas também me mortifica, me apunhala)” (BARTHES, 2010: 35).

resguardar um *culto do contacto*, num tom que alivia os discursos contemporâneos sobre a *involução* do *Homo sapiens* num *Homo videns*, habitante numa *ecranosfera* em derrapagem ontológica, entre fac-símiles, sombras e simulacros cada vez mais indiscerníveis do *real-em-si-mesmo* e dos dispositivos que os materializam (ou virtualizam).⁷

Em *Fotografia e Verdade: uma história de fantasmas* (2010), Margarida Medeiros, citando Tom Gunning, assinala o modo como a fotografia inaugura um regime de visibilidade estribado em dois aspetos “contraditórios”, “errantes” e “ambivalentes”, mas não necessariamente “contrários” um ao outro: a fotografia enquanto discurso da mimese – *a imitação mais irrepreensível da realidade*, estabelecendo-se como *índice*, como *evidência* de *caráter científico* – e enquanto discurso de um *rasto*, de um *vestígio* de presença – a fotografia como “fenómeno *estranho*”, porque origem de “um mundo paralelo de duplos fantasmáticos lado a lado com o mundo concreto dos sentidos verificado pelo positivismo” (MEDEIROS, 2010: 14-15; cf. *vide* FERNANDES JORGE, 1990: 35: a fotografia enquanto “preço de prova”).

Segundo Jérôme Thélot, num quadro cronológico específico (entre 1839 e 1939, de Vitor Hugo a Marcel Proust, passando por Baudelaire, Nadar, Champfleury, Mallarmé, Villiers e Rodenbach), a relação fundamental entre a literatura e a fotografia funda-se numa *dimensão religiosa*, pela proximidade que tece com a ideia de morte (cf. THÉLOT, 2003: 6). O fascínio pela autorrepresentação do sujeito, que, no contexto artístico ocidental, se funda em parte nas versões ovidianas de Narciso e Medusa, nas *Metamorfoses*, joga com o sentido ambivalente do seu efeito, plasmável, por exemplo, no dualismo freudiano Eros/Tanatos ou pulsão de vida/pulsão de morte: o *eu* que se olha tanto se compraz com a sua imagem, como se condena irremediavelmente à perdição imagiológica, *tanatográfica*, segundo Philippe Dubois, por vezes nem se reconhecendo na imagem que o espelho (ou outro suporte metafórico) lhe devolve (cf. DUBOIS, 1999: 168). Medeiros, no mesmo estudo a que acima se fez referência, aponta para a conceção “*necrófila*” da fotografia enquanto “*dispositivo mortífero*”, que deixou

⁷ “Tempos houve em que a fotografia constituiu, à sua maneira e enquanto não se sabia ainda por todo o lado que o sagrado já estava a sangrar, uma guarda-avançada da laicização do mundo... hoje, poderia bem ser que ela estivesse para se tornar num dos únicos modos da sua sagração” (FRADE, 1992: 17). Segundo Susan Sontag, no ensaio “O Mundo das Imagens”, essa sagração reveste-se de uma certa *primitividade* associada à relação entre os corpos do mundo e as suas representações: “A nossa irreprimível sensação de que o processo fotográfico é qualquer coisa de mágico tem uma base genuína. Ninguém pensa que uma pintura de cavalete seja de algum modo consubstancial ao seu tema; apenas representa ou refere. Mas uma fotografia (...) [é] também parte e prolongamento desse tema e um meio poderoso para o possuir e controlar” (SONTAG, 2012: 151).

“traumas” profundos no mundo das artes desde a sua aparição no século XIX, até porque, dentro das instruções técnicas que a regulamentavam, investia os primeiros retratados de uma pose de *assombração* fulminada, encenando uma espécie de mortificação, contra a própria humanidade dos modelos (efeito medusiano do terror associado à vista, enquanto ameaça de castração: ver a cabeça de Medusa retesada no terror transforma o observador em pedra). A propósito da utilização do daguerreótipo como retrato, para que a pose em tudo se assemelhasse à de alguém com vida, era necessário, paradoxalmente, que o retratado paralisasse o mais ínfimo movimento ou sinal espontâneo de vida (suster a respiração, abduzir a expressão e a expressividade), *fingindo estar morto* (cf. MEDEIROS, 2010: 18 e 20-21).⁸

Como observou Susan Sontag, na retórica da fotografia, a máquina, como um revólver daguerreano de luz e sombra, *dispara*. *Tirar* fotografias não sustém, somente, a noção de um plágio do mundo *ex-sistente*, em sentido heideggeriano (um mundo que está desligado ontologicamente do homem, ao qual este lhe acede apenas por mediações ou simulacros, repercutindo-se, assim, as óbvias filiações atávicas do desdém platónico pelas duplicações em segundo grau): *tirar* fotografias é, também, siderar o seu referente, sob o golpe do olhar de Medusa e o intervalo de distância que o coloca ante a vítima. Este *intocável* fotográfico, como lhe chama Dubois (cf. DUBOIS, 1999: 88), entre a lente e o alvo, permeado por um espaço ontologicamente consignado, é o que permite *congelar* o referente, *imobilizá-lo, coisificá-lo* – por via do corte, do *cut* – na condição de devir uma *mise-à-mort* (cf. ALMEIDA, 1995: 41).⁹ Equivale a expropriar alguma coisa a alguém – ou até a própria vida, evocando a transgressão escópica de Orfeu, que não resistindo a ver *de mais*, condenou Eurídice às sombras do Hades. Uma parte da

⁸ Convém, no entanto, esclarecer que, se nas primeiras décadas após a invenção da fotografia o discurso associado à “morte” não tendia para qualquer enfatização de um *pathos* terrífico (muito pelo contrário, resvalava para o humor e a ironia), progressivamente, a partir do século XX, a associação entre a fotografia e a morte acentuará o tom disfórico das suas interrogações filosóficas, não só relativamente à técnica fotográfica *em si*, mas também em relação ao lugar ontológico do homem no seio de um mundo prolífico em imagens que se (con)funde com elas, tornando-se inacessível por parecer apenas acedível a partir dessas mesmas imagens: “Cada vez mais ela [a fotografia] é uma máquina *da crueldade*, da percepção da passagem do tempo, mas, também, da natureza secular de toda a técnica. Em múltiplas e paradigmáticas abordagens, uma visão da fotografia como dispositivo *tétrico* por excelência foi sendo construída ao longo do último século” (MEDEIROS, 2010: 25-26). Mais adiante no seu estudo, a autora afirma: “Da crise moderna da totalidade à crise pós-moderna das meta-narrativas, desenha-se um pensamento da cultura marcado pela incerteza das fronteiras identitárias, da fronteira entre real e representação, entre sonho e realidade, entre imagem e referente, incerteza para a qual a expansão da imagem técnica muito tem contribuído. A visão da imagem fotográfica como ontologicamente problemática e indecidível, assolada pelo universo conceptual da *pulsão de morte*, vem encaixar-se neste cenário de fluidez, e torna-se assim o grande atrator do discurso pós-moderno, o grande *mote* para a verbalização das aporias identitárias” (*idem*, 38).

⁹ “As paisagens, quando fotografadas, tornam-se (quase) imediatamente em naturezas-mortas. Já o começam a ser no momento de ser fotografadas” (ALMEIDA, 1995: 41).

identidade pessoal é de algum modo vampirizada, necrosada – ou tão-só uma parte da elucubração subjetiva que o *eu* tece sobre si mesmo: não é por acaso que, muitas vezes, um indivíduo sente relutância em aceitar uma fotografia como um retrato seu (no sentido de um *reflexo* inequívoco), recusando-se a homologar-se com uma determinada imagem que, provocadora de uma inquietante perplexidade, “traí” os seus pré-conceitos narcísicos; a fotografia cria, portanto, um cisma entre o real e o imaginário, uma espécie de pausa no desenvolvimento fluido da existência, como uma imagem latente intermédia, e cujo gesto de *revelação* – olhar a fotografia final – se tende a adiar, até a temer, por conter algo de *inesperável* (existe um contrabalanço entre a imagem previsível que *eu possuo* de *mim* e a imprevisibilidade decorrente daquilo que o outro capta em relação à *minha* figura pessoal). “Todas as fotografias”, conclui Sontag, “são *memento mori*” (SONTAG, 2012: 24).¹⁰

Por sua vez, o mito de Narciso, *recapitulado infinitamente na sua existência*, seja na água, seja na flor em que se petrifica, enfrenta uma dialética interna a partir do problema da identidade subjetiva: por um lado, numa vertente introspetiva “clássica”, o adágio do oráculo de Delfos – “conhece-te a ti mesmo” – condensa um sentido de interioridade, de pendor espiritual, do qual o *self* emerge como a estrutura fundamental do desejo; por outro, o mito enceta a interdição desse autoconhecimento, segundo a profecia de Tirésias (Narciso viveria sempre desde que obedecesse impreterivelmente àquele interdito): o reflexo na água, fenomenologicamente corporal, condena o *self* ao solipsismo e este, à destruição. O gesto do *cut* fotográfico contém, no entanto, o gérmen de um gesto de *passagem*: de um estado vivo ao estado inorgânico da petrificação, da carne ao mineral, mas que não deixa de ser positivo, como lembra Dubois, na medida em que a fórmula “*cortar o vivo para perpetuar o morto*” é um meio de proteger o vivo “*da sua própria perda*” (como o processo egípcio de mumificação ou a eternização de um inseto num pedaço de âmbar): o paradoxo intrínseco que consiste em “*salvar [o vivo] do desaparecimento fazendo-o desaparecer*” (DUBOIS, 1999: 168-169).

¹⁰ A propósito, Giorgio Agamben (2005), comentando aquela que é considerada a primeira fotografia com uma figura humana, por Daguerre, sugere que cada imagem fotografada representa o *locus* e a *hora tópica* do Juízo Final, não tanto no sentido da escatologia cristã, mas no sentido pagão. No Hades, as sombras repetem *ad aeternum* os mesmos gestos (Sísifo e a rocha, Tântalo e a água que se esquivava), como que prefigurando uma *apokatastasis*, a *recapitulação infinita da existência*: “À l’instant suprême, l’homme, tout homme, est assigné pour toujours à son geste le plus intime et le plus quotidien. Et cependant, grâce à l’objectif photographique, ce geste se charge désormais du poids de toute une vie, cette conduite insignifiante et presque disgracieuse assume et contracte en soi le sens d’une existence tout entière” (AGAMBEN, 2005: 23). Evoque-se, por exemplo, a fotografia de Vítor Hugo no seu leito de morte, captada por Nadar: o modo como a candura do rosto em contraste com o negrume contingente permite intuir motivemas judaico-cristãos relacionáveis com o devir-espectro ou a promessa da ressurreição, com base na “prova” lazariana.

Em suma: a imagem detém um atrito essencial entre idealidade e realidade, entre o espiritual e o terreno, entre o vestigial e a chateza imediata da contingência empírica. Numa meditação sobre o *eidos* fotográfico, abrindo-lhe vazios (como buracos negros) na sua ontologia, tal atrito mina a pressuposta visibilidade absoluta da fotografia, assente no automatismo intrínseco ao dispositivo que, no contexto de uma economia geral da luz, permitiria à fotografia existir e funcionar como o equivalente probatório (por substituição) de uma verdade cândida (o seu caráter documental, apodítico, produto de uma neutralidade absoluta, enquanto suporte epistémico de fidelidade e segurança inequívocas: a força probatória da fotografia resulta da não intervenção de uma mão humana no processo de reprodução de um corpo). O que seria um dos atributos mais incontestáveis da fotografia – essa qualidade de suportar e funcionar como emanção de verismo – torna-se, afinal, a prova de que esses vazios ou buracos negros atravessam a imagem com insinuações que pertencem mais à ordem de uma *alquimia fotográfica*, segundo Dubois, reunindo em si aspetos sobre o *espectral*, o *fantasmático*, o *paranormal* ou o *alucinatório*, consolidando uma incrível fantasmagoria paracientífica em torno do poder inquietante da imagem para reproduzir uma emanção direta do corpo exposto (note-se as crenças populares que temiam o roubo fotográfico da alma para fins malignos, receando-se o rapto do seu duplo; as fantasias forenses em torno do último registo retiniano que ficaria estampado nos olhos de uma vítima, equivalendo de certo modo aos *optogramas*, etc.).

Os trabalhos pioneiros de Eugène Atget, pertencente a um outro momento do desenvolvimento técnico da fotografia, tornam-se material de inspiração para os *surrealistas* que descobrem o *fotógrafo*, publicamente divulgado em 1930. O uso dos itálicos pretende iluminar o paradoxo intrínseco a uma perplexidade entre metodologias e pressupostos poéticos: não deveria o *surreal* ser o exato reverso do que a fotografia *realiza*?¹¹ Daí que Monique Sicard (2006: 106) questione a receção mais ou menos pacífica da fotografia na comunidade ligada às ciências a partir de 1839, tendo em conta a precaridade científica de uma imagem enquanto dispositivo epistemológico, que acaba por revelar a sua insuficiência para cobrir, por exemplo, com um propósito nosológico,

¹¹ “Il [Atget] joue souvent, comme Zola à l’occasion, sur l’ambiguïté des rencontres sur une même vitre entre les reflets d’images situées derrière la vitre (figures, objets divers collés contre elle, à l’intérieur du café ou de la boutique) ou devant, mais suffisamment éloignées pour ne pouvoir être vues directement par le spectateur, les arbres et les constructions de la rue en face, ou l’opérateur lui-même, dissimulé sous son drap noir, créant une confusion des espaces extrêmement excitante pour l’œil, et donnant lieu parfois à des mélanges absurdes qui ravirent les surréalistes, les quels s’empressèrent de publier de telles images dans leurs revues” (Françoise Heilbrun, in *L’invention d’un regard (1839-1918)*, 1989: 71).

a figuração *fotográfica* – no sentido de *exata* – de uma patologia (o caso de Charcot e das nevrose históricas dos doentes de Salpêtrice), não conseguindo evitar o deslize da imagem para a “neutralização” ou o “sentido abstrato” do *estereótipo* (coletivizando sintomas, tipificando as supostas singularidades da doença).

Medeiros (de novo, citando Gunning) alude ao facto de a fotografia produzir sempre “uma grande quantidade de informação imprecisa”, o que possibilita a estranha afinidade entre aquela e a *fotografia espírita*, a *fotografia de fluidos e de auras*, ou seja, “a possibilidade estendida de se poder também tornar prova do invisível” (a imagem do Santo Sudário e do lençol de Verónica funcionarão, assim, como os protótipos quase míticos da fotografia: *acheiropoiétois*, isto é, “caídos do céu”, que excluem a mão humana da sua produção, *apud* MEDEIROS, 2010: 62; cf. *vide* DUBOIS, 1999: 223-227).

Para estes ardis fabulosos inerentes a uma fotoquímica visual, elaboram-se pesquisas que fazem intervir especialistas da medicina, das ciências experimentais e da literatura. Assim, ao encerrar nas suas especificidades tecnológicas um poder de captação magnética de imagens distantes, extrassensoriais, empiricamente não-observáveis (o mesmerismo, a comunicação telepática: pensar numa flor e eis que a sua *auréola* ou *luminescência* surge reproduzida *fluidicamente* numa chapa...), aquiesce-se a interferência do automatismo e da neutralidade fotográficos na consumação de um *eu* dissociado de si mesmo, já que a *alma* ou o *espírito*, passíveis de estabelecerem uma comunicação especial (com o *além-túmulo*), não só acentuam a noção de uma não-totalidade do sujeito (ele comunica com o que está fora de si, *ex-centricidade* pura, para pasmo do positivismo mais ferrenho, da escola de Comte), como perfilham o estatuto enviesado da memória na definição do *self*, do indivíduo que constrói a sua identidade *olhando para trás*, para o que *já aconteceu*, esteticizando romanticamente a anamnese – *a identidade vivida como recordação*, segundo Richard Sennett, associando a psicanálise ao culto vitoriano da nostalgia (R. Sennett, *The Fall of the Public Man*, 1978, *in* MEDEIROS, 2010: 246). Escreve João Miguel Fernandes Jorge: “O olhar está (eternamente) voltado para trás; o olhar (fotográfico) é o que mais (se) confunde (com) a nossa vida interior” (FERNANDES JORGE, 1987: 116).

A descontinuidade imposta pela fotografia – a imagem devolvida de um *hic et nunc* descoincidente com o *hic et nunc* de agora – torna-se sintomática, por arrasto ou transfusão ontológica, de um *self* descontínuo, que vê naquela a possibilidade paliativa (consciente ou não do efeito *placebo* e da ilusão que o define) de, assim, aligeirar os desfalques ansiogénicos de não poder mais recuperar, *ipso facto*, o irrecuperável, (“...)

essa necessidade de restauro de um elo para sempre perdido” (MEDEIROS, 2010: 109). Como um prémio de consolação, a imagem fotográfica “propicia o terreno fértil para uma imaginação das *profundidades*, permitindo a efabulação acerca de um mundo do invisível que povoa a ciência e que vai produzindo um certo optimismo sobre as possibilidades da sua generalização à intimidade do sujeito (*idem*, 226).¹²

Tecendo afinidades epistemológicas com o discurso da psicanálise e, em particular, a lógica onírica da deslocação e da condensação, a imediaticidade do registo fotográfico é equiparável à experiência traumática, que simplesmente *acontece* por força da sua condição mecânica de existir *assim*, de modo descontrolado e frequentemente incontrolável, sem qualquer interferência de uma subjetividade voluntária ou consciente e, nesse sentido, garantindo a positividade pura, sem remorso ou fraude ocultada, da sintomatologia clínica do inconsciente, *materializando-o* (a sua brutalidade fenomenal, autónoma e assimbólica) em imagem:

Tal como no gesto automático da catalepsia, aquele que fotografa obedece a um programa comunicacional. Como sublinhava Ulrich Baer, ‘a catalepsia retém por intermédio do corpo o que a fotografia retém com a máquina: emoldura e retém o corpo numa posição isolada que pode ser vista e teorizada fora de um continuum temporal’ (...). Assim, se o gesto histórico imobiliza o sujeito e o encarcera no seu trauma, a imagem fotográfica contém um lado traumático (que Barthes sublinhou de forma acutilante), já que ao visar a repetição e a duplicação do mundo (de forma aleatória e subjectiva) sublinha a (in)consciência do Homem face ao seu aniquilamento e à sua condição mortal (*idem*, 265; cf. Ulrich Baer, *Spectral Evidence/The Photography of Trauma*, London/Massachussets, The MIT Press, 2002, p. 39).

¹² Medeiros recorre às imagens de Louis Darget, Hippolyte Baraduc, Jules-Bernard Luys (peritos na captação em placas de *fluidos vitais e eflúvios* – a alma produz um fluido que sai por todos os poros da pele – e de *fotografias de pensamentos* ou de *halos*) e de Madge Donahoe (*skotografias*, à letra “grafias da escuridão”), que, entre finais do século XIX e nas primeiras décadas do século XX, parecem anuir consensualmente na ideia de que “(...) a uma maior abstracção da imagem corresponderia uma maior intensidade ou proximidade com o interior da mente ou do corpo, isto é, com a pessoa do qual emanavam a suposta informação transferida para a placa. Quanto mais vaga, mais fluida ou indecível mais parece aproximar-se da emoção pura” (MEDEIROS, 2010: 230). Daí o parentesco óbvio com a arte surrealista e a sua demanda de “uma verdade mais profunda”, uma natureza inacessível, não mimetizável esteticamente a partir da reprodução exata do real, mas que atua no sentido de uma hermenêutica da indeterminação, a partir de formas que recusam o jugo do decalque (o que, neste contexto, soaria a um fundamento paradoxal, tendo em conta os *clichés* cimentados a respeito da imagem fotográfica – mas é pelo facto de se instituírem esses chavões que se urge criticamente o seu desdobramento): “No surrealismo, a fotografia foi escolhida como médium de eleição por permitir também o acesso *imediato*, num único disparo, na folha branca, de imagens que convocavam a inversão dos esquemas tradicionais de percepção do sujeito: corpo/alma, sexo/intelecto, interior/exterior, razão/desrazão. Ao convocar o *informe*, ao privilegiar a *rotação* dos objectos no espaço, autores como Georges Bataille, Michel Leiris, André Breton, apelavam a uma ideologia da transgressão, da comunicação directa das pulsões, no interior de um imaginário inspirado directamente – e por vezes literalmente – da psicanálise” (*idem*, 255; *vide idem*, 259).

Segundo Roland Barthes, em *A câmara clara* (título original: *La Chambre Claire*, 1980), “[i]nicialmente, a Fotografia, para surpreender, fotografa o notável; mas, em breve, por meio de uma reviravolta conhecida, ela decreta que é notável aquilo que fotografa. O ‘não importa o quê’ torna-se então o cúmulo sofisticado do valor” (BARTHES, 2010: 43). Como insiste Glenn McDonald, Morisette decreta que é *notável* – digno de ser (a)notado, de ser revelado *no* e relevado *do* conjunto – *aquilo* a respeito do qual ela escreve (e não *a canção* em si): “Her songs are talismans of believing that your decisions and philosophies *matter*” (MCDONALD, 14-3-2002, em linha, itálicos nossos). Destaque-se a dimensão religiosa do objeto *talismã*, da mesma forma que o livro de Barthes consagra à fotografia toda uma antropologia histórica da morte e do que desta pode irromper sob a forma de um dispositivo ao qual se pode prestar devoção.

De facto, a meditação de Barthes sobre a fotografia permite introduzir e iluminar o modo como Morisette pensa – ou *revela* – a sua escrita. O verbo *revelar* cumpre aqui o desígnio dúplice assinalado indiretamente por Barthes: por um lado, o sentido “epifânico” ou “espiritual” do termo; por outro, o seu sentido “químico”, ou seja, aquilo que na fotografia efetivamente acontece, a sua materialização *objetiva* e *objetal*, aquilo que não tem consciência, nem memória e é implacavelmente imediato, na sua radicalidade mais insensata e ininteligível, porque automática, e, por esse mesmo motivo, inelutável, sem qualquer tipo de remorso, que usufrui do direito absoluto de acontecer, sem reservas ou reticências: “A fotografia pode revelar (no sentido químico do termo), mas aquilo que ela revela é uma certa persistência da espécie” (BARTHES, 2010: 116). No dizer de Rancière, em *O Destino das Imagens* (2011), o que Barthes exacerbou em *A Câmara Clara* prende-se essencialmente com “[a] marca da coisa, a identidade nua da sua alteridade no lugar da sua imitação” (RANCIÈRE, 2011: 18), isto é, com a prevalência do *punctum* – “o modo sensível segundo o qual [a fotografia] nos afecta”, “esse feito pático imediato” (aspecto indecifrável ou assimbólico da imagem) – sobre o *studium* – “[as] informações que a fotografia transmite e [as] significações que ela acolhe” (pendor descritivo e hermenêutico da imagem) (*ibidem*).¹³ É enquanto *manifestação da realidade da própria imagem* (cf. ALMEIDA, 1995: 79) que se determina a quintessência fundamental do fotográfico como injunção teorizável:

¹³ “Aquilo que, numa fotografia, é da ordem da comunicação, não é naturalmente o que ela representa. Quando Marshall McLuhan enunciou o seu princípio segundo o qual o meio é a mensagem, deixou esta questão relativamente clarificada. O que uma fotografia comunica, antes de tudo, é o facto de ser uma fotografia, quer dizer, algo que reporta o real ou um dado aspecto do real, conferindo-lhe o estatuto de uma imagem. Ou seja, que antes de nela procurarmos um efeito dessa mesma realidade lhe encontraremos uma manifestação da realidade da própria imagem” (ALMEIDA, 1995: 79).

(...) aquele momento em que a máquina corta o visível, e em que um rasto de luz embate na película para a queimar, é o momento mais determinante do acto fotográfico. Não propriamente porque isso lhe determine um carácter de impressão, de marca, o que de pouco vale quando considerado *de per si*: mas sim pelo facto de que esse é o momento em que, nos modos e limites do impacto dessa impressão, se determina tudo aquilo que de um exterior a imagem reterá, em bloco, constituindo assim uma contradição nos seus próprios termos, uma *totalidade parcial* que é também um *fragmento totalizado* (FRADE, 1992: 131).

Segundo a observação inteligente de Bernardo Pinto de Almeida, dentre a exorbitância da exterioridade fotográfica (uma poética da imagem assente em “puros blocos de visibilidade, impermeáveis a qualquer narrativização, a qualquer travessia de sentido”, RANCIÈRE, 2011: 20), o ato de revelar compreende não só o sentido etimológico de “dar a ver”, mas também o de “re/velar, isto é, tornar a esconder”: “Aquilo que a fotografia esconde é, antes do mais, essa exterioridade absoluta (o contracampo de onde o fotógrafo olha) de tudo o que lá não está. Mas é, ao mesmo tempo, aquilo que *lá está*” (ALMEIDA, 1995: 42). “O que lá está”, adverte o autor, “é sempre uma outra coisa do que o que vemos” (*ibidem*); “Fotografam-se efeitos, relações [como a força do vento na folhagem], não as próprias coisas. O que a fotografia revela é precisamente o efeito, a relação” (*ibidem*).

Nos termos de Frade, tal é o equivalente fotográfico de conseguir colocar em jogo uma *configuração outra de capacidades discriminantes*: a imagem fotográfica devolve ao sujeito mais do que este tinha em mente quando visou captar uma determinada *prega do tempo*, para usar uma expressão do autor (que depois retifica substituindo-a por *vinco do tempo*, “signo de uma duração sustida”, FRADE, 1992: 98), sugerindo metaforicamente – mas também excluindo a denotação avara da noção de “metáfora” – que sob essa prega ou vinco se esconde uma miríade de indeterminações que são da ordem do *visível* (da natureza fotografada), mas não do *previsível*, do premeditado (por parte do sujeito), posto “sob a tirania míope da intencionalidade” (*idem*, 96). O que vem impresso na emulsão fotoquímica é nada mais do que a consciência fenoménica captada em movimento vivo, cuja banalidade mais grosseira consegue surpreender na medida em que, sofrendo um rapto brutal caucionado pelo disparo maquínico, põe à vista “a indescritível e incontornável potência de não-visto” (*idem*, 132), coisas, portanto, desde logo conhecidas mas não de modo consciente, “*nunca vistas porque nunca esperadas*” (Max Kozloff *apud idem*, 133).

Frade cruza a sua argumentação com alguns aspectos de *Matière et Mémoire*, de Henri Bergson (a existência, na “pobreza necessária” que define a percepção consciente, de “qualquer coisa de positivo que anuncia já o espírito”, isto é, “o discernimento”), e outros tópicos citados a partir de *Cinéma 1: L’Image-Mouvement*, de Gilles Deleuze, comentando Bergson (“nós percebemos a coisa, menos o que não nos interessa em função das nossas necessidades”, o que define, portanto, o primeiro momento material da subjetividade como uma *subtração discriminante*, na coisa, “[d]aquilo que não lhe interessa”). Eis, então, o que proporciona na fotografia “a irrisão da intencionalidade”: “em cada acto fotográfico uma captação indecisa mas não indecisa excede sempre em muito os limites da decisão de captar” (*idem*, 92-93; a respeito de Bergson e Deleuze, *vide idem*, 93-94).

(...) [E]ntre os modos moventes da percepção humana e a retenção fixa e fixada da câmara e de emulsão insensível na sua sensibilidade existe um hiato insuprimível ou, mesmo, um insuperável abismo. Da consideração desse ponto cego da visão fotográfica pode chegar-se à compreensão de como podem os maquinismos fotográficos proporcionar tantas surpresas aos seus operadores e resistir por vezes tão soberanamente à pretensiosa soberania da vontade do artista; compreender-se, ainda, como é que nos resíduos dos seus funcionamentos se imiscui um resto – indomável por qualquer vontade – para aí insistir, como excesso irredutível a qualquer intencionalidade, em furtar-se a obedecer à regência do sentido (*idem*, 95-96).¹⁴

A experiência das primeiras observações das imagens fotográficas – *um ver mais puro* ou, como sugere o subtítulo do livro de Frade, *um ver fotográfico antes da sua cultura* (antes da cultura e da arte se tornarem, por assim dizer, *fotográficas*) – assume-se como a figuração própria do espanto, em sentido adâmico, de ver *um mundo do mundo* pela primeiríssima vez, que *nasce* (trata-se de um assombro face à originalidade, e não de um mundo reproduzido, replicado) por motivo da própria natureza fotográfica, do facto de esta ser uma *vertigem* prolixa e indiscernente de visibilidades que, apreendidas na sua desmesura, ficam pulverizadas sob a forma transbordante de minudências – a *hiperpresença do ínfimo e do minúsculo*, aquilo que surge “nessa singular fractura entre as razões do ver e as paixões do olhar” (*idem*, 113).¹⁵

¹⁴ Uma síntese possível: “(...) mais do que o retorno do visto, ou um regresso ao visto, a fotografia era então experimentada como a *apresentação*, sobrecarregada de detalhes, do que no visível permanecera não-visto” (FRADE, 1992: 103).

¹⁵ Ensaie-se um retrato-fantasma dessas primeiras observações: “Parava-se para olhar melhor, avançava-se e retrocedia-se irresolutamente sem que, as mais das vezes, se desse conta destas tergiversações do ver: aí, o sujeito que queria saber o que via, conhecer aquilo que via ao partir para a exploração das visibilidades retidas naquelas imagens arriscava-se a aparecer como a

1.2. Ao capricho das nuvens: *snapshots* de Londres.

Um dia, no quarto, ao olhar uma toalha em cima da cadeira tive vivamente a impressão de que, além de estarem sós, os objectos tinham um peso – melhor, uma ausência de peso – que os impedia de assentar sobre os outros. A toalha estava só, de tal modo só que eu tive a sensação de poder pegar na cadeira sem a toalha se mexer do sítio. Tinha o seu lugar próprio, o seu peso, e até um silêncio próprio. O mundo era leve... leve...

Jean Genet, *O Estúdio de Alberto Giacometti* (1988: 38-39)

No âmbito estritamente técnico-compositivo, o termo *snapshot* designa o processo *instantâneo* de transformar energia física num registo irredutivelmente fixado daquilo que, para o sujeito, se destaca e/ou se impõe *naquele* momento como paradigmático e revelador (“a ditosa certeza do instante”, como diria Kierkegaard a respeito da lógica intensiva e afirmativa da *repetição* de diferenças mínimas, em rutura com a anamnese grega, cf. KIERKEGAARD, 2008: 32), ainda que incompreensivelmente dominado, certas vezes, pelo gesto descontrolado ou “selvagem” dos afetos. Aliando-se à música (que é, por excelência, uma arte temporal) e, em particular, à música de uma artista *contemporânea*, ao tempo da *snapshot* corresponde uma matriz musical técnica e ontologicamente dilacerada, disseminada e veloz: seja em termos de duração (“Aquilo que passaremos a designar depois da década de 50 por canção”, explica Luís Cláudio Ribeiro em *O Som Moderno*, “é, em geral, uma música com cerca de quatro minutos que guarda um momento”, RIBEIRO, 2011: 56), seja em termos de fenomenologia do sentido (uma canção é breve porque “guarda um momento”, ou seja, está estruturalmente implicada na tempestividade célere que caracteriza tanto o momento presente como a sua experiência emocional e visceral, a sua realização *no* e *pelo* corpo sentiente e sentido). Nos diferentes álbuns de Morissette, como adiante se evidenciará, o som constituinte da materialidade sónica de cada um (e todos os seus álbuns são, de facto, musicalmente distintos) produz um efeito *mnemónico*, reenviando para uma determinada ambiência vivida (e que, estando arquivada na memória, se perfaz de unidades temporais): “Tal como a famosa passagem de Proust sobre o sabor das madalenas no seu livro *À la Recherche du Temps Perdu*, também alguns sons têm um

caricatura de um herói indefeso, errante num labirinto no interior do qual nenhum fio de Ariadne lhe permitia orientar-se, incessantemente acossado – senão devorado – pela monstruosidade do seu olhar. O excesso de semelhança proporcionado pela restituição óptica do detalhe – excesso determinado em relação aos protocolos de observação da pintura e do desenho – fazia aí com que a própria função de semelhança se desvanecesse, pelo menos em certos momentos de vertigem” (FRADE, 1992: 111-112).

efeito semelhante sobre a organização das memórias colectivas. Um som faz lembrar um acontecimento ou um momento” (*idem*, 59).

“O verdadeiro conteúdo de uma fotografia é invisível”, afirma John Berger, “porque deriva de um jogo, não com a forma, mas com o tempo” (J. Berger, “Comprender Uma Fotografia” in TRACHTENBERG, 2013: 319). O tempo do instantâneo – daí a força impactante do dispositivo fotográfico – conhece apenas a sua realidade *enquanto* existência numa temporalidade quantificável, como um ápice do real, usado pela imagem para *explicar* o seu registo, segundo Berger (“A fotografia é o processo de tornar a observação consciente de si mesma”, in *idem*, 318). O real na sua espontaneidade, vulnerável e forte ao mesmo tempo, tem um *ar* de enigma que excede a todo o momento a nossa faculdade interpretativa (daí, por exemplo, o *haiku* em Barthes aliado à fotografia: o *haiku* não se mede por sílabas, mas por sons; a sua radical economia de meios *poiéticos* para enunciar o próprio enigma constitutivo do real convoca idealmente a prodigalização do referente, não mediado pelas interpretações).¹⁶ Enquanto o pintor pode dispor da composição das figuras no espaço da tela, manipulando-as ao serviço de um certo ideal de expressão e harmonia formais, o fotógrafo de instantâneos (porque o mesmo já não se aplica ao fotógrafo de estúdio), que tenciona fixar pelo aparelho o que vê pelos olhos, não pode senão *escolher* um ponto de vista, uma perspectiva, motivos, filtro, emulsão e grão, cindindo a sua vista panorâmica “em bruto” a partir de um parcela do real na qual investe a sua sensibilidade estética. “Melhor dizendo”, remata Siegfried Kracauer, “tem de ser selectivo para exceder o requisito mínimo” (KRACAUER, “Fotografia”, in TRACHTENBERG, 2013: 282). É esse o seu *punctum*, a intensidade *maquínica* (Deleuze) e a manifestação vital de energia que o fotógrafo recebe – não um olho mecânico (que reproduz mimeticamente o mundo, em duplicado), mas um olho intensivo e transformante.¹⁷

¹⁶ “(...) Ce que Barthes désire déchiffrer dans le *haiku* et dans l’idée japonaise du miroir, c’est le mirage même qui ne cesse d’entraîner l’autoportraitiste, par-delà la connaissance de soi, narcissique ou delphique, vers les lieux d’une encyclopédie sans personne, d’où sa propre mort ne surgirait plus pour narguer sa vanité” (BEAUJOUR, 1980 : 38).

¹⁷ Cite-se Paul Strand, concretizando as meditações sobre a imagem fotográfica com os trabalhos de Alfred Stieglitz (1864-1946): “A câmara consegue captar um momento de uma maneira única. Se o momento for um momento intenso para o fotógrafo, ou seja, se estiver relacionado significativamente com outros momentos da sua experiência, e ele souber dar forma a essa relatividade, poderá fazer com uma máquina aquilo que as mãos e o cérebro humano não conseguem fazer através do acto da recordação. (...) Com o olho da máquina, Stieglitz (...) mostrou que o retrato de um indivíduo é, na realidade, a soma de uma centena ou mais de fotografias. Stieglitz olhou com três olhos e conseguiu captar, através de meios puramente fotográficos, o preenchimento do espaço, tonalidade e tactilidade, linha e forma, aquele momento em que as forças activas num ser humano se tornam mais intensamente físicas e objectivas” (STRAND, “Fotografia | Fotografia e o Novo Deus”, in TRACHTENBERG, 2013: 163).

Segundo Françoise Heilbrun, a escolha do fotógrafo é desde logo um *ato criador*, uma vez que existe uma infinidade de ângulos mortos circundando a percepção do autor, forçando-o a proceder a um método de seleção para descobrir, por fim, *o ponto de vista revelador*, “celui à partir duquel, la lumière aidant, le motif devient significatif” (in *L’invention d’un regard*, *op. cit.*, p. 94). Como afirma Henri Cartier-Bresson, o mestre-fotógrafo das imagens *candid* (celebrizado pela noção de *momento decisivo*), em entrevista ao *The Washington Post* (1957), “Photography is not like painting (...) There is a creative fraction of a second when you are taking a picture. Your eye must see a composition or an expression that life itself offers you, and you must know with intuition when to click the camera” (CARTIER-BRESSON *apud* BERNSTEIN, 5-8-2004, em linha). Daí que reconhecesse o seu trabalho não tanto como arte, mas como um conjunto de *reações captadas* (cf. *apud ibidem*).

O tempo do instante é, por natureza, um tempo em fluxo – dependente “do acaso e do capricho das nuvens”, segundo João Miguel Fernandes Jorge (1987: 41) –, a que um outro instante, sendo novo e diferente, sucede, arrastando consigo um novo tempo emergente: um tempo que a fotografia assimila como uma confusão de instantes opostos na sua unidade. É um momento do tempo, mas que assinala, por motivação do seu *eidós*, a sua condição de pertença – porque *presença* – a uma dimensão que se designa e se reconhece numa medida mensurável, embora, simultaneamente (e paradoxalmente), a sua mensurabilidade se contraponha à irrealidade do instantâneo, ao seu aspeto fantástico, próximo de um “efeito especial”, o facto de surpreender o próprio olho. O instantâneo dá a ver essa partícula de tempo inacessível, porque acidental, às propriedades orgânicas da percepção e do olhar humanos (retome-se o interesse dos surrealistas pelas fotografias de Atget). Daí, também, o efeito de *alienação* indissociável da imagem fotográfica, segundo André Bazin: a fotografia nasce enquanto prescindindo, como o seu *baptême* fundamental, da presença do criador humano (como diria Barthes, a morte do autor). “A solução [a fotografia em si] não estava no resultado obtido, mas na génese [automática, mecânica] da sua obtenção” (BAZIN, “A Ontologia da Imagem Fotográfica”, in TRACHTENBERG, 2013: 263), realizando-se como uma imagem que é da ordem de “uma alucinação real” (*idem*, 265).¹⁸

¹⁸ Inclua-se neste contexto a seguinte projeção de Siegfried Kracauer, a partir das meditações proustianas sobre o *acontecer* fotográfico (com base numa passagem de *O Lado de Guermantes*): “O fotógrafo ideal seria (...) o oposto daquele a quem o amor cega. Parece-se com um espelho, que não sabe destrinçar; assemelha-se à lente da câmara fotográfica. A fotografia é, segundo Proust, o produto de uma alienação total” (S. Kracauer, “Fotografia”, in TRACHTENBERG, 2013: 281).

À semelhança de um filtro, a visão é inevitavelmente parcelar, fragmentada e fragmentária, um risco para a delimitação ideal da forma, um perigo ao qual não é alheia a possibilidade primitiva do erro, da derivação imprevista (porque imprevisível, *pathos*, passional e imprudente) e do contacto com o absurdo. O inconsciente protege o sujeito fazendo-o ver/agir seletivamente, ativando-lhe um mecanismo de defesa suficientemente eficaz para saber lidar com *a parte da realidade selecionada para existir, para ser real*. Daí que, na posição de *voyeur* de imagens fotográficas (assim como na de *intérprete* das canções de Morissette), haja um convite à interpretação e não à mera paráfrase: diz Fernandes Jorge que, “[n]a folha da imagem fotográfica, a especulação, a idealidade e a realidade são uma só coisa, são, de facto, intuição” (FERNANDES JORGE, 1987: 117). Para Dubois, olhar uma fotografia envolve uma profundidade háptica, um investimento imersivo (“Atravessar as camadas, os extratos, como o arqueólogo”, DUBOIS, 1999: 326), não porque a imagem possua, de facto, profundidade, mas porque detém “uma densidade fantástica” (*ibidem*): “Uma foto sempre esconde outra, atrás dela, sob ela, em torno dela. Questão de tela. Palimpsesto” (*ibidem*).¹⁹

Ombreando-se em expressões do budismo e do sânscrito (às quais Morissette, depois da sua viagem à Índia, não terá ficado indiferente), Barthes caracteriza a fotografia pela sua natureza imediatamente ostensível, como “o gesto da criança que aponta qualquer coisa com o dedo”: à sua dose de impressionismo e falta de maturação intencional, acrescenta-se-lhe o cunho incapturável da dêixis – “Uma determinada foto *acontece-me*, uma outra não” (BARTHES, 2010: 27) –, que se torna deturpável desde que lhe seja submetida uma intervenção diegética, uma adaptação narrativa, uma rememoração histórica. Assim, descrever a fotografia, ou seja, aplicar o verbal ao visual, é sair dos eixos de modo abusivo, uma corrupção que incide sobre a ontologia do inefável, tendo em conta que, na imagem gestual da criança que aponta para um determinado objeto sem saber porquê, essa “fatalidade” obsidente da fotografia – “não há foto sem *alguma coisa* ou *alguém*” – nunca atinge o nível de negatividade do signo linguístico. “Em suma”, remata Barthes, “o referente adere”: não podendo escapar à condição “ontológica” de ser “contingência pura” (“é sempre alguma coisa que é representada”), diferenciando-se “do texto que, pela acção súbita de uma única palavra,

¹⁹ Vide SONTAG, 2012: 31. Walter Benjamin (1992: 87), no conhecido ensaio “Pequena História da Fotografia”, já havia pensado sobre a inerência eidética do fotográfico – por via dos seus dispositivos técnicos de ampliação, retardação, etc. – como indicadora de um *inconsciente ótico*, e não apenas de uma manifesta facticidade presencial.

pode fazer passar uma frase da descrição à reflexão”, a fotografia “revela imediatamente esses ‘pormenores’ que constituem o próprio material do saber etnológico” (*idem*, 37), impossibilitando a negação da realidade por ela captada, isto é, a dupla posição conjunta “de realidade e de passado” (*idem*, 87). Daí que Fernandes Jorge pense a arte fotográfica como “a forma (conseguida) de uma hermenêutica existencial”:

Estabelece ou permite estabelecer, a fotografia, uma relação entre a experiência vivida, entre dados tempos vividos e a compreensão pelo olhar introduzida; trata-se da mais autobiográfica das artes, situada no equilíbrio que vai da experiência vivida à sua compreensão e à interpretação deste compreender. Liberta-se do espaço fotográfico uma semitransparência da história do personagem, uma reflexividade vaga, uma semitransparência da história da própria vida (FERNANDES JORGE, 1987: 43).

Por um lado, assinala Roland Barthes, em *O Grão da Voz*:

Quando se diz que a fotografia é uma imagem, trata-se de uma afirmação verdadeira e falsa. É falsa, no sentido literal, porque sendo a imagem fotográfica a reprodução analógica da realidade, ela não possui qualquer partícula descontínua que se possa considerar um *signo*: literalmente, numa fotografia, não há qualquer equivalente da palavra ou da letra. Mas é verdadeira na medida em que a composição, o estilo de uma fotografia funcionam como uma segunda mensagem que informa sobre a realidade e sobre o fotógrafo: é o que se chama a conotação, que é a linguagem; ora as fotografias conotam sempre algo de diferente do que mostram no plano da denotação: é, paradoxalmente, pelo estilo, e só pelo estilo, que a fotografia é linguagem (BARTHES, 1982: 343-344; daí a possibilidade de haver a fotografia *de autor*).

Por outro, é sabido que, no âmbito da semiótica peirciana, a fotografia é antes de mais um *índice*, pertencente à categoria dos signos lógicos, que contrastam com os signos convencionais (*símbolos*: a imagem é apreendida a partir de um conjunto determinado de códigos socioculturalmente contextuais) e os signos analógicos (ícones: a reprodução por semelhança). Por exorbitar a irrupção da contiguidade *física* do signo com o seu referente, a referencialização da fotografia (na sua condução indicial) inscreve-se no próprio “ato que a funda” (DUBOIS, 1999; 53), firmando entre o signo e o referente uma relação de causalidade espaço-temporal. A semiologia lista, em geral, quatro características fundamentais da potência indicial da fotografia (a partir de DUBOIS, *op. cit.*, 51-52 e 73): (i) o regime de *copresença* (a referida *contiguidade física*: a fotografia como impressão); (ii) o cunho da *singularidade* ou da *circunstância*

(reenvia a um único referente, *àquele*, *àquela* ou *àquilo* que determinou a própria origem *daquela* fotografia em termos físico-químicos); (iii) a *designação* (aquilo que torna o índice um signo da contingência pura e, por isso, compreensível segundo a *dèixis* pragmática, o *hic et nunc* de uma situação de enunciação particular; o caráter ostensivo da fotografia, que a torna propícia à *irradiação metonímica*); por fim, (iv) a sua natureza *autenticante* ou de atestação (a fotografia como prova irrefutável, até em termos jurídicos, de uma dada existência).

Esta quadratura ficaria incompleta, porém, se se negligenciasse um dos aspetos anotados por Walter Benjamin (e aflorados, depois, por Pedro Miguel Frade e Fernandes Jorge) em relação à imagem fotográfica: o facto de estar votada ao mutismo, ou seja, de ser um signo que, apesar de toda a *transparência aparente* e da sua irrisão de visibilidade, está toldado pela *opacidade*, que advém, assim, como a quinta característica (cf. FRADE, 1992: 77-78). Ela inscreve-se no campo de uma pragmática que inibe a pulsão hermenêutica (a um nível suprassegmental): segundo a fórmula de Barthes, a imagem fotográfica veicula uma “mensagem sem código” e “uma mensagem contínua”, uma presença que desintegra a sintaxe e a semântica (cf. BARTHES, 2009b: 11-26). Note-se o oxímoro interessante na formulação de Frade: como notar a transparência, que se diz *aparente*, se a transparência *per se* supõe uma invisibilidade fenomenológica, inacessível ao olho? Mas de que *olho* se fala aqui? O órgão que possibilita fisiologicamente a visão, isto é, o olho da oftalmologia e das restantes ciências médicas, ou o órgão que transcende o organismo, estritamente funcional, como um meio técnico, para poder tornar-se *olhar*, mergulhando a fundo no espanto da hierofania que a imagem fotográfica celebra?

Dado o contexto, reenvie-se estas questões para uma das origens míticas da representação (em particular, da representação pictórica): Plínio e os capítulos XXXV, XV e CLI da sua *História Natural*, posteriormente recuperados, com maior ou menor trabalho de reescrita e reapropriação subjetiva, por autores antigos (como Cícero, Quintiliano e Plutarco), por vultos do Renascimento (como Leonardo da Vinci e Giorgio Vasari, cuja obra *Le Vite de' più eccellenti pittori, scultori, e architettori da Cimabue insino a' tempi nostri* (1550) é considerada um dos marcos fundamentais da historiografia da arte) e por teorizadores e poetas de Seiscentos (como Félibien e Charles Perrault, com o poema *La Peinture*). Nessa fábula nuclear de Plínio, lê-se que o gesto pictórico fundacional consistiu no ato de uma jovem moça, Debutades, a contornar com um traço a sombra do seu amado, projetada numa parede (*circumductio*

umbræ), a fim de perpetuar pela imagem o decalque possível do seu desejo de manter presente uma presença prestes a partir, ou seja, a devir ausência (o passo seguinte da estória conta que o pai da moça, oleiro de profissão, modelara em máscara de argila o contorno traçado na parede, fazendo assim surgir a primeira escultura do mundo, a primeira representação tridimensional).²⁰ Por sua vez, as circunstâncias que engendram esta fábula, de teor passionai, não são inocentes (“de que malícias dispõe a inocência?”, interrogara-se Herberto Helder no texto *Cinemas*, a propósito das transferências semiológicas entre filmes e poesia), na medida em que indicam “uma *congruência* evidente *entre desejo e índice*”: a fábula revela que, “aos olhos do desejo, a representação não vale tanto como semelhança quanto como traço” (DUBOIS, 1999: 121); “a mimese vem após a contiguidade, o desejo passa em primeiro lugar pela metonímia, e a pintura nasce índice porque se baseia no desejo” (*idem*, 122).

Frise-se, portanto, a relação entre índice e desejo, apontada a propósito do traçado da sombra por Debutades: para testemunhar a presença real de um corpo referencial, a amada deposita no *traço* (causa), e não tanto na *representação* (efeito) do amado prestes a estar ausente, a confiança na potência de emanção do visível-presencial, que o traço encerraria (a sombra significa “isso está aí”; o *desenho* da sombra é um “isso esteve aí”, cf. *idem*, 120). Posto isto, torna-se evidente a contiguidade entre o ótico e o erótico (assim como a filiação entre a fábula descrita por Plínio e Vasari e a origem obscura da fotografia), o que conduz Hubert Damisch a reconsiderar as origens míticas da imagem fotográfica: além dos mitos do olhar protagonizados por Narciso e Medusa, Damisch convoca a deusa grega Psique como a inventora legítima da fotografia – afinal, interroga-se o autor, o que significa fotografar, “(...) sinon faire la lumière dans la chambre noire, au risque de voir l’objet jusque là obscur du désir se perdre dans le moment même où il accéderait à la visibilité?” (DAMISCH, 2001: 63).

Considere-se, neste contexto, a letra de *London*, um *b-side* incluído numa das duas versões de *Joining You* (formato *single*), raras vezes interpretado ao vivo. A versão mais conhecida, tendo ficado registada no referido *single* do álbum *Supposed Former Infatuation Junkie*, teve lugar no âmbito do *Bridge School Benefit*.

Bougainvilleas fall into the pool
The hard shelled bugs bite my forearm

²⁰ Por isso, como assinala Eunice Ribeiro, o *noema* essencial de um retrato prende-se com a própria contradição do qual o retrato surgiu enquanto categoria: “uma certa ontologia híbrida entre corporalidade, espectralidade, textualidade” (RIBEIRO, 2008: 270).

My right index fingernail chewed to the quick
My cervix is alarmed, scary even

My sprinklers go off at 6 pm each day
And sometimes they spray unsuspecting visitors
My pimples are geese all over my legs
My brow is furrowed and my vision is blurred

And how I do love London
And how I do love London

The birds make guttural sounds and protect me
My friends come to visit and love me a lot
I don't have the energy to fill them in
I am lagged by the jet and the 12 hour flight (...)

I am intrigued by the boy with the androgynous songs
Sometimes they rhyme sometimes they rhyme not
The steam will smell of eucalyptus in the shower
The hug will feel forced upon you, inconsolable thing (...)

Deep breaths will not make my brain stand still
To be loved and swallowed or single and depraved
I love speaking French to the taxi drivers
We slept and were cold on the train out of France

And how I do love London
And how I do love London

A letra desdobra-se numa infinidade de situações e elementos sem aparente ligação lógica entre eles. Pensando essas situações ou elementos enquanto *imagens*, a ausência de uma ordem sequencial rígida possibilita o recurso à noção de *imagem-tempo* deleuziana: as buganvílias, os alarmes, os pássaros, os taxistas – cada imagem-tempo abriga uma irradiação própria e uma concretização direta e imediata da sua imanência, cada qual com o seu tempo (e o tempo ocupa um espaço físico, corporiza-se, imanentiza-se perceptivamente), sem prever a imagem-tempo que se lhes segue (porque desligado de uma lógica do tempo cronológico). O ritmo lento da canção potencia, de certa forma, uma atmosfera difusa e errante (uma suspensão do tempo, no sentido mais

comum das experiências subjetivas do tempo), que desabriga o conteúdo proposicional de cada um dos versos, deixando-os a flutuar, como invocações memorialísticas, nimbadas de desejo (Pedro Miguel Frade, procurando restituir o espanto original – e existencial – do fenómeno fotoquímico aos olhos dos primeiros observadores, descreveria essa experiência como uma *injunção de nomadismo* e um *convite à viagem*, cf. FRADE, 1992: 115). A descontinuidade dos versos sugere a errância e o movimento do pensar quando evoca situações do passado – mas a evocação é, desde já, uma *reconstrução* desse passado, baralhando tempos, cenários e a facticidade dos fenómenos, num trabalho de cooperação e engano entre realismo mnésico e imaginação: “conferir sentido restituindo memórias é também correr o risco de as alterar, falsear e tudo isso, obviamente, com toda a inocência” (CHANGEUX in CHANGEUX & RICŒUR, 2001: 149).

Mesmo os versos que constituem aparentes descrições (por exemplo, buganvílias a tombar sobre a piscina) induzem um sentido conotativo, expõem e *ex-põem* sensações. Nunca existe um momento plenamente estático: *Deep breaths will not make my brain stand still*, admite o *eu*, esse *inconsolable thing*, golpeado por sucessivas imagens que instabilizam qualquer intencionalidade *zen* (é bombardeado neurofisiologicamente pelo exterior, ficando em contínuo estado de ansiedade ou de arrebatamento; o dispositivo neuronal retoma configurações clássicas respeitantes à filtragem e armazenamento das imagens captadas somático-sensorialmente: o cérebro como uma câmara de filmar, servindo-se dos olhos como lentes, numa movimentação *inconsolável*...). Há sempre movimentos, dos mais explícitos aos mais subtis, que compactuam na heterogeneização da superfície da realidade, como um plano onde múltiplas intensidades circulam, fluem, partem e regressam (construindo-se um *Corpo-sem-Órgãos*, segundo Deleuze e Guattari). O próprio corpo do sujeito não está mortificado: há inflexões (a postura, a coluna vertebral, a unha do dedo direito), movimentos que perturbam o corpo (mordeduras de insetos, arrepios nas pernas), uma mímica facial que tanto o contrai e diminui (*My brow is furrowed*) como o expande e difunde no espaço (*my vision is blurred*), numa busca indecisa de um equilíbrio precário, porque inexistente ou impossível (*To be loved and swallowed or single and depraved*). É deste tipo de experiência visual que Nancy remarca na seguinte passagem de *Corpus*:

Ver *um corpo* significa precisamente não o apreender numa só visão: a própria vista aí se distende, aí se espaça, não abarcando a totalidade dos *aspectos*. Pois mesmo o ‘aspecto’ é um fragmento do

traçado da arealidade: a vista é fragmentária, fractal, lacunar. De resto, é um corpo que vê um corpo... (NANCY, 2000a: 45).

Acrescente-se a travessia de outros fluxos e de outras intensidades – orgânicas e inorgânicas, humanas (os amigos, os taxistas), animais (pássaros protetores, insetos) e vegetais (cheiro a eucaliptos, flores) – que percorrem todos os elementos que, verso a verso, vão compondo e decompondo (por dobras e desdobramentos) a paisagem do *eu* (o *eu* como paisagem, como exterioridade pessoal que comunica com a exterioridade urbana, nascendo dessa osmose uma só interioridade, ou melhor, um novo plano, que dispensa quaisquer limites opositivos entre interior e exterior – a questão da *reversibilidade quiasmática*, segundo Merleau-Ponty, ou o fenómeno do *ipsundrum*, segundo o neurocientista Nicholas Humphrey²¹). Para Deleuze, a música tem a particularidade de desencarnar os corpos (cf. DELEUZE, 2011: 107): ela arrasta o corpo do sujeito e todos os corpos circundantes “para dentro de um outro elemento”, desembaraçando-os “da sua inércia, da materialidade da sua presença” (*ibidem*); implanta, segundo o filósofo, um ouvido em cada zona do corpo (um ouvido nos braços, nos pulmões, nos pés, etc.), atravessando-os através de “ondas e nervosidades” (*ibidem*). Dissolvido o organismo (que articulava os limiares refratários de cada órgão) em benefício do corpo, tudo devém um “ouvido polivalente” (*idem*, 108), que a onda percorrerá em todas as direções, fazendo circular múltiplos feixes de forças. É dessa instabilidade própria do corpo que emana a potência (o “impulso vital”, nos termos de Henri Bergson) e a disposição para *devir-outro*, para *devir-cidade* e todas as suas particularidades, ocorrências e micromovimentos (buganvílias, insetos, pássaros, música, cantor, pele, respiração, viagem).

²¹ Por *ipsundrum* (do latim *ipse*, ‘o próprio’), Humphrey pretende descrever o modo como a sensação só se materiza no *self* se for *pessoal e carregada de afeto*: uma determina coisa do mundo fica imbuída de “propriedades esotéricas”, na medida em que é uma criação interior, do *eu*, uma coisa *em processo* de devir-coisa (HUMPHREY, 2012: 57). “A consciência é um espectáculo de magia que o leitor monta para si próprio. Reage ao *input* sensorial criando, como uma resposta pessoal, um objecto aparentemente sobrenatural, um *ipsundrum*, que apresentamos a si próprio no seu teatro interior” (*idem*, 58); “Penso que o segredo é que o *ipsundrum* não é tanto um objecto físico quanto um objecto matemático. É um padrão dinâmico complexo de actividade em circuitos neuronais, cujas propriedades especiais só são realizadas e se tornam ‘visíveis’ ao nível da computação que integra o que acontece ao longo do tempo. Em resumo, o *ipsundrum* é um pouco como uma tempestade a desenvolver-se, um pouco como um bando de pardais a esvoaçar em círculos, um pouco como uma sonata” (*idem*, 76). A uma criatura consciente, o *ipsundrum* “dá-lhe (ou, de qualquer modo, dá-lhe a ilusão de) uma *coisa substancial* para valorizar” (*idem*, 114). Por exemplo, olhar a vermelhidão de um fruto, como um tomate iluminado: quando o olhamos, sentimos “um determinado padrão espaço-temporal de luz no olho, e ao mesmo tempo, [apercebemo-nos] de um padrão altamente correlacionado de acontecimentos a terem lugar no tomate” (*idem*, 143-144). Noutros termos, num registo que facilmente seria equivocável com a linguagem de Merleau-Ponty: “é o *leitor* que está a experienciar a sensação *numa parte da pele do seu olho que agora parece coincidir com a pele do tomate*” (*idem*, 144).

Atente-se nos versos: *I am intrigued by the boy with the androgynous songs / Sometimes they rhyme sometimes they rhyme not*. Por um lado, a androginia: não há uma resistência sociocultural ou biológica dos corpos (a disposição diferencial entre masculino e feminino é dissolvida). Por outro lado, a ausência de rima: os blocos de palavras que constituem as canções escutadas pelo *eu* não estão subjugadas a regras de versificação. Qual é o resultado desta dupla liberdade (de gênero sexual e de pretensos servilismos poéticos)? A total circulação de fluxos de energia e de tensões cinestésicas (os *devires*): o espaço interior do *eu* comunica sem impedimentos fenomenológicos com o espaço exterior (possibilita a osmose e a plena realização do afeto: *And how I do love London*). Por isso, neste contexto de pura incontingência, é possível passar-se da figura andrógina para o *vapor do banho* com perfume a eucalipto (o estado gasoso é uma imagem tipicamente deleuziana: não há uma forma fixa, daí o dinamismo intrínseco às gotículas e às moléculas, dissemináveis por todo o lado) e, depois, para um abraço fechado (*The hug will feel forced upon you, you inconsolable thing*). A travessia lida com *ecceidades*, com a solidão das coisas e dos fenômenos, e não com sujeitos (em sentido transcendental e antropocêntrico).²²

Uma hora, um dia, uma estação, um clima, um ou diversos anos – um grau de calor, uma intensidade, intensidades muito diferentes que se compõem – têm uma individualidade perfeita que não se confunde com a de uma coisa ou de um sujeito constituídos (DELEUZE in DELEUZE & PARNET, 2004: 114-115).

Outra sensação de liberdade é apreensível no verso *I love speaking French to the taxi drivers*: o *eu* age como um turista, um ser alienígena, aliviado da responsabilidade *tout court* do cidadão (deveres administrativos, profissionais, jurídicos, etc.). Segundo Roland Barthes, “[h]á no amor por um país estrangeiro uma espécie de racismo às avessas: encantamo-nos com a diferença, aborrecemo-nos com o mesmo, exaltamos o Outro (...)” (BARTHES, 1987: 256). Neste sentido, é impossível interpretar o divertimento do *eu* (a confusão entre línguas) como uma manobra defensiva: se Londres é o espaço-signo do amor (o amor que enche tudo – interior e exterior – de um sentido à margem da significação, da tradução semiótica: daí o refrão em eco, travado pela sua própria intransitividade), então o *eu* recorre a outra língua para criar uma certa distância

²² Nos termos de Daniel Dennett, realiza-se num processo de *heterofenomenologia*, “a fenomenologia de outro ponto de vista” (HUMPHREY, 2012: 97).

em relação ao espaço do seu desejo (para poder, por assim dizer, retomar o fôlego e respirar, mitigando a pressão do *abraço*). A proximidade *eu/cidade* emudece o sujeito, paralisa-o: falar francês equivale a abrir uma *linha de fuga* (Deleuze).

Qual é o possível eixo que, no corpo da letra, organiza todas as dispersões e descontinuidades, que cada verso expõe? O refrão: *And how I do love London / And how I do love London*. Em primeiro lugar, a questão do afeto: a evocação de um lugar (a cidade londrina) ganha corpo (adquire a consistência subjetiva de um *acontecimento*) por ser motivada pela força da libido. Em segundo lugar, a manutenção da descontinuidade (que o refrão só em aparência resolve): o uso da copulativa *and* procura ligar o que vem antes do refrão (as várias situações e fenômenos díspares presentes nas estâncias) ao *próprio* (do) refrão, como se este pudesse figurar como a síntese (lógica, coerente) de tudo o que o antecede. A copulativa, de facto, não comporta uma resolução: pelo contrário, intensifica o regime de suspensão sobre o qual todos os elementos da letra oscilam, deslizam e flutuam. Em terceiro lugar, a disposição enfática: *I do love London*, e não meramente *I love London*. Há um êxtase (da imagem, da memória, do desejo) que a linguagem não traduz, nem esclarece: a canção surge dessa impossibilidade de comunicar translucidamente esse incomunicável, como que subjugada pelo mutismo implacável do fotográfico (o cunho hierofântico de uma contemplação extasiada: recorde-se que a visão do *eu* é *blurred*; realidade e irrealidade são feitas do mesmo estofado, da mesma *carne*, como diria Merleau-Ponty), delineando-se a partir da expressão da *passividade inicial da memória*, como menciona Paul Ricœur a propósito do *traço* emocional (fenomenal) que impera (e conseqüentemente transforma) sobre a facticidade (material) reconstitutiva das experiências vividas.²³ Enquanto *snapshot*, constituída por ínfimos detalhes e movimentos cinemáticos, as coisas que os versos nomeiam são mimadas por uma curiosidade infantil:

O fotógrafo fotografa um automóvel, uma esquina, um corpo, o metropolitano, uma montra, o mar, uma casa, espaços de uma casa. Tudo é mínimo e aparece como que impregnado de curiosidade. Trata-se de tomar o partido das coisas. Mostrá-las como elas se mostram, sem artifícios, veiculando apenas essa relação miraculosa que se estabelece entre a luz e a sombra. A fotografia

²³ “Não teremos, na experiência viva do reconhecimento da recordação procurada e encontrada, o sentimento paradoxal da presença do ausente, da distância do anterior, melhor dizendo, da profundidade do tempo? Neste instante, manifesta-se a intencionalidade específica da memória que Aristóteles diz ser ‘do tempo’. Ora, neste sentimento paradoxal da presença do ausente, do anterior, está incluído o da passividade anterior de uma consciência *afectada* pelo acontecimento verificado. É desta passividade inicial que a memória conserva o traço fenomenal e já não apenas material – traço vivido da atenção, do ser – afectado pelo acontecimento” (RICŒUR *in* CHANGEUX & RICŒUR, 2001: 151-152).

volta a ser a captação desse milagre, o seu acontecer. O instante do olhar, o sentimento do olhar. O que move as crianças a descobrir as coisas. (ALMEIDA, 1995: 61).²⁴

1.3. *Ecce animot. Compaixão pelo sensível e o retrato como demissão do eu.*

Isto não é real...

(O som ao retardador completa o gag).

Não se pode fotografar.

Carlos de Oliveira, *Finisterra* (1984: 164)

Como pensar a imagem fotográfica no âmbito da retratística? Como pensar a *matéria* do fotográfico, essa tensão especial entre a representação e a coisa (a imagem), no centro das interrogações colocadas pela intenção artística de converter o *self* em materialidade, forma sensível e visível? Considere-se as alegações de Cynthia Freeland, em *Portraits & Persons* (2010): “Humans have a self that is relational and that by its very nature involves self-presentation to others, with an awareness and concern about how one is seen, and this is part of what is rendered when an artist creates a portrait” (FREELAND, 2010: 104). O facto de unir os termos *retratos* e *pessoas* é, desde já, denunciador de um certo psicologismo no modo de defender a sua tese sobre as várias possibilidades subjacentes ao fascínio humano pelos objetos retratísticos. Numa díade de tipo kantiano, a autora coloca, de um lado, os objetos, do outro, os sujeitos – e a questão medular passa por tentar compreender de que modo os primeiros, inertes por essência, inconscientes e adulteráveis, *conseguem* (um objetivo que a autora defende como incontestável) captar o *quid*, supostamente inapreensível, do ser humano.

Human agents have made portraits for various purposes, among which is the desire to show others what someone looks like or, more deeply, who that person is, or what sort of person they are. We respond with our innate (and sometimes also developed and educated) abilities to comprehend these artistic intentions. We use portraits to learn about people, to see how someone looked, and beyond this, to infer how they felt and what they were like. We see in a portrait how one human being saw and interpreted another human being (*idem*, 298).

²⁴ O mistério das coisas que a fotografia torneia, sugerido por Bernardo Pinto de Almeida, tece consideráveis laços transdisciplinares com as propriedades fenoménicas do *ipsundrum*, segundo Nicholas Humphrey (2012). Por sua vez, considere-se as categorias específicas da instabilidade inauguradas pela imagem fotográfica, segundo André Bazin, e o modo como estas reatualizam a meditação de Bernardo Pinto de Almeida: “As virtualidades estéticas da fotografia residem na revelação do real. Não depende de mim distinguir, no tecido do mundo exterior, este reflexo no passeio molhado ou aquele gesto de uma criança. Só a impassibilidade da objectiva, ao despojar os objectos de hábitos e preconceitos, de toda a escória espiritual de que os envolvia a minha percepção, pode apresentá-los na sua pureza virginal à minha atenção e, portanto, ao meu amor. Na fotografia (...), a natureza faz finalmente mais do que imitar a arte: ela imita o artista” (A. Bazin, “A Ontologia da Imagem Fotográfica”, in TRACHTENBERG, 2013: 265).

A autora destaca as seguintes propriedades transcendentais de um retrato: “a portrait is a representation or depiction of a living being as a unique individual possessing (1) a recognizable physical body along with (2) an inner life, i.e. some sort of character and/or psychological or mental states” (*idem*, 5). Por outras palavras, numa espécie de culinária rápida para temperar um retrato (*bom, belo e verdadeiro*, seguindo a tríade kantiana):

1. Likeness
2. Psychological characterizations
3. Proofs of presence or ‘contact’
4. Manifestations of a person’s ‘essence’ or ‘air’ (*idem*, 49).

De um modo geral, é fácil prever que estes pré-requisitos magnetizem uma forte empatia com a noção mais genérica que um indivíduo possui sobre o que é um retrato e um autorretrato, à luz do seu saber enciclopédico. Freeland, contudo, aparenta querer desembaraçar-se de interrogações maiores ao aplicar aprioristicamente a sua lista de preceitos retratísticos como um manancial de eficácia garantida. Pensa o retrato e o autorretrato em termos ingenuamente antropológicos e antropomórficos, o que, de certa forma, não deixa de constituir um mecanismo de defesa: quer para o *self* humano, que continua a existir enquanto tal, quer para o género do retrato, que o conjunto de itens almeja restringir para asseverar, de certa forma, a sua continuidade e permanência genológicas.²⁵ Mas pode um retrato fotográfico captar a *evidentia* humana e o arroubo inerente ao rosto? Como compatibilizar as asserções de Freeland com a exclusão de toda a fotogenia pelo rosto, segundo Bernardo Pinto de Almeida, e a sua cumplicidade abissal com a morte, com o que recusa qualquer forma lúcida de dizer e trazer o inimaginável?

O problema é que o rosto nunca é fotogénico. É justamente a interrupção de toda a fotogenia. O acidente que a rasga, que a amarfanha, que a desmente. Porque ele constitui de certa maneira a única expressão visível daquilo que para nós constitui a mais grave suspeita: a de que existe um *espaço interior* (José Gil) que através dele se manifestaria. O rosto nunca identifica, nunca se deixa enquadrar. É antes o que excede a imagem e a própria visão que, em certa medida, é sempre

²⁵ “As humans we are all attuned to the vivacity and variety of other humans’ emotional expressions, and we are also experienced in discerning aspects of interior life shown in a person’s outward behavior, most especially in that favorite subject of portrait artists, the face” (FREELAND, 2010: 154).

procura de uma adequação. A imagem mais próxima de um acontecer do rosto seria o sudário (ALMEIDA, 1995: 73).

Cruze-se, ainda, a clarividência de Freeland com as interrogações de Derrida, em “L’animal que donc je suis (à suivre)” (in *L’animal autobiographique. Autour de Jacques Derrida*, cf. MALLET, 1999: 251-301). À semelhança do que ocorre, na língua francesa, entre os termos *différence* e *différance*, que apontam para uma distinção feita apenas no plano grafémico (uma vez que no discurso oral tal distinção é dissolvida), Derrida cria o neologismo *animots*, que se pronuncia da mesma forma que *animaux*, nome plural designativo de um grupo taxonómico, ou seja, de uma diferença categorial que somente um regime logocêntrico impõe como modelo de verdade, modelo esse que se funda numa distribuição automistificada das unidades dispostas no mundo pela razão humana. Ao acomodar na condição da animalidade o sentido de *mots*, ‘palavras’, fazendo jus à atitude filosófica por si inaugurada, Derrida está a desconstruir o gesto de nomeação antropomórfico, que, por se apropriar da linguagem e, conseqüentemente, atrofiá-la como instância catalisadora de poder ou autoridade nomológica, domestica, em particular, *isso* a que o humano chama “os animais” – “Toujours un discours de l’homme; sur l’homme; voire sur l’animalité de l’homme, mais pour l’homme, et en homme” (DERRIDA in MALLET, 1999: 287). Por outro lado, delineia os traços de uma espécie de utopia pessoal, definida por uma *hospitalidade absoluta* ou uma *apropriação infinita* (cf. *ibidem*), na qual, em lugar da cisão entre espécies por teoremas – os animais como coisas vistas *mas que não veem* –, se consideraria uma plenipotência de seres viventes e videntes: sem com isso desmanchar as diferentes ramificações das árvores genealógicas que legitimamente os distinguem, o projeto de Derrida – *Ecce animot* – passa pelo som da forma plural de ‘animais’ no singular, supondo a convicção (ética) de que a pluralidade dos seres viventes não é subsumível a uma figura única da ‘animalidade’ *versus* a ‘humanidade’, resistindo por isso à absorção *criminosamente* homogénea do signo verbal.²⁶

²⁶ “La confusion de tous les vivants non humains sous la catégorie commune et générale de l’animal n’est pas seulement une faute contre l’exigence de pensée, la vigilance ou la lucidité, l’autorité de l’expérience, c’est aussi un crime: non pas un crime contre l’animalité, justement, mais un premier crime contre les animaux, contre *des* animaux” (DERRIDA, *op. cit.*, p. 298). O mandamento bíblico “Não matarás” deixaria, assim, de ser aplicável somente aos interditos entre humanos (cf. *ibidem*). O filósofo elenca mais duas partes heterógenas ao referido neologismo: por um lado, o facto de empregar o sufixo *mot* em *animot* é ostensível à premência da palavra como experiência referencial da palavra *como tal*, ou seja, como aquilo que *só em última instância* faria lembrar *a todos* que existe uma diferença entre o “animal-humano” e o “animal-animal” – o facto de este ser privado da palavra, “de ce mot qu’on nomme nom” (*idem*, pp. 298-299). Por outro, “Il ne s’agirait pas de ‘rendre la parole’ aux animaux mais peut-être d’accéder à une

Ao mesmo tempo, funciona como uma renegociação ontológica com o pensamento nebuloso de Heidegger, focado na verdade do Ser, ou seja, *naquilo* que o autor de *Sein und Zeit* circunscreve como o ser do ente *enquanto tal*, na sua “clareira” como lugar da *ex-sistência* do sujeito, do homem como “pastor do ser”: para Heidegger, na *Carta sobre o Humanismo*, “O homem (...) não é apenas um ser vivo, pois, ao lado de outras faculdades, também possui a linguagem. Ao contrário, a linguagem é a casa do ser; nela morando, o homem ex-siste enquanto pertence à verdade do ser, protegendo-a” (HEIDEGGER, 1987: 58). E ainda: “O homem é, em sua essência ontológica-histórica, o ente cujo ser como ex-sistência consiste no facto de morar na vizinhança do ser. O homem é o vizinho do ser” (*idem*, 69).

Esta dedicação ao Ser como uma ontologia exclusivamente antropocêntrica é denunciada quer por Derrida quer, entre outros pensadores citáveis, por John Gray, em *Straw Dogs. Thoughts on Humans and Other Animals* (sem esquecer o polémico ensaio de Sloterdijk, *Regras para o Parque Humano*, que reescreve a *Carta* de Heidegger, pensando-a num universo pós-humano, desontologizado, no qual a antropologia não mais precede a (bio)tecnologia, cf. SLOTERDIJK, 2007). A clareira do *Dasein* heideggeriano, o ser-no-mundo, abriga apenas os humanos, que são “formadores de mundo” [*welbildend*]; tudo o mais é *alogon*, o não-logos, “pobre de mundo” [*weltarm*], um aglomerado de tocas de lobos, buracos desprovidos da luz epifânica da linguagem, condenados à exclusão pelo “dizer pensante” do qual não gozam, porquanto vivem em esconderijos subterrâneos. *Dasein* é, assim, o equivalente terminológico do Deus judaico-cristão: do “Eu sou aquele que sou” passa-se a uma nova tautologia, do tipo “O que é o ser? É ele mesmo” (*Was ist das Sein? Es ist es selbst*). Segundo John Gray, Heidegger limita-se a secularizar um léxico, fazendo variações personalizadas de uma vertente teológica-gnóstica por demais estabelecida:

For Heidegger, humans are the site in which Being is disclosed. Without humans, Being would be silent. Meister Eckardt and Angelus Silesius, German mystics whose writings Heidegger seems to have studied closely, said much the same: God needs man as much as man needs God. For these

pensée, si chimérique ou fabuleuse soit-elle, qui pense autrement l'absence du nom ou du mot, et autrement que comme une privation” (*ibidem*). À utopia de Derrida acrescenta-se a observação de Carl Sagan, em *Os Dragões do Éden*: “Muitos animais parecem mostrar amizade mordendo, mas não com força suficiente para magoar, como se dissessem: ‘Podia morder-te, mas prefiro não o fazer.’ Elevar a mão direita em saudação entre os seres humanos tem precisamente o mesmo significado: ‘Podia atacar-te com uma arma, mas prefiro não a empunhar’” (SAGAN, 2011: 110).

mystics, humans stand at the centre of the world, everything else is marginal. Other animals are deaf-mutes; only through humans can God speak and be heard (GRAY, 2002: 50).²⁷

O *self* continua como um umbral em contínua preparação (retomando John Gray, continua a ser uma ilusão que vende, como todos os narcóticos, cf. GRAY, 2002: 165-166; *vide* DERRIDA *in* MALLET, 1999: 300). Da psicanálise à filosofia, múltiplas vezes repetem em unísono que, se fosse possível subtrair à dialética da existência o desejo da felicidade, a busca de uma síntese ou de uma totalidade cósmica autossuficiente, o lugar supostamente ocupado pela tensão entre o ser e o não-ser poria em causa a definição própria de *self*: o homem, diz-se proverbialmente, é insatisfeito por natureza; se deixar de ser desse modo, dissipa-se a sua natureza e ele deixa de ser humano – ele deixa de *ser*. Estando todas as falhas e faltas remediadas, o desejo *de* sucumbe numa espécie de entropia negativa.²⁸ É nesse vazio intersticial – entre o agir e o chegar à perplexidade de se ver numa posição incoativa – que Giorgio Agamben lança a sugestão de se fazer parar as engrenagens da *máquina antropológica* ou *antropomórfica*, sem o escândalo ou o melindre de ter nas mãos a responsabilidade de congeminar um qualquer “colapso” estrutural nas convencionais (porque convincentes) teleologias históricas:

Na nossa cultura, o homem (...) tem sido sempre o resultado de uma divisão e, simultaneamente, de uma articulação do animal e do humano, em que um dos dois termos da operação era também o que estava em causa. Tornar inoperante a máquina que governa a nossa concepção do homem significará, portanto, já não procurar novas – mais eficazes ou mais autênticas – articulações, mas exibir o vazio central, o hiato que separa – no homem – o homem e o animal, arriscar-se neste vazio: suspensão da suspensão, *shabat* tanto do animal como do homem (AGAMBEN, 2011: 125).

A sugestão de Nick Lane, em *A Espiral da Vida*, vai no mesmo sentido: “Se queremos mesmo entender como é que apareceu a consciência, temos de nos retirar de cena” (LANE, 2012: 426). Temos, portanto, num conveniente jogo de sinonímia, de nos *retratar*, de retrair a nossa presença do mundo, *caminhando gentilmente sobre ele*, num

²⁷ Considere-se a leitura de Jean-Luc Nancy, a propósito da possibilidade de uma “ontologia pétreia” no confronto com o biocentrismo da espécie humana: “(...) pour Heidegger, l’homme produit un monde, alors que l’animal est pauvre en monde, et que la pierre est sans monde. Cette question me paraît d’une difficulté énorme; je la reprendrai à partir de ceci: la pierre n’est pas sans monde puisque le monde c’est d’abord des pierres. Ce *d’abord* est peut-être malvenu, mais le monde n’est pas le monde des hommes sans être aussi le monde des pierres. Et entre les deux, il y a des libellules, des crocodiles et des astres (...). Cette question a un nom, terrible, théologique; c’est le nom de création” (NANCY, “Une exemption de sens”, in *Le corps, le sens*, 2007: 108).

²⁸ Sloterdijk afirma que se sente inclinado “(...) para a ideia de que os homens são seres que logo que começam a pensar ficam de certo modo reféns dos grandes temas. Logo que abrimos a mente, descobrimos que nos tornámos reféns de problemas que não nos levam a parte alguma” (in SLOTERDIJK & HEINRICH, 2007: 27).

relacionamento intensivo com o Aberto (cf. AGAMBEN, 2011: 77-78). É em termos de um *palmilhar gentil*, que não perturba o chão que pisa (para não o humanizar abusivamente), que Morissette alude ao fenómeno da consciência de si, parafraseando o título de um poema seu, publicado no seu *website*: *To walk gently upon this earth*.

Stave – I trample and piss
Have not I averted,
Dismissed, ducked bellow
radars
of care
Do not I oft contradict in jungles of separateness
Of concrete and o'missed
emissions
as decorative hedonist
Is not the buck I have passed tallied up
And amassed
by tickers abashed in this patient yet choking sky
and what my decades along
lineage,
thread through song
of my blood or un-blood could not rally a guess,
'bout what I know but un-know
yet turn steadily joke
whether eyes opened or low
spotlit problem, nay, foe
said savior as know:
I am sorry
For I
Have dropped balls and snubbed sky
Passions: resigned, hence die
My own temple, salt eyes
Ashamed, ergo blown by
soft with a morning soul
I apologize

O *eu* é um neófito e, portanto, um ser frágil, detido por movimentos trémulos e inseguros. Habita o mundo, exasperado de obstáculos e forças tensas (*radars / of care, jungles of separateness, emissions*), mas só na condição dissimulada de nele não criar

raízes relutantemente profundas, com a ética moderada de um epicurista (*as decorative hedonist*) ou a efemeridade apofântica de qualquer juízo humano sobre o mundo (*yet turn steadily joke*). Mas habitar o mundo envolve uma experiência de temor e tremor tão absoluta quanto a de habitar o próprio corpo ou a própria consciência: a contiguidade é extrema, o sufoco é mútuo (*abashed in this patient yet choking sky*). A experiência da liberdade e da amplitude (*sky*) é desafiada e mitigada pela premência transcendental de um limite: é necessária essa tensão temporal (sob a denominação de *tickers*) que inscreve na finitude humana a vertigem de um infinito que, inversamente, mina aquela a partir de dentro (conferindo-lhe uma urgência, um caráter irrepitível), entre um saber e uma ignorância essencial (*'bout what I know but un-know*), entre uma interioridade reconduzida à sua força primária (o sangue) e a sua própria rarefação, como um resíduo inumano que, meditando, se sidera (*my blood or un-blood could not rally a guess*).

Em *Roland Barthes por Roland Barthes*, a reflexão do *eu* acontece perante um espelho impossível, opaco, impensável sem o *Unheimliche* freudiano e o desdobramento do *eu* numa terceira entidade (“do homem”): “eis-me, deste modo, num estado de inquietante familiaridade: vejo as entranhas do homem (aquilo de que não se pode falar)” (BARTHES, 2009b: 11-12). A interioridade imperscrutável (as entranhas inexpressivas) aflora à superfície, enigmando-a e auferindo-lhe um *close-up* dramático: na citação barthesiana, os ecos crísticos do *ecce*, do vir-ao-mundo inaugural; no poema de Morissette, a posição isolada do verso *I am sorry*, antecedido pela pontuação anunciativa (o uso de dois pontos), como um momento de paragem regido por uma vontade ostensiva, colocando o *eu* em realce, torneado por uma luz espiritual (*My own temple, salt eyes*). O desfecho do poema recupera a *nuance* mística da suspensão: *I apologize*, o sujeito despojado de quaisquer veleidades, pura superfície leve e luminosa (*soft with a morning soul*), submisso à humildade nirvânica de quem não exige mais do mundo senão um lugar onde possa existir, provocando o mínimo de perturbação (o poema reúne um tom e um registo mais próximos do de uma oração, no centro de uma experiência religiosa, de uma revelação epifânica ou hierofântica).²⁹

²⁹ Pense-se no poeta Rainer Maria Rilke e no seu *Livro de Horas*, um título que reenvia para os breviários que continham orações, amplamente difundidos entre os séculos XII e XVI. Segundo um *post* da artista na sua página do Facebook, “this Rilke poem [“Ich komme aus meinen Schwingen heim”] comes to mind every time I get off a leg of a tour” (partilhado em 29 de julho de 2012; citamos a tradução portuguesa do referido poema): “Das minhas asas volto para meu lar, / asas da minha perda repentina. / Fui cântico, e Deus, a rima / ainda em meu ouvido a murmurar. // Torno-me de novo simples e silencioso, / e minha voz se abre à solidão; / curvou-se o meu rosto ditoso / para melhor oração” (RILKE, 2008: 131).

É esse movimento de pausa e de retiro (de *retrato*, num sentido de um recuo) que possibilita a concessão de uma nova luz à sua existência *em si* (e não à *razão de ser* da sua existência): como afirma Merleau-Ponty, em *Le visible et l'invisible* (1964): “La dés-illusion n’est la perte d’une évidence que parce qu’elle est l’acquisition d’une autre évidence” (MERLEAU-PONTY, 1964: 63). E o mesmo movimento de recuo implica, sem discordância, uma incisão mais abrupta na *carne* das coisas, por reversibilidade osmótica (que é atávica, *lineage*) com a própria *carne* do *eu* (*and what my decades along / lineage, / thread through song*): a apologia final (*I am sorry*) dá-se por força de uma consciência alumiada, de quem conheceu o *dentro*, *por dentro*, do mundo, porque experimentou (e compreendeu) o seu próprio interior. Merleau-Ponty, de novo: “De tout ce que je vis, en tant que je le vis, j’ai par-devers moi le sens, sans quoi je ne le vivrais pas, et je ne puis chercher aucune lumière concernant le monde qu’en interrogeant, en explicitant ma fréquentation du monde, en la comprenant du dedans” (*idem*, 53).

Retratar(-se) devém, então, um gesto ambíguo de polissemia, assim que despojado de quaisquer periferias semânticas contextuais: por um lado, o reflexo ou o espelho, ainda que turvos ou deformados pela subjetividade percetiva dos olhares (como quando se diz *o pintor retratou-se*); por outro, o arrependimento público, o dar por não dito aquilo que antes se disse (*ele retratou-se, ele retraiu-se*). Em termos de categorias genológicas definidas, pode a arte do retrato e do autorretrato combinar indiscriminadamente essa dupla conotação, ou seja, a de (desejar) ser fiel e a de recuar face a esse culto da sinceridade, isento de pedantismos morais? Por sua vez, além do binómio *revelar/re-velar*, assinalado por Bernardo Pinto de Almeida, não será igualmente lúdimo incluir o ato de *resvalar* na reflexão sobre a fotografia, como o faz Margarida Medeiros (cf. MEDEIROS, 2010: 32)?

Resvalar, signo da queda, da catástrofe, de uma derrapagem. A *snapshot* morissetteana faz acontecer esse triplo fenómeno que reúne a *revelação*, a *re-velação* e o *resvalamento* do sentido. Retrata e retira-se, isto é, retrata-se ou retrai-se (*retrair*: é também a repetição de uma traição ontológica ou ontogénica, a traição da origem que, na verdade, nunca teve lugar nem tempo), como se pode inferir da fotografia de Morissette (figura 8), na qual as sombras reencenam a questão do traço vestigial (que recupera a *presença* pelo índice que a ausência configura), a marca que está sempre sob a vertigem de *resvalar* no seu súbito desaparecimento. Tendo como legenda *Dream come true*, apenas acentua o limite que a matéria do fotográfico acaba sempre por bordejar: o limbo eidético entre dois mundos, o do sonho e o da consciência vígil, entre

o que em ambos se assume como indecível e, na imagem (na sua substância físico-química), incaptável e parcelado. A notação da falta eleva espectralmente os corpos que compõem toda uma iconografia endereçável à família, ao amor e ao desejo (uma memória coletiva dos afetos ou a própria figuração simbólica da trindade).



Fig. 8. Alanis Morissette, *Dream come true*

Daí, novamente, a pertinência teórica da noção derridiana de *ruína* (cf. DERRIDA, 2010), assim como o pressuposto de um novo traçado que se cria e que é inerente ao *retrait* (o duplo sentido de *retirada* e *repetição* do traço, do vinco, do sulco, que Derrida explora em *Psyché: Invention de l'autre*, cf. *idem*, 1987: 63-94). Bernardo Pinto de Almeida comenta, desta forma, a *imagem da ruína* que o corpo fotográfico efetivamente traz enquanto “estigma”³⁰ (ALMEIDA, 1995: 66): “Na vertigem de possuir o mundo (ou as coisas do mundo: os tesouros do Vaticano, as sete maravilhas, o Arco do Triunfo) multiplicamos as imagens dessas coisas que nos dão apenas o fulgor de um dado instante” (*ibidem*). Porque, segundo Barthes, ao esquivar-se a qualquer tipo de classificação e inscrevendo-se radicalmente numa “desordem” (ou demência) taxonômica, a fotografia revela a fulguração daquilo que *é* e deixou *logo* de ser, rasurando qualquer intenção universalista (*o corpo versus o corpus*): “o Particular absoluto, a Contingência soberana, impenetrável e quase animal, o Tal (tal foto e não a foto), em suma, a Tyche, a Ocasão, o Encontro, o Real, na sua infatigável expressão”

³⁰ Pedro Miguel Frade prefere o termo *chaga*: “Recorte do visível e talhe abrupto do tempo, o acto fotográfico não só necessita da distância espacial do seu objecto (...), como institui ainda uma radical separação – no tempo – entre esse objecto e o aspecto fotográfico que dele se extirpa. Separação que não cessa de se aprofundar, como uma espécie de chaga do tempo que nenhuma coisa ou desejo, trabalho ou esforço poderão, a partir de então, jamais sarar” (FRADE, 1992: 75-76).

(BARTHES, 2010: 12). Outra expressão possível para continuar esta série “infatigável” seria a de *ruína*: porque esse *tal* do fotográfico é um índice, não da coisa fotografada (a coisa que não se possui), nem do seu tempo, “mas apenas [das] imagens do que é já ruína dessas mesmas coisas” (ALMEIDA, 1995: 66); “A ruína não é o desaparecimento das coisas. É o desaparecimento, a perda definitiva, nas próprias coisas, da sua relação com o tempo. Com o tempo histórico das coisas” (*ibidem*).

“Cada vez que uma imagem é revelada”, observa Max Kozloff, “retorna até nós um vestígio de uma visão perdida, como se recuperada de algum abismo” (*apud* FRADE, 1992: 44). Daí a constatação, por Morissette, da insuficiência inerente a qualquer dispositivo que anseie a recuperação total do que se perdeu (porque se viveu e sentiu, porque precedeu toda e qualquer modelização secundária, motivando-a apenas num tempo seguinte): de novo, na contracapa de *jagged little pill, Live*, lê-se que “a show of this kind *can only begin to scratch* the surface of the experiences, revelations and perspective *we had*” (itálicos nossos: o regime da intencionalidade, do desígnio conjuntivo). Compensa-se, assim, essa insuficiência holística do processo (seja ele a escrita, seja o gesto fotográfico) com uma existência *continuada* feita a partir de experiências *descontínuas* (o perpétuo desdobrar leibniziano, à luz de Deleuze): o que Morissette mais aprecia na composição de um álbum “is the ongoing aspect of it, that there’s a conversation that continues to unfold. I think I share this with a lot of artists that I know, that I just never feel like there’s any finish line” (*in* “Interview: Alanis Morissette”, *Guitar Center*, 2012, em linha).

Fazendo a ponte com o *espaço autobiográfico* proposto por Philippe Lejeune (1975)³¹, o perímetro topológico que Alanis Morissette delineia nas suas letras permite uma aproximação reflexiva ao *espaço fotográfico*, segundo Fernandes Jorge, um espaço potenciador do acesso ao *inextensivo*: “uma fotografia é um domínio do espaço”, mesmo que atue como reflexo, a partir “de múltiplos e fragmentados instantes”, “[d]a questão do tempo” (FERNANDES JORGE, 1990: 33); a fotografia “é o mais acabado exemplo de um espaço que contém o nosso tempo e nela o objecto tomado dá-se como um existente e por seu meio, por meio da fotografia, o observador (...) sente a experiência desse objecto como experiência vivida” (*idem*, 36). Neste sentido, a

³¹ “Il ne s’agit plus de savoir lequel, de l’autobiographie ou du roman, serait le plus vrai. Ni l’un ni l’autre; à l’autobiographie, manqueront la complexité, l’ambiguïté, etc.; au roman, l’exactitude; ce serait donc: l’un plus l’autre? Plutôt: l’un *par rapport* à l’autre. Ce qui devient révélateur, c’est l’espace dans lequel s’inscrivent les deux catégories de textes, et qui n’est réductible à aucune des deux. Cet effet de relief obtenu par ce procédé, c’est la création, pour le lecteur, d’un ‘espace autobiographique’” (LEJEUNE, 1975: 42).

snapshot, porquanto se torna “(...) literalmente uma emanção do referente”, emana uma qualidade *indizível*, ou seja, “evidente (é a lei da Fotografia) e, contudo, improvável (não posso prová-lo)”; uma “qualquer coisa”, ainda que por demais exorbitada, à qual Barthes atribui o nome de *ar* (BARTHES, 2010: 91). Trata-se daquilo que torna um rosto “indecomponível”, “essa coisa exorbitante que leva o corpo à alma”; “o suplemento impossível da identidade, isso que é dado gratuitamente, despojado de toda a ‘importância’: o ar exprime o sujeito, na medida em que ele não atribui importância a si mesmo” (*idem*, 119).³²

Segundo Barthes, “a desgraça (mas também, talvez, a volúpia) da linguagem” prende-se com o “não poder autenticar-se a si mesma” (enquanto diferenciais negativos em cadeias de significantes). Pelo contrário, a fotografia, por ser “indiferente a todo o circuito”, assume-se como “a própria autenticação” (BARTHES, 2010: 96): “De um ponto de vista fenomenológico, na Fotografia, o poder de autenticação sobrepõe-se ao poder de representação” (*idem*, 99). Por ser “crua”, não é possível aprofundar a fotografia, mas somente “varrê-la com o olhar, como uma superfície tranquila”; não *camera obscura*, mas *camera lucida* (cf. *idem*, 117). Assim, nas *lyrics* de Morissette, meio e mensagem, não sendo gémeos, cooperam, porém, na geneologia de um sentido (de algo que apresenta o *ar* de ser) *autêntico*, ou melhor, *evidente*, como a epifania do *rosto* (Levinas): “Morissette’s vocal quirks make her songs stronger. (...) Proudly displaying all the scars and fissures in her voice, she sounds as if she knows exactly what she’s singing about” (PARELES, 13-8-1995, em linha).

1.4. *Uninvited* ou o desacerto do anjo.³³

(...) *todos os homens são potenciais mensageiros, do grego angeloi, anjos, informadores do estado das coisas.*

Peter Sloterdijk, *Ensaio sobre a Intoxicação Voluntária* (2001: 28)

Algumas canções de Morissette apresentam no título uma partícula de negação, nomeadamente o prefixo *un-*. O tratamento verbal do *eu* passa pela negação da sua

³² Complemente-se com Rancière: “Para definir desta maneira o acto e o efeito fotográficos, o autor tem de fazer três coisas: deixar de lado a intenção do fotógrafo, reconduzir o dispositivo técnico a um processo químico e identificar a relação óptica com uma relação táctil. Assim se define uma certa visão do afecto fotográfico: o sujeito que olha, diz Barthes, deve repudiar todo e qualquer saber, toda e qualquer referência àquilo que na imagem possa ser objecto de um conhecimento, para deixar que se produza o afecto do transporte” (RANCIÈRE, 2010b: 162).

³³ Vide MARTINS, 2013a: 147-174.

qualidade, como uma autorrepresentação pela negativa ou pela sombra, a parte que se pressente mas não se mostra: *So Unsexy, Uninvited, Unsent, Unprodigal Daughter*.

No caso de *Uninvited*, o seu conteúdo semântico estriba-se numa diferença que se crê intransponível entre uma coletividade heterónoma, da qual o *eu* se assume como representante, e o destinatário a quem o *eu* se dirige. Segundo Barthes, o amor deve obedecer a um código seguro que só a beleza se assume capaz de lho fornecer, não por ser detentora de “traços referenciais” (a beleza, enquanto nome abstrato, não é descritível por si própria, “a não ser por adições e tautologias”), mas porque “não lhe faltam referências”: a Vénus de Milo, as madonnas de Rafael, o cânone petrarquista, etc. – referências distribuídas e reguladas “por regras *naturais* da cultura”, cimentadas pela sacralidade da letra, do património fundado *na* e *pela* palavra escrita, assim como *nas* e *pelas* condições epistémicas que albergam a tensão do *verbo feito carne*. Neste sentido, o *tu* de *Uninvited* estabelece a seguinte condição, usando os termos de Barthes em relação ao protagonista da novela *Sarrasine*, de Honoré de Balzac: “a beleza obriga a amar, mas também aquilo que eu amo tem de ser fatalmente belo” (BARTHES, 1999: 109). *Belo* – mas em que sentido? As referências em *Uninvited* pulverizam-se a vários níveis, como mecanismos de defesa sondados em estilo de propedêutica.

Like anyone would be
I am flattered by your fascination with me
Like any hot-blooded woman
I have simply wanted an object to crave
But you you're not allowed
You're uninvited
An unfortunate slight

Must be strangely exciting
To watch the stoic squirm
Must be somewhat heartening
To watch shepherd meet shepherd
But you you're not allowed
You're uninvited
An unfortunate slight

Like any uncharted territory
I must seem greatly intriguing
You speak of my love like

You have experienced love like mine before
But this is not allowed
You're uninvited
An unfortunate slight

I don't think you unworthy
I need a moment to deliberate

O objeto no qual o *you* intenciona investir a sua libido – ou seja, a voz que enuncia *eu* no texto – autorrepresenta-se, porém, como uma réplica da sua espécie e, por essa razão, compactua com a sua falibilidade inevitável através de uma série de *entimemas*, ou seja, de silogismos imperfeitos, equipolentes aos que Barthes interpreta como as três provas da peripécia do protagonista apaixonado: a “prova narcísica” (em *Sarrasine*, a mulher, Zambinella, é adorável), a “prova psicológica” (a mulher é medrosa) e a “prova estética” (a mulher é bela) (*idem*, 112). Expressões como *like anyone* ou *like any* denunciam esse pacto de inscrição que, apesar de revelador de um certo *pathos* de autocomplacência, é o que permite ao sujeito denominar-se *como sujeito*, “como uma qualquer mulher de sangue quente” [primeiro entimema, cumprindo a dedução erótica mais comum: *Todas as mulheres se sentem lisonjeadas assim; tu sentes-te lisonjeada, logo és uma mulher*]. A conotação é tanto apologética como um atestado de consciência desresponsabilizado: *I have simply wanted an object to crave* – ou seja, o uso do advérbio *simply* denuncia uma *mera* projeção assumida da ordem do desejo, que é tanto existencial como libidinal (num regime de equivalências sobre o que é irredutivelmente humano, na esteira de Freud); o sujeito de enunciação exume-se de um *mea culpa* porque desejar um objeto como fetiche ou projeção narcísica é uma das senhas que lhe dão acesso a ser como *um outro qualquer, um outro qualquer como ela própria* (o simbólico laciano: tudo aquilo que nos reenvia a nossa própria imagem é um sinal de consolo: indica-nos afirmativamente que existimos *tout court*) [segundo entimema: *Todas as mulheres de sangue quente reagem assim; tu reages assim, logo és uma mulher (de sangue quente)*; a segunda premissa e a conclusão são invertíveis].

O *tu*, por falta de descrições textualmente explícitas, não chega sequer a imergir nesse conluio de simbolização ou subjetivação. A adversativa é, por contrapartida, bem explícita: os únicos versos que se repetem começam por *mas (But)* e reportam-se a esse *tu* que, diz o texto, não tem *permissão* ou não foi *convidado*. Reescrevendo as formulações de Rancière (2010b), este *tu* é um *espectador não emancipado*,

verdadeiramente passivo, cujos desejos, no estado mais puro, logo mais irrefreáveis, são atravessados pela complacência do *eu* que visa tão-só elucidar o facto de esse ser *uninvited* não poder integralmente compreender aquilo que sente. Ele não está em condições de incarnar o seu desejo – daí expressões como *strangely exciting*, *somewhat heartening* e *greatly intriguing*, marcadas por uma certa vertigem e um certo espanto arriscado (são emoções inconceptíveis: no plano da escrita, resistem às categorias linguísticas da representabilidade, isto é, *le langage* laciano, repetindo-se na letra como o que obstinadamente não se deixa escrever – *lalangue*; para o *you*, são predicados inapreensíveis do *petit a*, uma forma especial de fetichismo).

Alia-se a este regime incondicional de quarentena a dupla reiteração do verbo *watch* nos versos *To watch the stoic squirm* e *To watch shepherd meet shepherd*: ver, neste caso, é assistir à distância, é não-penetrar em sentido háptico (fenomenologicamente, significa regredir a todos os níveis dentro do que Merleau-Ponty refletiu sobre a reversibilidade da visão, a interioridade comum ao corpo e às coisas: *corpo e mundo* teriam por dentro o mesmo estofo, um *visível secreto*). Ora, este *tu*, infelizmente porque *uninvited*, sofre de um déficit de sensibilidade: apenas assiste (não chega sequer a ser perversão sádica), não compreende como nem porque *se retorcem os estoicos* ou o que acontece (e o que significa) *num encontro entre pastores*. *Uninvited* detém-se, assim, na superfície rasa do visível (o seu grau zero): ele é aquele que olha uma visão e não um olhar, sem que haja uma devolução introspectiva ou meditativa (ninguém olha o que há dentro de si; ele é opaco, não tem o “sem-fundo da alma” (GIL, 1996: 49); nestes moldes não-osmóticos, o mundo devém um puro mosaico de *flashes*, de novidades, que, nessa condição de fascínio impetuoso, inquietam o *you*, mas nas quais ele não está humanamente habilitado para poder participar).

Note-se a indignação refreada ou tão-só a asserção fria por parte do *eu*: “*tu falas do meu amor como se tivesses experienciado um amor semelhante ao meu*”. De novo, a fenomenologia: a experiência supõe um corpo que sente e é sentido; a existência do *eu* e do mundo partilham uma mesma carne reconhecível *como tal*. Ao equiparar-se o *eu* a um *uncharted territory*, acentua-se a dimensão liminarmente física de um *pathos cool*: o território é aquilo que se olha e que se toma (pela força ou não) como posse; coloca o desejo no plano de uma convenção ou condição imperativas, hoje por demais despóticas (somos forçados a gozar, parafraseando Žižek). Um “território desconhecido” supõe, perversamente, uma lógica de transgressão: incentiva a que se lhe corte o prefixo, o *un-* de *uncharted* [pelo tom veladamente erótico que a “virgindade” levanta como desafio de

estropio inacessível, reúne-se, assim, as condições propícias a um terceiro entimema: *Todas as mulheres (me) intrigam; tu intrigas-me, logo és uma mulher*].

Segundo McDonald, os dois últimos versos ajustam-se apropriadamente, do ponto de vista semântico e estrutural, a uma suspensão irresolvida: irresolvida porque ainda se desconhece as possibilidades de resolução, ou irresolvida na medida em que, cinicamente, se esquivava a essas possibilidades, impondo-se deliberadamente como insolúvel. Citando o crítico, “*I don’t think you unworthy, she finally explains, I need a moment to deliberate, and there, to my pleased surprise, the song ends, leaving us to wonder how the deliberation turns out, or whether the point is that she’s walled herself in so securely that resolution is impossible*” (MCDONALD, 16-7-1998, em linha). Sugere-se, assim, a condição desconfortável do *eu*, que é precisamente a de ocupar indesejavelmente a condição de objeto libidinal de outrem, de ser desejada e sentir nisso uma agressão tragicamente indevida (contrariando a queixa amorosa convencionalmente clássica desde o esquema da *fin’amors* trovadoresca).

O corte abrupto com que esses dois últimos versos finalizam o texto da canção – o facto de se desconhecer a resolução do sujeito – permite um enquadramento com a noção barthesiana de *pensatividade*, a propósito da novela balzaquiana *Sarrasine*, e, mais especificamente, com a descrição com que o narrador ultima a sua personagem: “*Et la marquise resta pensive*”. Segundo Barthes, a pensatividade é, por definição, a marca do texto clássico, porque detém uma reserva incomensurável de sentido que lhe permite, no domínio da estética da receção, tornar-se fonte pródiga de leituras e interpretações, “a marca *teatral* do implícito” (itálicos nossos), “o significante do inexprimível, e não do inexprimido”, “(...) como se, tendo completado o texto, mas temendo, por obsessão, que ele não esteja *incontestavelmente* completo, o discurso pretendesse suplementá-lo com um *et cætera* da plenitude” (BARTHES, 1999: 161). De facto, teatrais são, efetivamente, tanto a *causa* como o *efeito* deste tema. A causa: foi composto para a banda sonora do filme *Cidade dos Anjos* (1998), o *remake* americano de *Wings of Desire*, de Wim Wenders, tendo como protagonistas Nicholas Cage e Meg Ryan (a incompatibilidade amorosa é, desde logo, o tema-chave do filme: a relação entre um anjo e uma mulher). O efeito: a explosão orquestral corrobora a *nuance* de teatralidade; o *pathos* da deliberação final intensifica-se, precisamente porque o carácter finalístico de tal deliberação fica em suspenso, toldado por toda uma estereofonia ubiquamente exorbitante, fora de qualquer lógica ou racionalidade predicativa. O som tempestivo do conjunto de cordas, aliado ao denso *wall of noise* do dedilhar de

guitarras, coopera com a esfumação semântico-pragmática de qualquer trilho de objetividade, que acaba na insolvência – ou melhor, numa *sugestão* de insolvência. Citando McDonald, “(...) the accompaniment, for which [Morissette] receives sole writing credit, combines humming guitars, sturdy drums and some histrionic string runs (it is a soundtrack song, after all), and the dynamics swell and plunge acrobatically” (MCDONALD, 16-7-1998, em linha).

No entanto, para Rancière, porque o adjetivo *pensive* está estrategicamente colocado no final do conto, “no próprio momento em que a narrativa acaba, a ‘pensatividade’ vem denegar esse fim; vem suspender a lógica narrativa em benefício de uma lógica expressiva indeterminada” (RANCIÈRE, 2010b: 178). Neste sentido, a pensatividade em Rancière assume-se como “uma marca do texto moderno, ou seja, do regime estético da expressão”: ela contraria “a lógica da ação” *prolongando-a*, por um lado, mas, por outro, fazendo-a *suspender* qualquer arbitragem conclusiva entre *narração* e *expressão*: “A história bloqueia-se num certo quadro. Mas este quadro assinala uma inversão da função da imagem. A lógica da visualidade já não vem dar um suplemento à acção. Vem suspendê-la ou, dizendo melhor, vem ultrapassá-la (*idem*, 178-179). Exemplificando com a *Madame Bovary*, Rancière propõe a ideia de uma *invasão da ação literária pela passividade pictural*, usando o conceito deleuziano *heterogénes*e para designar a perda do suposto “complemento de expressividade” radicado no que há de visual na frase ou na narração em geral. Em vez disso, o sujeito passa a estabelecer “um encadeamento de micro-acontecimentos sensíveis que vem ultrapassar o encadeamento clássico das causas e dos efeitos, dos fins projectados, das respectivas realizações e conseqüências” (*idem*, 180). Dá-se, assim, a contaminação entre duas artes – a pictural e a literária – e das respectivas maneiras de “dar a ver”: de um lado, “o excesso literário, o excesso daquilo que as palavras projectam em relação àquilo que designam”; do outro, “[o] poder, forjado pela literatura, de transformação do banal em impessoal”, que “vem corroer por dentro a aparente evidência, a aparente imediaticidade da fotografia” (*idem*, 180-181). Assim que o *eu* de *Uninvited* diz *I need a moment to deliberate* – e note-se que, a nível pragmático, a força ilocutória é diretiva mas indireta (o contrário seria algo como *Give me a moment to deliberate*) –, o silêncio que antecede a resposta (imperscrutável) assume-se como uma figurabilidade nova, o resultado de uma certa tensão entre forças e regimes de expressão diferentes. Em termos derridianos, a decisão não tem lugar sem a indecisão: é na zona de fronteira, na *indecidibilidade*, na experiência da aporia paralisante, que a desconstrução trabalha,

essa zona de espanto e perturbação trazida pelo outro, ontologicamente inesperado (e sem nome, ficando além da própria espera³⁴), isto é, *uninvited*, aquele que conservará sempre um resíduo não-absorvível de alteridade absoluta (*l'arrivant*, segundo Derrida em *Apories*, como aquele que chega imprevisivelmente, cruzando o limite do próprio, do identificável, cf. DERRIDA, 1996a, 2000).³⁵

Porventura, é nesse limiar atópico entre a decisão e a indecisão, entre a mudez da voz e a explosão sónica de fundo, que se situa o *anjo*, à espreita: o anjo do filme de Wenders ou o anjo Seth, encarnado em Nicholas Cage no *remake* americano. Se o tema *Uninvited* orchestra o último, caberá visualmente a *Guardian*, primeiro *single* de *Havoc and Bright Lights* (2012) – um álbum, saliente-se, composto após o nascimento do primeiro filho de Morissette – homenagear o primeiro, ocupando a artista o lugar do anjo protetor, vigiando a cidade e as suas convoluções (figura 9).

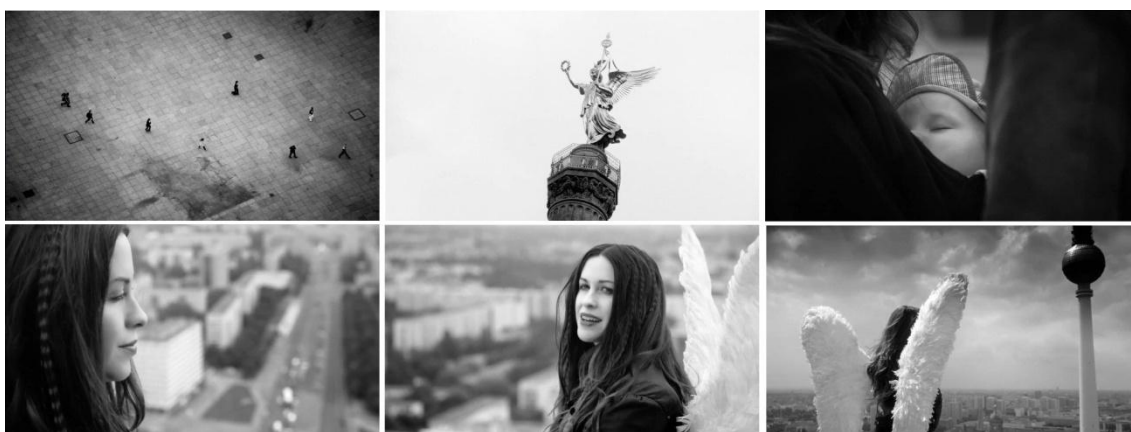


Fig. 9. *Guardian* (realização de Baris Aladag)

Se no vídeo a figura do anjo obedece ao imaginário mais comum (e, por isso, inadvertidamente *kitsch*) sobre estas entidades de corporeidade problemática (posição vertical, graça divina, asas brancas, vigilância impassível, incomunicabilidade entre o anjo e os humanos), já a letra de *Guardian* recupera alguma da tensão inscrita em *Uninvited*, humanizando a figura angelical, ou seja, perturbando-a intimamente, *apontando-lhe* (Barthes, *punctum*, golpe, ferida) nevrálgias e indagações, a partir de um

³⁴ Ficando, segundo Levinas, aquém da consciência ética, ou no seu limite: porque “toda a consciência é consciência de alguma coisa, não é descritível sem referência ao objeto que ela ‘pretende’” (LEVINAS, 2010: 19).

³⁵ O *arrivant* move-se numa linha pré-fenomenológica ou trans-fenomenal: “Authentique épreuve de l’hospitalité: recevoir la visitation de l’autre là même où aucune invitation n’aura précédé l’arrivant” (DERRIDA, 2000: 11). Segundo Derrida, Jean-Luc Nancy foi quem deu continuidade ao projeto filosófico de Aristóteles, que previra *todas as noites do tangível*: o ato de tocar, longe de ser diáfano, luminoso e conceituável (*porque* sensível), acontece de modo *inaparente, obscuro, secreto e noturno* (cf. *idem*, 14).

dialogismo intersubjetivo (a alteridade do *eu* em relação a si mesmo, a alteridade como elemento constitutivo, ainda que conflitante, do *eu*): *You, you who has smiled when you're in pain / You who was soldiered through the profane (...) // You, you in the chaos feigning sane / You who has pushed beyond what's humane*. O anjo de *Guardian* está, pois, marcado por feridas, entre o *profano* (a nudez humana, a sua efemeridade) e o *sobre-humano* (a graça divina, que o branco das asas absolutiza iconograficamente), ou seja, num dístico fronteiro, golpeado por dentro (*smiled when you're in pain, smiling mid-crestfall, holding still in the hailstorm*). O *dentro* de um anjo é, por si só, topologicamente estranho (um oxímoro): como falar aqui de um interior (que pressupõe dialeticamente o seu contrário, o exterior), se o anjo se caracteriza, não pela corporeidade (visível, sensível), mas por algo intangível, transcendente ou incorpóreo?

Segundo Levinas, na cercania do *tu*, esse outro irreduzível, o indivíduo fica perante a *elidade* do Infinito: no “Eis-me aqui!” da aproximação a outrem, não se dá, por assim dizer, nenhum desvelamento (que inquinaria, no fundo, o resguardo de uma interioridade, fetichizando-a), mas antes concede *testemunho* desse Infinito, deixando-o “entra[r] na linguagem, mas sem se deixar ver” (LEVINAS, 2010: 88). Não será essa a definição do anjo, por excelência (ou *ex-celência*, radicalmente celestial, etéreo e inacessível)? “É por este testemunho”, conclui Levinas, “cuja verdade não é verdade de representação ou de percepção, que se produz a revelação do Infinito. É por este testemunho que a própria glória do Infinito se glorifica” (*ibidem*). Talvez seja *isso* o anjo, o seu lugar (autobiográfico), que a canção apenas torneia (que é o que é, ou seja, texto, *medium*, escrita sobre um corpo inescrivível, *ex-crevível*, dirá Jean-Luc Nancy, um corpo excluído das disposições logocêntricas), como um contorno, um convite ou um índice: o rasto em *Them as the ghostly tumbleweed (Guardian)* e a suspensão intensiva em *I don't think you unworthy / I need a moment to deliberate (Uninvited)*.

2. O *tuning* pré-natal da intimidade.

There's you, there's me, and then there's the third entity. That's the connection.
Alanis Morissette

Numa rápida entrevista de circunstância, Alanis Morissette confia um rumor: o de que o cantor Prince terá assistido a um dos seus concertos sem nunca ter aberto os olhos. Num tempo de *imagocentrismo* exponencial, fechar os olhos – não só em sentido figurado, mas também em sentido literal (relembre-se: as *lyrics* envolvem o corpo, a *performance*) – pode proporcionar uma clarividência alternativa, fazendo sair o *ver* da sua jurisdição sensorial, indisciplinando-o. A propósito, Mario Perniola parte da polissemia do verbo *sentire*, na língua italiana, que é a sua, para assinalar como ao mesmo é afeta tanto uma percepção sensível do mundo, como o significado mais específico de ‘ouvir’ ou ‘escutar’: “[o] *acusma*, aquilo que se ouve, é mais fluido e circulante do que o *theasma*, aquilo que se vê” (PERNIOLA, 1993: 46). Se à visão tem sido sucessivamente conferido o privilégio sensível de representar a matriz de conhecimento e de organizar o acesso ao mundo, ao ouvido, escreveu Marshall McLuhan, o pensamento especulativo ocidental não prestara o merecido tributo à sua *hipersensibilidade*: “O olho é frio e distanciado. O ouvido induz no homem um pânico universal, enquanto o olho, prolongado pela literacia e pelo tempo mecânico, deixa alguns espaços e ilhas livres da incessante e pressionante reverberação acústica” (MCLUHAN, 2008: 165). No fundo, a presença visual está *já/sempr*e disponível para ser apreendida pela visão (sempre impregnada de sentidos, comportando uma anterioridade interpretável), mesmo antes de *eu* a ver ou dar conta dela. Pelo contrário, segundo Jean-Luc Nancy, a presença sonora *vem* (ter *comigo*), *chega até mim*: “elle comporte une *attaque*, comme disent les musiciens et les acousticiens” (NANCY, 2002: 34).

A voz, com as inflexões e entoações que a dinamizam, tem a capacidade de modelar o ar e o espaço em padrões ou mapeamentos sonoros, algo que terá tido a sua origem na expressão de grunhidos, gritos de emoção instintivos, suspiros, cânticos, humores, gesticulação impensada, danças ritualísticas, motivos corais rítmicos, ordens de combate, práticas de magia, curas xamânicas, indícios de discursos holofrásticos, etc., remontando a tempos imemoriais amplamente discutíveis. Não é de estranhar, portanto, como defende Peter Sloterdijk, estribando-se nos estudos desenvolvidos por Thomas Macho (a questão dos *nobjets* e as ressonâncias comunicacionais a nível pré-natal ou intrauterino), Alfred Tomatis (que desenvolveu estudos sobre a comunicação

intrauterina) e até nas intuições de Nicholas Malebranche (século XVII, sublinhe-se, crendo o autor que os preconceitos, ainda que sob uma forma subsidiária ao âmbito imagético, são transmitidos pela mãe à alma do seu feto, que partilham o mesmo corpo, sangue e espírito), que o ouvido humano mereça um papel de sobremaneira mais nuclear do que aquele que a psicologia ou a psicanálise (Freud e, sobretudo, Lacan e o estágio do espelho) e a tradição fenomenológica (Merleau-Ponty) têm reservado exclusivamente à *imago* e ao regime da percepção (ótica), numa perspectiva reducionista. Neste sentido, Sloterdijk procura desafiar e dismantelar a validade ou incontestabilidade do “dogma antropológico” que a teoria lacaniana sobre o estágio do espelho conseguiu (*a*)*trair*, enquanto discurso ideológico universal que valoriza excessivamente a dimensão do imaginário, e que Lacan generaliza a toda a espécie humana, desde que possua espelhos em casa e tenha nascido sob a bem-aventurança de uma pulsão escópica minimamente desenvolvida. Em diálogo com Hans-Jürgen Heinrichs, Sloterdijk entende que “o problema com Lacan começa no momento em que ele presta tributo ao freudismo, ao furor médico, à ideologia das batas brancas do século XIX, e se submete ao dogma clínico segundo o qual toda a compreensão do psiquismo deve partir da patologia” (*in* SLOTERDIJK & HEINRICHS, 2007: 140).

Em contrapartida, o filósofo propõe uma teoria da formação do sujeito desvinculada da submissão à imagem e voltada para situações e elementos psicacústicos: não um *estádio do espelho*, fixado num regime “dual” decorrente de uma teoria ótica, mas um *estádio das sereias*, “com uma teoria musicológica em que o dual fosse interpretado como um dueto” (*idem*, 141). A denominação evoca o célebre episódio homérico de Ulisses amarrado ao mastro do seu navio para não sucumbir às ondas sonoras de uma força de sedução que lhe seria fatal.³⁶ Sloterdijk condensa a sua tese no seguinte exemplo, fazendo assim aflorar a necessidade de repensar o ser humano

³⁶ O sétimo capítulo de *Bulles* debruça-se na íntegra sobre esta “primeira aliança sonosférica” (cf. “Le stade des sirènes” *in* SLOTERDIJK, 2002b: 523-569). Esta invetiva original de Sloterdijk, por mais “intuitiva” ou pouco “científica” que pareça, reaviva um certo otimismo filosófico, o género de galanteria intelectual que Leibniz faria revigorar na corte do seu tempo: um espírito que não tem medo daquele género de loucura cantado pelos poetas. Não se trata, porém, de agitar bandeiras em defesa da intuição segundo Bergson ou da prosódia subterrânea segundo Freud, como um gesto de *atavismo rebelde* (ou um *ativismo atávico* intelectual) contra o discurso *claro e distinto* da ciência (ou de uma certa imagem estereotipada da ciência) e o seu pretenso apego às explicações mais plausíveis. A ciência, se convertida em dogma, deixa de ser *científica*. Há que encetar juízos especulativos a partir, precisamente, do corpo tal como ele é estudado pela psicobiologia (e por personalidades como António Damásio, Nicholas Humphrey, Oliver Sacks, José Gil ou João Lobo Antunes, assim como as realizações transdisciplinares desenvolvidas por António Pinto Ribeiro, George Lakoff e Mark Johnson, entre outros pensadores que se debruçam sobre as artes do corpo, em articulação com a filosofia, a linguística e as ciências cognitivas). Se isso tender para uma *mitologização* descarada das ciências naturais, como já Freud referira numa carta a Einstein, talvez não estejamos muito longe de aceder ao limiar *numinoso* de alguns fenómenos.

numa dimensão evolutiva que principia num *continuum* psicoacústico ou, em termos mais genéricos, *semioesférico*:

La communion acoustique confère à la rencontre primordiale son siège dans le réel. Entre cette voix et cette ouïe, il n'existe rien qui équivaldrait à un reflet dans un miroir, et pourtant toutes deux sont indissociablement liées dans l'union sphérique. (...) La voix ne se parle pas à elle-même, et l'ouïe n'est pas concentrée sur l'écoute de ses propres sons. Toutes deux sont toujours déjà hors-de-soi-chez-soi: la voix qui salue, dans la mesure où elle se tourne vers ce co-auditeur intime, l'ouïe fœtale dans la mesure où elle écoute attentivement ce chant euphorisant. Il n'y a pas la moindre trace de narcissisme dans cette relation, pas de jouissance illégitime de soi-même par court-circuit trompeur dans la relation à soi-même. Ce qui distingue cette relation extraordinaire, c'est qu'on y est presque infiniment livré l'un à l'autre, et que les deux sources d'émotion sont liées, presque sans la moindre faille (*idem*, 560-561).³⁷

Sloterdijk usa na sua argumentação os estudos desenvolvidos por Alfred Tomatis, inventor, médico, otorrinolaringologista e psicanalista francês, a par de investigações recentes na área da biologia evolutiva (cf. *vide idem* 565-567). Segundo a premissa de Tomatis, em *A Noite Uterina*, qualquer célula que reage ao meio orgânico em que está contida sugestiona a ideia de um diálogo, um metabolismo de inerência relacional-comunicacional. Neste sentido, “a partir do momento em que se opera esta relação, o órgão vibrante de vida é aquele que sabe receber, que sabe ouvir, que sabe auscultar, que sabe escutar”, contrapondo-se aos órgãos insensíveis “à escala da organicidade”, incluídos, portanto, “no reino do inanimado” (TOMATIS, s.d.: 68). A sua tese encontra nítidas semelhanças com a tradição antiga do taoísmo, segundo a qual a orelha constitui uma das partes mais significativas do corpo, por deter uma morfologia muito semelhante à de um feto no ventre materno, com o lóbulo a representar a cabeça (daí que muitos tratamentos de acupuntura se façam na orelha, usando agulhas no sentido de equilibrar os fluxos de energia que percorrem o organismo). Tomatis crê, então, que a estrutura relacional do desejo comunicante nasce a partir da voz da mãe que entra em diálogo com o seu feto, pressupondo igualmente a existência de uma comunicação na

³⁷ Em *O Som Moderno*, Luís Cláudio Ribeiro refere o alento investigacional partilhado pela neurociência e pela psicanálise, procurando descobrir a origem de “muitos sons sem fonte” (RIBEIRO, 2011: 60), que “fazem reviver uma sensação ou um sentimento” do qual o *eu* não guarda objectivamente uma memória visual, uma vez que esta ou não existia ainda ou não estava suficientemente desenvolvida para conseguir processar representações (como “na gravidez, nos primeiros tempos da infância ou em momentos em que o acontecimento marcante se desvia do sentido da audição”, *ibidem*). Segundo o autor, “[a]lguns destes sons sem fonte metamorfoseiam-se noutros objectos e ganham outro estatuto. Reencaminhar estes sons, soltos dos últimos objectos, por *fonoanamnese*, para a sua fonte primeira é, por vezes, o trabalho da psicanálise e das suas modalidades” (*ibidem*).

fase embrionária, ou melhor, a capacidade para armazenar informações (ou *engramar*; vide TOMATIS, 1977: 74-76).

Sloterdijk refere que “(...) c’est dans l’intonation que le sujet arrive au plus près de lui-même” (*idem*, 540). Sendo assim, a voz da sereia maternal é “anticipatrice”, na medida em que *predita* ao devir-criança *um destino sonoro*: “C’est en l’écoutant que le héros fœtal part pour mener sa propre odyssee” (*idem*, 557). Por alguma razão, assinala o filósofo, o videoclipe ocupa um lugar dominante no panorama medial contemporâneo: música e imagem operam conjuntamente a nível sonoesférico e psicoacústico, equivalendo a um paradigma semiológico que põe a nu uma certa sensibilidade propedêutica e sinérgica do espírito humano para retornar à ambiência primeira de onde saiu, esbatendo-se, assim, a cristalização lacaniana vidrada na imagem e no ulterior destino do homem comandado por um *superego* catóptrico.³⁸

Repense-se estas conjunturas aplicadas à escrita morissetteana. Se o termo *autobiografia* convoca a noção de um *eu* e de uma interioridade intelectual e emocional, para a artista a escrita de canções recobre circunstâncias episódicas deste género:

I am very sensitive to the interactions I have with people. Whether it’s a momentary glance in an elevator, or a deep philosophical conversation over dinner, or a brush-by in a café, I feel (sometimes exhaustingly) attuned and affected by the subtle exchanges that pass seemingly benignly between us as human ships. Being a sensitive empath is a beautiful thing as an artist, and it fosters a deep burning curiosity about why we do the things we do (MORISSETTE, 5-12-2011, em linha).

Detenhamo-nos, assim, na natureza das suas próprias palavras: escrever pressupõe uma existência viva *de si mesma* e *em si mesma*; essa existência é inevitavelmente performativa (*acontece* pelo simples facto de *já existir*, não pode escapar a essa condição); ademais, incarna-se (existir é ter corpo, com tudo o que a fenomenologia sobre ele escreveu; ter corpo é sentir – *I feel*); a consciência de si sofre, por vezes, um excesso dessa natureza de ser um ser sensível, senciente e sentido – de sofrer, portanto, de hiperconsciência (*sometimes exhaustingly*); envolve empatia, contacto, afetos,

³⁸ Importa notar a divergência entre estas premissas (avanzadas por *homens*, perpetuando um imaginário cultural criado falocentricamente) e as de Luce Irigaray, em diálogo com Hélène Rouch, para quem a economia placentária se caracteriza por uma anterioridade não-fusional, respeitando as diferenças irreduzíveis da mãe e do feto. Desta forma, o significante Nome-do-Pai (teoria lacaniana) não comportaria qualquer rutura entre a mãe e o bebé (supostamente unidos numa aliança pré-simbólica, imagem de uma espécie de caos simbiótico, de psicose fatal que o Falo, enquanto signo de ordem e lei, dissolveria); a rutura entre a mãe e o bebé *já* se teria dado ao próprio nível da relação placentária (vide IRIGARAY, 1990: 41-49).

deixando marcas em si e nos outros (*attuned and affected*); nem tudo é da ordem do objetivo ou do inteligível (*the subtle exchanges*), nem sequer da ordem da diafaneidade absoluta (os laços sociais são paranoicos, suspeitam sempre das primeiras intenções e muito mais das segundas: *that pass seemingly benignly*); a sociabilidade implica mediação, uma *zona de interfacialidade* (cf. SLOTERDIJK, 2002)³⁹ que não está *em mim* ou *em ti*, mas *nesta* química impercetível, *neste* campo de forças, que é o que abre o intervalo consubstancial a *este* espaço para a *nossa* relação acontecer (o *entre*: *between us*); uma relação que é, portanto, química, volátil, imprevisível, pródiga de coisas subjetivas – memórias, piadas, obsessões, fotografias (os *mitemas* barthesianos) –, que existem na qualidade de diferenças puras, em permanente travessia ou em fluxo, como todo o relativismo transiente encapsulado em forma humana (*as human ships*; note-se o *as* comparativo, que inquina um evidente desajuste ontológico, o da *persona*/máscara).

A intimidade é, então, extremamente sensível ao toque (ou à visão, que é háptica), mas não lhe é subsumível: vive de uma tensão constante, de um *entre*. De facto, segundo Daniel Madélénat (1989), a noção de *intimismo* (do superlativo latino *intimus*, a partir do advérbio *intus*, ‘o que está dentro’, ‘o que é recôndito, secreto’) pode ser entendida em três aceções: como relação entre dois seres, como relação entre um ser e o seu meio mais próximo, ou como relação de um ser consigo mesmo. De modo análogo, a escrita íntima – ou, simplesmente, a escrita – envolve *tensões*, *intenções* e *intencionalidades*, movidas pela consciência, que *atravessa* o mundo, *atravessando-se* a si mesma no decorrer de todo o processo somatosensorial (referente “à percepção dos músculos, do esqueleto, da pele, sobre a percepção que o sujeito vai ter do seu próprio corpo”, segundo Jean-Pierre Changeux, *in* CHANGEUX & RICŒUR, 2001: 55).

Se equiparável ao toque, a intimidade opera, então, o traçado da consciência de uma distância conceptual, topologizando a materialidade do corpo e determinando, assim, aquilo que Jean-Luc Nancy define como a sua “arealidade” (NANCY, 2000a: 42-43). Tocar um corpo, diz Nancy, é um gesto impossível: o tocar não absorve; limita-se tão-só a mover-se ao longo das superfícies e texturas que *inscrevem* e *ex-crevem* um corpo. Neste sentido, a escrita íntima comporta, na sua definição mais lata, os gládios da sua execução técnica (corpo, mão, fisicalidade) *versus* o espelhamento de um

³⁹ Segundo Peter Sloterdijk, a tradição retratística e autorretratística ocidental assenta no primado do encontro facial herdado da cristologia pictural e plasmado noutras esferas – profanas – das experiências pessoais: “Derrière chaque portrait des temps modernes se dissimule le visage de *l’Ecce homo* – la scène primitive du dévoilement de l’homme avec laquelle Jésus, à côté de Pilate, a fait ses débuts comme transmetteur de cet impératif de la perception historiquement inédit (...) (SLOTERDIJK, 2002b: 178).

pressuposto *si interior*: recuperando Nancy, escrever é *ex-crever* (que, por sua vez, recupera a *ex-sistência* e o *ex-time* heideggerianos via Lacan, a não coincidência do sujeito consigo mesmo, ao dizer que *tem* um corpo e não que *é* um corpo, etc.) e a intimidade, vista por si mesma, é apenas o que é, esse *id* sensível, anterior à linguagem e a outros lenitivos da simbolização.⁴⁰ Daí que a condenação ao simbólico possa ser/parecer intransponível: não se pode tocar o corpo sem evitar “significá-lo ou obrigá-lo a significar”, mas tal precocidade ou convencionalidade de resposta, segundo Nancy, esconde a evidência mais fulcral, que é o facto de *escrever* não ser *significar*: não adianta, então, perguntar “*como* tocar (n) o corpo?” ou “*como* tocar?”. É preferível asseverar logo *que sim*, que tal *acontece* na *ex-crição*, ou seja, numa escrita endereçada ao *corpo-fora*, a uma escrita que de *escritura* não tem nada. É ainda em relação a essa radical exterioridade da consciência que Ricoeur se refere, quando assume que a intencionalidade introduz a noção de “desígnio transcendente”, no sentido de que

(...) estou fora de mim quando vejo, isto é, que ver é ser colocado frente a qualquer coisa que não sou eu; é, portanto, participar num mundo exterior. Diria, portanto, que a consciência não é um local fechado, o que me levaria a perguntar como ali penetra alguma coisa proveniente de fora, porque ela está, desde sempre, fora de si mesma (RICŒUR *in* CHANGEUX & RICŒUR, 2001: 121).⁴¹

Retome-se as palavras de Alanis Morissette: “I feel (sometimes exhaustingly) attuned and affected by the subtle exchanges that pass seemingly benignly between us as human ships” (MORISSETTE, 5-12-2011, em linha). Segundo José Gil, o mais ínfimo contacto entre dois seres ou entidades, humanas e não-humanas (exemplo: a influência

⁴⁰ É o mesmo que admitir que uma coisa é viver ou sentir e outra é *escrever* (sobre o) que se viveu ou sentiu (uma *ex-crita*): “(...) isso – tocar no corpo, tocar o corpo, *tocar*, enfim – está sempre a acontecer na escrita. / Talvez isso não aconteça exactamente na escrita, se ela possuir um ‘dentro’; mas ao longo do bordo, do limite, da ponta, da extremidade da escrita, *só acontece isso*. (...) Tocar o corpo (ou antes, tal e tal corpo singular) *com o incorpóreo* do ‘sentido’, e assim *tornando o incorpóreo tocante*, ou fazendo do *sentido* um toque” (NANCY, 2000a: 11). Neste contexto, refira-se em que perspectiva António Damásio interpreta toda a tradição assente na filosofia da consciência, com ênfase na intencionalidade (Husserl, Sartre, Merleau-Ponty, Levinas): o facto de o cérebro contar histórias da “forma mais espontânea possível” e de esta capacidade “precede[r] a linguagem” (*apud* CARMELO, 2002: 76). Luís Carmelo apelida este *fazer-narrativo* insaciável e contínuo de “mito de *Shahrazâd*”, aludindo à célebre narradora dos contos orientais das *Mil e Uma Noites* (cf. *idem*, 77).

⁴¹ Segundo Ricœur, “[e]stou no mundo numa relação muito particular, a de ter nascido neste mundo, de estar em situação. O grande progresso de fenomenologia consistiu em recusar a relação continente/conteúdo, que fazia do psiquismo um local” (RICŒUR *in* CHANGEUX & RICŒUR, 2001: 149). Conjugue-se a posição ricœuriana com a interpretação que, em *Crítica da Razão Cínica*, Sloterdijk faz dos olhos enquanto “modelos orgânicos da filosofia”: “o seu enigma é que não vêem apenas, mas estão também em condições de, vendo, se ver. Isso dá-lhes uma situação privilegiada entre os órgãos cognitivos do corpo. (...) Para isso são precisos meios reflectores: espelhos, superfícies de água, metais e outros olhos, através dos quais a visão da visão se torne visível” (SLOTERDIJK, 2011: 196)

da publicidade num espectador), é “*gerador de tensões de forças não-conscientes*” (GIL, 1996: 12), de subtis fenómenos crepusculares, de micropercepções consubstanciais aos processos de simbiose, transferências bioquímicas, partilhas osmóticas, que afetam as partes envolvidas. Estes mínimos subliminares são ativados como injunções operadoras de sentido, dão corpo à significância e significância ao corpo (que deixa de ser um mero invólucro de pele onde a alma se aloja), *immanentizando* o sentido (porque o corpo é a evidência suprema). Como refere Laurence Louppe (2012), “[a] pele é um meio de percepção que relaciona o corpo com todos os pontos do espaço. Ela não se fecha, à semelhança de uma embalagem orgânica, mas, pelo contrário, abre-se e gera volumes” (LOUPPE, 2012: 76). Citando agora José Gil, em *Metamorfoses do Corpo*:

Ver alguém, olhar um corpo humano vivo que passa na rua é olhar o infinito. Estamos constantemente rodeados de múltiplos infinitos actuais que esburacam a paisagem, e a transformam. (...) A alma está (...) no fundo do espaço de limiar, para onde tende a linha de fuga: no lugar do infinito (GIL, 1997: 161).

Por exemplo, o tema *Out Is Through* (do álbum *So-Called Chaos*, 2004), cujo título é uma forma subtraída do verso *The only way out is through*, aponta de imediato para a seguinte clarividência ontológico-fenomenológica: a exterioridade radical (*out*) corresponde a um *entre*, a uma transferência osmótica, a uma travessia (*through*). Na mesma letra abundam termos e formulações de sentido que convergem para a noção de exterioridade e de visibilidade (*I see this pasture, I picture, The immediacy of picturing another place*). Atente-se na primeira estância:

Every time you raise your voice I see the greener grass
Every time you run for cover I see this pasture
Every time we're in a funk I picture a different choice
Anytime we're in a rut, this distant grandeur

No entendimento que Merleau-Ponty centra sobre a percepção, perceber significa que alguma coisa se torna *presente* com o auxílio do corpo. A osmose é quiasmática, porque nasce a partir de diferentes regimes de heterogeneidade sensível, a partir de várias fontes que emitem forças e intensidades (que entram no rosto e pelo rosto, segundo GIL, 1997: 169): *Every time you raise your voice I see the greener grass* – de um lado, o volume da voz (intensidades acústicas); do outro, a visão ampliada, como

nota o uso do superlativo em *greener* (intensidades visuais). Ou seja, por outro prisma, da *tua voz* (com determinadas propriedades eidéticas e *nuances* que a configuram enquanto voz indesmentivelmente *tua*) emana uma força a-verbal, uma potência pregnante e intensiva, que evoca, imagisticamente, imaginariamente (potência iconoflica), uma *relva mais verde*, uma paisagem mais ampla e mais vívida, mais *presente* porque mais *premente* (uma sensação de amplidão / vivacidade / presença / premência⁴² que o verso seguinte reforça empregando o termo *pasture*), que distende os horizontes, fenomenologicamente confinados, quer do *eu*/corpo quer do *tu*/corpo (correspondendo, assim, ao fenómeno do *devir-paisagem* do *eu/tu*, aliado à hipótese de Sloterdijk/Tomatis sobre a aliança sonoesférica e a contaminação mútua dos sentidos).

É pelas mesmas coordenadas (relativas à comunicação entre forças, à osmose entre presenças como magmas de forças intensivas) que *Wunderkind* pode ser interpretado. A canção foi composta por Morissette para figurar na banda sonora do filme *As Crônicas de Nárnia. O Leão, a Bruxa e o Guarda-Roupa* (2005), uma adaptação, com a chancela da Disney, do segundo volume da conhecida série infantil escrita por C. S. Lewis. Estribada por um conjunto de cordas (orquestrado por Harry Gregson-Williams, o compositor responsável pela banda sonora do filme), a canção produz uma sonoridade cristalina que progressivamente se torna mais envolvente, “with Morissette letting her warble drip delicately over a piano driven lament” (Spence D., *IGN Music*, 23-12-2005, em linha). O enlevo dos sintetizadores, organicamente fundido com o som orquestral, produz um *loop* impactante, marcando o compasso e entrecortando a *soundscape* geral, que põe em relevo a voz de Morissette (e a mensagem que pela voz se veicula): uma voz como corpo presente, como uma evidência (uma revelação epifânica) no processo dinâmico inerente ao *dar-se a ver* e, nessa medida, agindo como uma *captatio benevolentiae*.

oh perilous place
walk backwards toward you

⁴² Daí o empirismo deleuziano (com as pontes que o filósofo traça com Spinoza e Bergson): não como uma reação acéfala aos conceitos transcendentais, nem como “um simples apelo à experiência vivida”, mas enquanto núcleo vulcânico que forja novos conceitos e novas configurações do pensar. Afirma Deleuze no prólogo de *Diferença e Repetição*: “O empirismo é o misticismo do conceito e o seu matematismo”, que trata o conceito “como o objecto de um encontro, como um aqui-agora, ou melhor como um *Erewhon* [anagrama que reúne, sugestivamente, as expressões *now here* e *nowhere*: imanência, por um lado, nomadismo, por outro] de onde saem, inesgotáveis, os ‘aqui’ e os ‘agora’ sempre novos, diversamente distribuídos” (DELEUZE, 2000b: 37). O aqui-agora estabelece com o conceito morissetteano de *snapshot* elos trans-semióticos indeclináveis (nos quais se inscreve Roland Barthes, nomeadamente com a meditação sobre a imagem e o desejo em *A câmara clara*).

blink disbelieving eyes chilled to the bone
most visibly brave
no apprehended gloom
first to take this foot to virgin snow (...)

oh ominous place
spellbound and un-child proofed
my least favorite chill: to bear alone
compatriots in place
they'd cringe if I told you
our best back pocket secret: our bond full blown (...)

most beautiful place
reborn and blown off roof
my view about face whether: great will be done (...)

À semelhança do *verde na relva* em *Out Is Through* (o cromatismo exorbitado da coisa designada, a mancha de cor que se emancipa em relação à ancoragem), em *Wunderkind* evidencia-se, de novo, esse processo de *zoom*, que escava até ao âmago, ou melhor, *até ao osso* (*blink disbelieving eyes chilled to the bone*), penetrando no espaço envolvente que, em termos gradativos, evolue de uma *aparente* hostilidade (isto é, a aparência enquanto exterioridade pura, não-intercambiável, não suscetível a trocas osmóticas: *oh perilous place, oh ominous place*) até ao deslumbramento absoluto (*oh beautiful place / reborn and blown off roof* – um espaço sem limites ou tetos; um espaço renascido porque o *eu*, enquanto ser consciente-sentiente do mistério/*gloom*, renasce também). Note-se a hipálage no verso *first to take this foot to virgin snow* (esta e outras imagens textuais aludem nitidamente a diferentes espaços e momentos do referido filme): o toque pedonal, que é virgem, inexperiente, transfere para o espaço níveo essa mesma qualidade (erguendo-se aí uma atração incompreensível: *walk backwards toward you*). Fica reforçada, assim, a convicção acerca da intencionalidade dinâmica que é inerente ao próprio corpo, à sua espessura carnal e complexidade biológica, existindo enquanto *experiência* e *acontecimento* (“Quer se trate do corpo do outro ou de meu próprio corpo, não tenho outro meio de conhecer o corpo humano senão vivê-lo (...) e confundir-me com ele”, MERLEAU-PONTY, 1994: 269).

Por último, noutra tipo de suporte, desta vez não uma letra musical: numa mensagem de agradecimentos endereçada aos seus fãs, contida no *booklet* do disco *The*

Collection (2005), a artista considera as suas canções “(...) to be rooms in my house, all of which have distinct smells, memories, textures and energies”.

2.1. Da visibilidade secreta. As micropercepções.

É plausível, assim, que tanto as canções de Morissette como o que nelas se veicula possam ser fenomenologicamente compreendidos enquanto *experiências*, no sentido usado por José Gil (1996). Uma experiência, afirma o filósofo, prima por ser invasiva do outro (e do outro em relação *a mim*), no limite esquivo e intermitente, que separa a consciência do limiar da inconsciência: “*ela assola-nos sem que dêmos por isso, experienciamo-la sem dela ter consciência, apercebemo-nos das modificações que sofremos já depois de as termos sofrido*” (GIL, 1996: 13). Exerce um súbito fascínio, afetivamente exorbitante e, por isso, a-verbal (a força veemente da espontaneidade): *How crass you stand before me with no blood to fuel your fame / How dare you wield such flippancy without requisite shame* (em *I Remain*). Porque “o mundo”, recorrendo às expressões de Maurice Merleau-Ponty, em *O olho e o espírito* (2009), “é feito do mesmo estofado do corpo” (MERLEAU-PONTY, 2009: 21), os limites oposicionais e as dicotomias metafísicas que dominaram, cabalmente, a mundividência ocidental (‘corpo’ *versus* ‘espírito’ e sucessivas variantes) perdem credibilidade e consistência na relação entre o animal humano, os seus semelhantes e os restantes seres (vivos e inorgânicos), destituindo o humano da posição *vidente*, que lhe garantia o seu tiranismo antropocêntrico, e disseminando justamente essa visão *entre* ele e as coisas (é o *entre* intersticial que assoma como reverberação).

Um corpo humano está aí quando, entre *vidente* e *visível*, entre aquele que toca e o que é tocado, entre um olho e o outro, entre a mão e a mão acontece uma espécie de recruzamento, quando se acende a faísca do que sente-sentido, quando se atea esse fogo que não mais cessará de arder, até que determinado acidente do corpo desfça o que nenhum acidente teria podido fazer... (*idem*, 22)

Daí o conhecido *erro de Descartes*, que António Damásio popularizou no âmbito da neurobiologia, cujas sensibilidades e *intelligentsia* comungam com as do pensamento fenomenológico em geral.⁴³

⁴³ Segundo Marco Iacoboni, em *Mirroring People* (2009), com base na divulgação científica dos *mirror neurons*, é por força destes “tiny miracles that get us through the day” (IACOBONI, 2009: 4) que o simples gesto de *intuir* no outro certas emoções é quanto basta para também as *sentirmos*: “When we see someone else suffering or in pain, mirror neurons help us to read her or his facial

Um cartesiano não se vê ao espelho: ele vê um manequim, um ‘exterior’ sobre o qual tem todas as razões para pensar que é visto pelos outros da mesma maneira, mas que, nem para si nem para os outros é carne. A ‘imagem’ no espelho é um efeito da mecânica das coisas; se aí se reconhece, se a acha ‘parecida’, é o seu pensamento que tece esta ligação, a imagem especular nada tem *dele* (MERLEAU-PONTY, 2009: 35).

Assim, de órbitas oculares vazias emana um olhar que contempla o visível e as invisibilidades que pelo visível se constituem, ou seja, um olhar que funda uma fenomenologia do invisível no visível, de interioridades a partir das exterioridades, sempre polimorfos, mutantes e, por isso, infixáveis, agenciando continuamente novas configurações e virtualidades. Daí a preferência de José Gil, revendo e ampliando a fenomenologia-ontologia merleau-pontiana, pelo léxico de Deleuze: os *fluxos*, os *devires*, o *Corpo-sem-Órgãos*, o *acontecimento*, a *experiência*, o *agenciamento*, a *linha de fuga*, os *feixes de forças*, a *onda*, o *contágio* e, mais pertinentes para este ponto, primeiro, a questão da *autonomia do invisível* – o invisível, em Merleau-Ponty,

expression and actually make us feel the suffering or the pain of the other person. These moments, I will argue, are the foundation of empathy and possibly of morality, a morality that is deeply rooted in our biology” (*idem*, 4-5). Merleau-Ponty acabou por se desviar do *solipsismo* fundacional de Edmund Husserl (quer Merleau-Ponty quer Levinas considerariam o seu modelo fenomenológico demasiado abstrato), para quem o indivíduo não pode senão experienciar o mundo a partir das suas próprias coordenadas fenomênicas, repudiando qualquer noção de intersubjetividade intensiva (por outras palavras, *eu não posso sentir o que tu sentes*, fenómeno que Husserl, nas suas *Meditações Cartesianas*, designa como *Appräsens*, ‘apresença’ ou ‘aperceção’). Por sua vez, segundo José Gil, a cisão corpo/alma decretada por Descartes (e o estudo do corpo como uma máquina hidráulica, *res extensa* e *res cogitans*) estende-se às ciências médicas ocidentais, a uma filosofia do corpo que não o considera “real”, porque “não é habitado”: reduzido a mera “materialidade” ou “exterioridade”, o corpo fica despossuído de inconsciente, em particular de um *inconsciente dos órgãos* (uma noção muito cara ao discurso filosófico deleuziano) (GIL, 1997: 183). É comum falar-se do ser humano enquanto “unidade psicofísica”, mas a verdade é que, diz Gil, por “múltiplas razões históricas e epistemológicas”, o ser humano acabou por desenvolver uma estrutura espacial ou topológica para organizar a sua forma de (se) pensar e (se) compreender, por via de uma “deslocação da categoria de ‘interior’ para o lado do espírito (ou ‘alma’), deixando ao espaço objectivo a pura exterioridade das partes”, ou seja, “o corpo e o seu espaço ficaram do lado das ‘coisas’, sem interior nem qualquer outra determinação espiritual” (*idem*, 175). Da acutilância anatomista de Descartes deriva, pois, segundo David Le Breton (1990), o sintoma do individualismo (pós-)moderno, plasmado nos diversos fenómenos e aplicações práticas da vida social que só pela instrumentalização do corpo parecem funcionar: “La métaphysique qu’il [Descartes] entame sérieusement trouve en ce qui concerne le monde industriel son exécuter privilégié en Taylor (et Ford) qui accomplit *de facto* le jugement prononcé implicitement par Descartes. L’analogon de la machine qu’est le corps est aligné sur les autres machines de la production, sans bénéficier d’une indulgence particulière. Le corps est ‘appendice vivant de la machine’ avec ce résidu nécessaire et gênant qu’est l’homme qu’il incarne. (...) Chaplin dans *Les Temps modernes* fait une admirable critique de cette instrumentalisation de l’homme” (LE BRETON, 1990: 79-80). António Damásio faz observações idênticas, afinando a engenharia espectral de matriz cartesiana e la-mettreiana para os mapeamentos metafóricos de certas expressões verbais usadas no contexto das ciências biomédicas: o coração é uma “bomba”, a circulação sanguínea *funciona* “como uma canalização”, a “ação dos membros” assemelha-se à de “alavancas”; similarmente, os dispositivos que controlam o funcionamento de um aparelho são apelidados de “cérebro” e uma máquina com um funcionamento imprevisível diz-se ser “temperamental” (cf. DAMÁSIO, 2010: 67).

“*continua tributário do modelo perceptivo do visível*” (GIL, 1996: 17)⁴⁴ – e, segundo, a distinção entre *visão* e *olhar*, latente no autor de *Le visible et l’invisible* (1964): “(...) enquanto o olhar implica a reflexividade de um ilimitado invisível, a circularidade da visão impõe uma limitação ao reflectido, uma superfície rasa visível; a sua profundidade é ‘zero de intervalo’ (*zéro d’écart*); a sua negatividade não é a do nada” (*idem*, 47).

A distinção atravessa o seguinte processo *metapsicológico* e *metafenomenológico*, excedendo assim o mero regime perceptivo: *eu sei que sou visto* por outrem que possui um olhar; outrem vê-me, mas não se fica pela qualidade rasa do visível (uma visão sem flexão nem *reflexão*); outrem vê-me e reflete(-se) sobre *mim* (o seu olhar) enquanto ser visível e visto; outrem olha-me. *Eu vejo* outrem vendo(-me): “porque o meu olhar olhando-o olha o seu olhar” (*ibidem*); “é preciso que o meu olhar se reflita no olhar do outro para que eu me veja nele e para que, ao mesmo tempo, nele veja um olhar outro” (*idem*, 47-48). Há um sentido referencial do olhar (ou do corpo): ele vê e vê-se, olha e olha-se, toca e toca-se, etc. Disponibiliza-se, dando-se aos sentidos, e é (o) sentido.

Para ver, é preciso olhar; mas pode-se olhar sem ver. Pode-se até mesmo ver mais, olhando; não só receber estímulos, decodificá-los (ver), mas fazer intervir o corpo na paisagem. Entre ‘ver passar os barcos’ e ‘olhar os barcos que passam’, há a diferença entre uma distância (entre o sujeito e os barcos) e uma subtil aproximação (de qualquer coisa que vem da passagem dos barcos para aquele que olha, e que determina a sua atitude). O olhar implica uma atitude. Pomo-nos em posição não apenas de ver, mas de participar no espectáculo total da paisagem. Quando olho os barcos que passam, os barcos de certo modo ‘passam por mim’, entro numa atmosfera. A distância que o ver impõe, enquanto decodificação do percebido, dissolve-se com o olhar (*idem*, 48).

Em *Le regard du portrait* (2000b), Jean-Luc Nancy distingue igualmente a visão do olhar, privilegiando o papel do segundo, não apenas na generalidade das experiências

⁴⁴ “Quando, no Olho e o Espírito, Merleau-Ponty afasta como inútil a hipótese de um ‘terceiro olho’ (ou de um sexto sentido) para dar conta da percepção do invisível, está a supor um ‘invisível que se vê’, conservando a visão como padrão da manifestação de qualquer tipo de fenómeno e, em particular, do fenómeno artístico. (...) não confere uma autonomia clara ao estatuto do invisível: ora ‘negação’ do visível (e, portanto, do signo, ou do que pode tornar-se tal), ora ‘abismo’ (Abgrund), no seio do ‘Ser selvagem’ da ontologia. Nos dois casos, o invisível não constitui um verdadeiro conceito independente e operatório, com o seu campo próprio” (GIL, 1996: 16-17). No entanto, no plano da expressividade artística e da filosofia, de que forma o núcleo duro da mecânica quântica não é homologável com a percepção nos moldes de Merleau-Ponty, isto é, a noção de que o meu olhar sobre a paisagem não a deixa intacta e incólume, assim como a reversibilidade do olhar (da paisagem) sobre *mim me* fragiliza e *me* transforma, intervindo na posição relativa que *penso* ou *sinto* saber sobre os *meus* segmentos anatómicos? “Il nous faut rejeter les préjugés séculaires qui mettent le corps dans le monde et le voyant dans le corps, ou, inversement, le monde et le corps dans le voyant, comme dans une boîte. Où mettre la limite du corps et du monde, puisque le monde est chair?” (MERLEAU-PONTY, 1964: 182)

empíricas sociais (no seguimento de José Gil), mas, em particular, na apropriação teórica e estética da arte do retrato:

Voir se conforme au domaine des objets. Regarder porte le sujet en avant. ‘Regarder’ vaut d’abord comme *garder*, *warden* ou *warten*, surveiller, prendre en garde et prendre garde. Prendre soin et souci. En regardant je veille et je (me) garde : je suis dans le rapport au monde, non pas à l’objet. Et c’est ainsi que je ‘suis’: dans le voir je vois, par raison d’optique; dans le regard je suis mis en jeu. Je ne peux regarder sans que *ça me regarde* (NANCY, 2000b: 74-75).

Porque *olho* um olhar, *espero* um movimento de retorno (um *reconhecimento*, uma *inscrição* de mim no universo do outro), uma devolução não apenas ótica, mas introspetiva, invasiva, que entre dentro de *mim* (o olhar é emissor de estímulos, é háptico, olhar-toque; o *ar* e o *punctum* segundo Barthes), dentro de *mim* como espaço (como corpo-espaço, *chair*, espaço topológico merleau-pontiano; cf. o conceito de *video* segundo NANCY, 2003: 137-138).

O olhar escava a visão. A vista é o único sentido que adquire assim uma profundidade *interna*: o olhar reenvia para o interior do corpo (como para o sem-fundo da alma). A profundidade do tacto depressa se torna superfície; a profundidade do ouvido não existe enquanto tal, mas apenas como engendramento de uma superfície interna, ou de um espaço volumétrico – ambos limitados; a profundidade do olfacto dissolve-se no difuso; a do gosto, esgota-se na assimilação do corpo. Só a vista, através do olhar, penetra até a um sem-fundo (GIL, 1996: 49).⁴⁵

Um *sem-fundo*, um *in-visível*, um visível que se invisibiliza ou um invisível que se visibiliza por estar *in*, por estar *dentro* ou *entre*, disponibilizando os sujeitos para criarem e abrigarem *atmosferas*, *nuvens* ou *poeiras de sentido*, constituídas por miríades de *pequenas percepções* que agem como pré-signos (cf. *idem*, 51 e ss). *In-visível*: não a negação do visível e/ou a expropriação do visível, mas o facto de nele se *incluir* algo que o excede ou que lhe é contingente, uma orla de sentido, torneando-o, dando-lhe um contorno que o separa da paisagem (recortando-o do seu meio) e, ao pô-lo em relevo, põe-no exterior a ela, ao lado, lado *a* lado, bordejando o mundo (é, no fundo, o que *me*

⁴⁵ Nancy aborda também a questão do fundo do retrato que o olhar ilumina, pondo aquele em relevo: “Le portrait extrait et expose la présence immobile, immuable et muette, éternelle et instantanée du fond. Le fond est un regard. Aussi tout le visage devient un œil (...). Il n’est plus question d’organe de la vision: il est question d’une présence en garde, aux aguets d’elle-même et de l’autre. Tous les portraits gardent et se gardent: ils se surveillent (leur maintien, leur réserve) et ils se veillent (leurs trépas, leur passage et leur abandon)” (NANCY, 2000b: 76).

permite ser visto pelo outro, já que *eu*, fisiologicamente ou anatomicamente falando, não consigo olhar para *mim* próprio – mesmo *face a* uma superfície refletora, como um espelho, vejo-me numa posição invertida: o lado direito do *meu* corpo corresponde ao lado esquerdo do reflexo, etc.). Porque a exterioridade acaba por ser *a interioridade vista do lado de fora*, afirma Alain Cugno (2004), é compreensível que se diga que a alma esteja *dentro* do corpo e que o *anime* (de *animus*, *anima*):

Le corps est l'extérieur non maîtrisé de l'intériorité, c'est-à-dire ce qu'il y a de plus profond dans l'intériorité, puisque nous avons pu identifier l'intériorité à sa passivité dans le sentiment d'être soi. Dans les termes de Maître Eckhart, il faut dire que c'est l'âme qui enveloppe le corps, et non l'inverse. L'extériorité du corps est la profondeur à tout jamais révélée et cachée de l'intériorité (CUGNO, 2004: 36).

2.1.1. *Depths to unfold: a sensibilidade intensiva dos olhares (algumas lyrics).*

(...) *my irate eyes swim in my head*
Alanis Morissette, *I Remain*

Alanis Morissette referiu em vários momentos o quanto a impressionara, nas suas deambulações pelas cidades da Índia, a forma como se sentia observada, a intensidade dos olhares fixados no seu, a amplitude imersiva decorrente desses *olhares*, tão diferentes das *visões*, esquivas e inseguras, que torneiam as interações nas sociedades ocidentais. Daniel Goleman (1998) conta que, quando visitou Jerusalém, se sentia também paranoicamente perseguido e observado:

In the Middle East the convention is for people to stare openly as they approach. In America there is a very different rule for gaze. As two strangers in America approach while walking, each covertly glances at the other to plot a course that will avoid collision. By about eight paces each of them averts his eyes and keeps his gaze elsewhere until they pass (GOLEMAN, 1998: 209).

Como refere Levinas, em *Totalidade e Infinito*, “empregamos o termo visão indiferentemente para toda e qualquer experiência, mesmo quando ela envolve outros sentidos que não a vista” (LEVINAS, 2008: 183). Uma das canções de Morissette intitula-se *20/20* (um *b-side* do single *Underneath*, 2008), cujo refrão retrança, por hipálage, um olhar magoado e arrependido – *this fountain of regret, torturous hindsight, this mountain of remorse* – perante erros, percalços e imprudências cometidos no passado: nomeadamente, os riscos de levar *à letra*, isto é, numa experiência de situação-limite, a

revelação da sua transparência ao outro, tornando-se desconfortavelmente previsível e, por isso, perigosamente vulnerável (*I would have kept my boundaries set / My loving no's, my unwavering yes's / Risked abandonment and stood by that / And thereby felt constant connect // (...) I would've shown restraint as my feet got wet / I would've baby-stepped into intimate*). Não se trata, porém, de um olhar qualquer: *hindsight* é uma visão em retrospectiva (*this looking back at 20/20*), *ex post facto* ou *a posteriori*, uma visão atravessada de memória e, com o peso dela, devém uma visão moldada em e pela sabedoria, reconstruindo assim a identidade do sujeito (*if I knew then what I know now*).

Noutro tema do mesmo período (referente ao álbum *Flavors of Entanglement*), o *eu* alude à *loucura* contemplativa que subjaz à lucidez crescentemente apurada – *this bird's eye view* – para reconhecer, com humildade, que o ato de responsabilizar o outro *por tudo* (isto é, *pelo pior* de tudo o que aconteceu) não passa de um agenciamento projetivo que visa fazer ecrã sobre a sua própria quota-parte de responsabilidade. O tema intitula-se *Madness* – e, embora semanticamente o termo ‘loucura’ pudesse convocar tessituras musicais mais tempestivas (ao modo do ruído cru e descarnado de *Jagged Little Pill*), o som revela-se sereno e meditativo, com piano, guitarras acústicas e sintetizadores harmoniosamente conjugados, culminando num final muito demorado, destituído de voz, prolongando solitariamente a orquestração musical e, dessa forma, sugestionando uma certa ataraxia triunfante como recompensa de ter, finalmente, compreendido o que estivera demasiado tempo a renunciar (ou a não querer *ver* – a consciência exclui o que quer votar à ignorância: *I'd have to give up knowing and give up being right / You inadvertent hero, you angel in disguise*). *Ver* devém sinónimo de *parar de resistir* ou de *baixar as defesas*, para *trazer à luz* o que o sujeito *sempre soube* mas quis evitar reconhecer que *já sabia* (recalcando o fator de desprazer).

I've been most unwilling to see this turmoil of mine
The thought of sitting with this has me paralyzed

With this prolonged exposure to mirror and averted eyes
I've feigned that I've been waiting: such mileage for empathizing

and now I see the madness in me is brought out in the presence of you
and now I know the madness lives on, when you're not in the room
and though I'd love to blame you for all, I'd miss these moments of opportune
you've simply brought this madness to light and I should thank you

oh thank you, much thanks for this bird's eye view
oh thank you for your most generous triggers (...)

No alheamento *do* olhar e *pelo* olhar, o *eu* funde-se com o que vê, toma o partido das coisas, o seu lugar, ou melhor, o seu corpo-lugar (*heterofenomenologia*, cf. Daniel Dennett *apud* HUMPHREY, 2012: 97).⁴⁶ Parafrazeando a artista, apropriar-se dos lugares ou posições das coisas ou dos outros, numa imersão empática (necessariamente imaginária, porque a exterioridade ou alteridade é forçosamente radical, implacavelmente *outra*, em sentido levinasiano), é o fator que mais eficazmente dissipa a impermeabilidade narcísica do *eu* (aquilo que o consigna como *sujeito*, instância fenomenologicamente isolada e isolante, desconectada do mundo e dos outros). Tem a ver com a noção de *atmosfera*, segundo José Gil, com o regime de forças ou intensidades que, por exemplo, entre o *meu* olhar e o *teu* se comunicam (mas uma comunicação que não é exclusivamente semiótica; pelo contrário, transcende os seus códigos: é “infra-semiótica e interior-exterior aos corpos”, “penetra[-os] inteiramente: neste sentido, é mais que um meio, faz parte dos corpos”, GIL, 2001: 147).

Ser empático equivale, assim, a *dever-outra*: significa responder às coisas e aos outros com gratidão, *agradecendo-se* incondicionalmente, como o faz Morissette no refrão de *Thank U* ou no videoclipe de *Everything* (figura 10), “an exit song so unmistakable that even its own video feels like the closing credits for something” (MCDONALD, 1-7-2004, em linha). É também um motivo maior de reafirmação da *diferença* sexual: subjaz-lhe uma motivação de ordem protetora (que Morissette explorou nitidamente no refrão e no videoclipe de *Guardian*, em homenagem ao seu filho) e não dominadora, na mesma linha de pensamento que a de Hélène Cixous, segundo a qual “a atitude tipicamente feminina, não em termos culturais mas libidinais, é a de produzir no sentido de criar vida, prazer, não no sentido de acumular” (*apud* Ann Rosalind Jones, “Escrever o corpo”, *in* MACEDO (org.), 2002: 81).

I think empathy is built into a woman's biological makeup. The two qualities that disappear in the face of narcissism are curiosity and empathy. (...) When we're curious, we're willing to step into

⁴⁶ Em diversas áreas do conhecimento (como na antropologia, na fenomenologia ou nos *cultural studies*), é consensual distinguir-se o *espaço* (*space*) do *lugar* (*place*): o espaço designará uma noção mais abstrata de lugar, contendo este uma carga afetiva e simbólica mais intensa (*vide* NÓVOA, 2011: 104 e ss; KRIMS, 2007: 27-60). Em *Limbo No More* (das sessões de *Flavors of Entanglement*), uma convicção como *My house is a home* singulariza esse crivo diferencial: *house* é um neutro homogeneizante (espaço), enquanto *home* estabelece com o *eu* uma ligação especial (lugar).

the shoes of another person. And when we're in the shoes of another person, the natural offshoot of that is to be empathetic (MORISSETTE *apud* WHEELER, 12-8-2012, em linha).

Como canta Morisette em *Everything, What I resist persists and speaks louder than I know / What I resist you love no matter how low or high I go* (a mesma resistência defensiva, em jeito de esquiva manietada por medo, é denunciada em *Madness: The thought of dropping all arms leaves me terrified*). E canta sobre estes excessos recalcados (e que, por isso, se exteriorizam e se colocam em vidência e evidência *falando mais alto do que eu*) num momento do videoclipe em que, entre chuva e sol, nesse fenómeno algo bizarro da natureza feito de cruzamentos atmosféricos e meteorológicos, *vemos* Morisette a caminhar numa estrada, mas com o sol, de frente para nós, ofuscando-nos a visibilidade com uma hiperabundância de luz. Ou seja, a palavra desvela algum tipo de intimidade insondável (é meta-textual, meta-freudiana: no fundo, os versos citados refletem sobre um mecanismo defensivo, desmancham uma fraude ou uma artimanha do inconsciente).



Fig. 10. Fotogramas de *Everything* (realização de Meiert Avis)

A palavra, portanto, desvela uma interioridade, expande-a numa exterioridade verbal e física (é vocalizada, devém som), mas, em simultâneo, enche-se de luz: a própria evidência que constitui fenomenologicamente a exterioridade torna-se uma espécie de mancha solar, que volta a *re-velar* o sentido. O meio-termo, o meio-lugar, o meio-tempo, a metade onde nos encontramos – é isso, esse ponto intersticial (*entre sol e chuva*, e não *o sol* e *a chuva* como entidades ou essências *puras*), em que consiste a

nossa vida, o nosso conhecimento sobre a vida (*sobre*: acerca de, por cima de), a nossa experiência de tudo isto que (nos) acontece, segundo Merleau-Ponty:

Nous n'avons jamais devant nous des individus purs, des glaciers d'êtres insécables, ni des essences sans lieu et sans date, non qu'ils existent ailleurs, au-delà de non prises, mais parce que nous sommes des expériences, c'est-à-dire des pensées, qui éprouvent la pesée derrière elles de l'espace, du temps, de l'Être même qu'elles pensent, qui donc ne tiennent pas sous leur regard un espace et un temps sériel ni la pure idée des séries, mais qui ont autour d'elles un temps et un espace d'empilement, de prolifération, d'empiètement, de promiscuité, – perpétuelle prégnance, perpétuelle parturition, générativité et généralité, essence brute et existence brute, qui sont les ventres et les nœuds de la même vibration ontologique (MERLEAU-PONTY, 1964: 154-155).

2.1.2. A máquina-buda: rezar na era da reprodutibilidade técnica.

I am your profits and your prophets

Alanis Morissette, *Still*

Le capitalisme est peut-être le seul cas d'un culte non expiatoire mais culpabilisant.

Walter Benjamin (*apud* AGAMBEN, 2005: 101)

Em *Baba*, segunda faixa de *Supposed Former Infatuation Junkie*, o eu faz apelo, por resgate retrospectivo (*I've seen, I've watched, I've heard*), ao seu papel de testemunha de certas manifestações de fanatismo incrédulo, que alucina os seus afiliados, dispostos em fila ou em rebanho (o animal passivo e subserviente), enfraquecendo-lhes as capacidades estimativas e o poder de decisão (abandonam famílias *in pursuit of your nirvana*). Trata-se de uma reprimenda ao dogma religioso institucional, condensado na figura de um *baba*, termo hindu para designar o *guru*, *pai* ou *mestre*. Não se intenta destituir a transcendência *per se* do seu halo inacessível, do *quid* que anima em cada ser humano o desejo de conhecer e reconhecer a sua espiritualidade, sobretudo em tempos de imanentização materialista universal, que desacredita todos os vislumbres do numinoso e os seus mistérios e milagres. Pelo contrário, segundo Morissette, a composição de *Baba* surgiu como

(...) just an emotional response to spending a lot of time in different environments, with different people that were touting themselves as being very nurturing, very safe, very spiritual, and yet, when I was there, with those people, in those environments, I felt very judged... sort of polar

opposite behavior to what they were purporting to be offering... And I had a big emotional response to that (MORISSETTE *apud* CHAUNCEY, 1998, em linha).

Baba desfere, então, um olhar incisivo sobre as versões hipócritas e adulteradas dessa transcendência (*pseudo higher levels*), fazendo luz sobre o seu deboche e a sua farsa (a *genuflexão* e os *altares improvisados* como adereços de todo um motivo cénico), aquilo que o dito *baba*, que se autoproclama como ser iluminado, não se coíbe sequer de dissimular (tal é a força simbólica do poder – religioso – que o sustenta enquanto ser que dispensa quaisquer legitimações ulteriores).

I've seen them kneel
with baited breath for the ritual
I've watched this experience raise
them to pseudo higher levels
I've watched them leave their families
in pursuit of your nirvana
I've seen them coming to line up
from switzerland and america

how long will this take baba
how long have we been sleeping
do you see me hanging on to
every word you say
how soon will I be holy
how much will this cost guru
how much longer 'till you
completely absolve me

I've seen them give their drugs up
in place of makeshift altars
I've heard them chanting
kali kali frantically
I've heard them rotely repeat your
teachings with elitism
I've seen them boasting robes and
foreign sandalwood beads
I've seen them overlooking god in
their own essence
I've seen their upward glances

in hopes of instant salvation
I've seen their righteousness
mixed without loving compassion
I've watched you smile as
the students bow to kiss your feet (...)

O som de *Baba* recruta elementos *rock* mais negros e pesados, incluindo instantes de *feedback* estridente. “Grim, slab-like guitar and bass churn over a gloomy drum stomp, punctuated by metallic groans and curt, keening, sitar-ish lead hooks”, descreve McDonald (26-11-1998, em linha). O *riff* das guitarras que antecede a enunciação dos dois primeiros versos impõe uma certa ferocidade que servirá até ao fim de estrutura medular que tonifica a argumentação do sujeito-testemunha, reforçando-lhe a assertividade. O efeito da orquestração, sobretudo no momento do refrão e do final, recria, em tom aparentado ao da écfrase (como seria musicalmente o escudo de Aquiles ou o de Eneias, talhados em e pela *feritas?*), certas sugestões que a letra preenche de maior mimetismo: se se pensar nos rituais e nas cerimónias, nos seus membros ajoelhados e entoando cânticos frenéticos, nos sacerdotes desfiando os seus colares e rosários de madeira de sândalo, exibindo com vanglória a sua indumentária (como travestis *rudes* de um Buda desleixadamente idealizado – *their righteousness / mixed without loving compassion*, pautando-se por um profundo *elitism* protocolar⁴⁷ –, esboçando um sorriso cínico *as / the students bow to kiss your feet*, sinal de que a reverência se mantém incólume), a totalidade holística *vendida* por estes gurus (transcendência *qua* comércio, ascese *qua* manual de soluções rápidas americanizadas *in hopes of instant salvation*)⁴⁸ vem musicalmente sugerida sob a forma de sons incensados, uma injunção de ópios, fumos e ruídos concentrados que dirimem o *grão da voz* de Morissette, para empregar um termo barthesiano, conferindo-lhe uma condição quase espectral ou fantasmagórica, como um efeito de eco mobilizado até à volatilização (não uma voz de fundo, mas uma voz sobrecarregada de sons cavos ou fundos). Há uma relação quase maníaca entre os instrumentos musicais e o canto, num acesso de loucura em espiral e de obscuridade pulsional, formando-se assim uma

⁴⁷ Cite-se Mario Perniola, em *Do Sentir*: “A ética burocrática impõe um comportamento ritualizado no qual o sentir é colocado entre parêntesis, é suspenso, reenviado e destinado a outros lugares e a outros contextos” (PERNIOLA, 1993: 50).

⁴⁸ Sloterdijk comentando o *tao* adulterado: “Mesmo que reconhecamos que a sabedoria oriental é uma grandeza impressionante, que só depende de si mesma, o facto é que não se pode valer com meras importações da Ásia ao mundo mobilizado ao jeito ocidental. Tal é, precisamente, a iniciativa do americotaoísmo, que reage contra a ‘crise do Ocidente’ com a importação de *fast food* holístico do Extremo Oriente” (SLOTERDIJK, 2002a: 14-15).

fenomenologia que dá corpo a toda uma atmosfera sensível, de sensações vivas ou psicofísicas (neste caso, a ambiência do cerimonial, cuja função é a de *manipular* essas sensações, espelhando o fenômeno do fundamentalismo religioso – escusado será citar Marx e a ideia da religião como o “ópio do povo”...).

Por exemplo, note-se o brevíssimo interlúdio entre a segunda ocorrência do refrão e o momento em que a cantora enuncia os versos *I've seen them overlooking god in / their own essence*, interlúdio que depois é retomado e ampliado na fase final da canção: ouve-se a entoação, em jeito de improviso, de *ave-maria*, constituída em arranjo apoteótico pela proliferação e sobreposição de várias vozes, como se de um grupo coral se tratasse (trata-se, evidentemente, de um trabalho de edição: todas as vozes pertencem a Morissette). No fundo, o *ave-maria* corresponde à versão ocidentalizada (catolicizada) do coro asiático que entoa *kali kali* de modo entorpecido – e que não deixa de ser religável, em moldes intertextuais, ao único tema de *Jagged Little Pill* que versa sobre a religião institucionalmente organizada (e, como tal, enquanto *discurso* operador de castração simbólica): *Forgiven*, no qual se ouve asserções indignadas tais como *You know how us Catholic girls can be / We make up for so much time a little too late, No fun with no guilt feelings* [a exigência da culpa para fazer funcionar a crença: o católico tem de ser forçosamente pecador] / *The sinners, the saviors, the loverless priests*, e ainda *I sang Alleluia in the choir* (entoando *Alleluia* três vezes, num efeito semelhante ao do *ave-maria* entoado em *Baba*) e *In the name of the Father, the Skeptic and the Son / I had one more stupid question*. A melodia apresenta certos traços reminiscentes do tom provocador de Tori Amos (a intimação condensada lentamente em *You know how us Catholic girls can be*), além de crescendos evocativos dos arranjos de Smashing Pumpkins, resultado dos arpejos meticulosos produzidos pelos guitarristas Nick Lashley e Jessie Tobias, “[that] support [Morissette’s] wailing chorus with churning rhythm chords and lithe ascending scales” (MCDONALD, 22-8-1996, em linha).

Neste sentido, é ajustável empregar-se a distinção assinalada por Mario Perniola entre *aísthēsis* (serenidade, sentir cósmico, descoberta da unidade da alma com o corpo) e *ménos* (possessão, sentir teatral, “um oferecer-se com entusiasmo à posse por parte de forças cuja dinâmica resulta enigmática e contraditória, e em todo o caso estranha à tranquila identidade do sujeito individual”, PERNIOLA, 1993: 106). O *baba* é, então, um acionador (e um *acionista*, tendo em conta que lucra com tudo isto) de *ménos*. Torna-se, assim, um embaixador da imagem-mito das (neo)filosofias orientais, que entre o *feng shui* e o ioga, passando pelo *zen*, os incensos e todas as modas de alheamento da

contracultura, contribui, segundo Peter Sloterdijk, para fazer do continente asiático “a cifra que dá abrigo a uma concepção do que para nós [ocidentais] é inconcebível” (SLOTERDIJK, 2002a: 60).

2.1.3. O coração habitável: maternidade, diferença sexual, *blocos de infância*.

No mesmo álbum, a penúltima faixa – *Heart of the House* – consiste numa ode endereçada pelo *eu* à mãe, ponto de ancoragem que confere à *casa* a sua dignidade de centro gravítico (aquilo que torna a casa num *lar*).

you are the original template
you are the original exemplary
how seen were you actually?
how revered were you (honestly) at the time?
why pleased with your low maintenance?
you loved us more than we could've loved you back
where was your ally your partner in feminine crime?
oh mother who's your buddy?
oh mother who's got your back?
the heart of the house
the heart of the house
all hail the goddess!
you were “good ol’”
you were “count on ‘er ‘till four am”
you saw me run from the house
in the snow melodramatically
oh mother who's your sister?
oh mother who's your friend?
the heart of the house
the heart of the house
all hail the goddess!
we left the men and we went for a walk in the gaineaus
and talked like women like women to women would
womyn to womyn would “where did you get that from?
must've been your father your dad”
I got it from you I got it from you (...)

Em entrevista, a cantora referiu as motivações adjacentes à composição deste tema, com uma clara incisão nos quadrantes androcêntricos em que Morissette cresceu:

I wrote it on piano, in Toronto (...). The concept of being a humanist, rather than a feminist, and allowing myself to not simply go to the other end of the spectrum and be solely masculine, to counter what I thought was a patriarchal society saying that, if you're feminine, that you were somehow weaker. And then, also realizing that exactly that which I had denied in myself, I had also denied in my mother and in any feminine forces around me. It was my way of saying 'I'm sorry I did that to myself and (...) I'm really sorry I did that to you' (MORISSETTE in CHAUNCEY, 1998, em linha).

Antes de mais, algumas notas sobre os estudos da *diferença* sexual e os debates acesos que ela ainda instiga. Destaque-se, no trecho da entrevista supracitada, a denegação, o recalçamento inconsciente ou ideologicamente (falocentricamente) motivado: "(...) that which I had denied in myself, I had also denied in my mother and in any feminine forces around me" (*ibidem*). Que a artista sinta necessidade de comentar criticamente o patriarcado fora de qualquer agenda expressamente política e feminista, diz mais sobre a "má fama" do movimento em si no seio dos pré-conceitos e preconceitos inerentes à sociedade patriarcal do que outra coisa qualquer.⁴⁹ Com efeito, a ideologia dominante oprime as convulsões pluridiscursivas e polivocais desse movimento, homogeneizando e totalizando o feminismo, quando este convive, na prática e na teoria, com outros feminismos. O feminismo (e os feminismos) continua a

⁴⁹ Em *A Man*, do álbum *Under Rug Swept* (2002), a autora assume o ponto de vista de um homem, confessando, em tom provocador (sustentado pelo fervor das guitarras): *I am a man as a man I've been told / bacon is brought to the house in this mold*. Note-se a estrutura vincadamente teleológica (*been told*), como uma *verdade natural* que se dispõe à simples observação sem relutância (é o *molde* que dá cobertura e consistência ao sentido). Considere-se igualmente a imposição de um atavismo (que, enquanto atavismo, se assume como sanguineamente incorrigível, ou seja, como uma constrição ideológica sem dissolução, que René Girard interpretaria com base no mecanismo da violência mimética e da vítima emissária, e que *A Man* recupera a partir da imagem crística): *I am man who has grown from a son / been crucified by enraged women / I am son who was raised by such men / I'm often reminded of the fools I'm among*. Em entrevista, Morissette alude a esse atavismo elevado a Lei, âmago de uma autocensura que acaba por assistir ao seu bom senso a ser *politicamente* confundido com *pura estupidez* (ou *ideologicamente*, na era do capitalismo mundial e do seu *ethos* mais inclinado para as conclusões fáceis): "I spent many years saying men need to hear my end of it, not consciously perhaps, but that's what I was saying. Now I'm hearing their end of it, and I see the confusion on their part. They don't know what rules to live by; they haven't always been nurtured in the best ways, so they're at a loss, too. I never took that into consideration before. I thought it was just pure stupidity" (MORISSETTE in FAIR, 12-5-2002, em linha). Sobre a opressão e objetificação sexual da mulher, também apresentada e desconstruída como um *telos* ideologicamente atávico, considere-se o compósito de caricaturas esquemáticas em *Woman Down* (de *Havoc and Bright Lights*, 2012), assim como *Sister Blister* (de *Feast on Scraps*, 2002) e *Eight Easy Steps* (de *So-Called-Chaos*, 2004). Nesta última canção, saliente-se o tom sarcástico, a leveza e o sentido de humor com que o *eu* lida com as suas contradições e descontinuidades (por exemplo, *How to defer to men in solve-able predicaments, How to hate women when you're supposed to be a feminist, How to play all pious when you're really a hypocrite...*).

ser tanto uma reivindicação como uma designação absolutamente legítimas, em detrimento do conceito “pós-feminismo”, que insinua, devido ao tique de eruditismo académico que subjaz ao prefixo, que o feminismo *per se* já está ultrapassado. A sua legitimidade deve-se, em justa medida, aos usos políticos de que a *diferença* é revestida simbólica e socioculturalmente. Neste sentido, para Luce Irigaray, a estratégia mais relevante consiste, por exemplo, em

[exposing] the exploitation common to all women and [finding] the struggles that are appropriate for each woman, right where she is, depending upon her nationality, her job, her social class, her sexual experience, that is, upon the form of oppression that is for her the most immediately unbearable” (IRIGARAY, 1985: 166-167).

Por outras palavras, a tomada de posição de Irigaray reativa as *políticas de localização* (noção cunhada por Adrienne Rich) e a dimensão materialmente topológica dessas mesmas políticas:

The politics of location means that the thinking, the theoretical process, is not abstracted, universalized, objective, and detached, but rather it is situated in the contingency of one’s experience, and as such it is necessarily *partial* exercise. In other words, one’s intellectual vision is not a disembodied mental activity; rather, it is closely connected to one’s place of enunciation, that is, where one is actually speaking from (BRAIDOTTI, 1994: 237).

Neste domínio específico, a escrita autobiográfica assume uma posição política relevante: “As strategy, autobiography need not offer a universal model of subjectivity and its representation but ‘local uses of the self’, ways of expressing a self or a position which ‘arises from the situation as it comments on it’” (Elspeth Probyn *apud* ANDERSON, 2001: 90-91).⁵⁰

Quando a voz da canção (a filha) interpela retoricamente a mãe – *how seen were you actually? / how revered were you (honestly) at the time?* –, o que está em causa (a

⁵⁰ Morissette tem manifestado a sua opinião sobre estes e outros assuntos de diversas formas, *estando presente* enquanto artista (“I think as an artist we’re all social activists by default. We’re not even aware that we are”, in “Alanis Morissette: Interview”, *Guitar Center*, 15-6-2012, em linha). Mais especificamente, para lá dos projetos musicais pelos quais é imediatamente reconhecida, cite-se algumas das suas intervenções como atriz: a médica numa clínica destinada à interrupção voluntária da gravidez, na série *Weeds*; o papel como cirurgiã plástica lésbica na série *Nip/Tuck*; a participação na peça *The Vagina Monologues*, sobre a qual Morissette comenta: “I think in the West, we’re all really sexually traumatized; we’re all completely dissociated from our bodies. It’s a terrible, scary, dangerous thing, and I can be a part of the conversation that can assuage that and shine another light on the body experience while I’m going through it myself in real-time” (RAGOGNA, 20-8-2012, em linha)

intencionalidade que potenciou a emergência da canção *enquanto tal*) é o reinvestimento afetivo da mãe, a insistência na reafirmação da sua presença intacta, procurando liquidar o véu de invisibilidade que, *honestamente*, mitiga a presença materna. Reclama da mãe a sua falta de ambição: ela merece mais do que aquilo que lhe dão, não merece contentar-se ou satisfazer-se com *tão pouco* (*why pleased with your low maintenance?* – afinal, ela é o *coração* da casa, o órgão da vida no imaginário coletivo). Neste sentido *actually* e *honestly* (desde já, colocado textualmente em evidência através da sua infiltração entre parêntesis) funcionam como dois operadores do *punctum*, que, sendo iminentemente *verbal* (afinal, porque a canção é feita de letras), irradia uma certa força *pré-verbal* ou *a-verbal*, que, paradoxalmente, só linguisticamente possibilita que se dê conta dessa disjunção entre códigos: enunciar *actually* e *honestly* equivaleria, assim, a um olhar compassivo, em voz baixa, como quando se pergunta a alguém, em vertente retórica, algo em segredo que confirma, precisamente, a anterioridade desse segredo (perguntas que, *na verdade*, funcionam como atos ilocutórios indiretos: não são efetivamente questões, mas comentários ou observações que colocam a mãe na situação desconfortável de saber que há mais alguém – a filha – que *também sabe* do seu segredo – citando o autor de *Roland Barthes por Roland Barthes*, “o inconsciente e a ideologia, coisas que só se falam pela voz dos outros”, BARTHES, 2009: 187).

you were “good ol” / you were “count on ‘er ‘till four am” – as aspas dão conta de um uso que se faz de ditos inerentes ao fluxo quotidiano. Os termos amputados por apóstrofo designam, na iminência do escrito, as formas imateriais da voz, da expressividade não mediada do *intimus* familiar: agem como *crases* do signo (torções *elípticas*, como diria Barthes) para fazer refulgir o corpo, o seu excesso a-significante (que é materno, no sentido de ser a anterioridade *original* do que depois devém signo, significância). O mesmo acontece, mais adiante, em clave subtilmente feminista, quando diz que *we left the men and we went for a walk in the gatineaus / and talked like women like women to women would / womyn to womyn would (...)*: a potência do *dito*, da feminilidade fluida que não se obstaculiza perante nada (a voz é onnipotente: podemos fechar os olhos para evitar a contemplação de algo sentido como intolerável, mas tapar os ouvidos é um gesto falhado e inconsequente), torna indiscrimináveis as formas de *women* e *womyn*. É pela *escrita* que a segunda forma é categorizada como incorreta, em termos ortográficos (o aspeto mais saliente), e até como impossível, do ponto de vista do discurso ideológico (*womyn* é o signo impossível – porque livre do

código, à margem dele, *hors texte* – que literalizaria, por exemplo, o célebre aforismo lacaniano: a mulher-*womyn* não existe). Por outras palavras, num regime ideológico de necessária bipolarização e não-coincidência (assistidos pela vaga estruturalista-lacaniana), a voz está para as *womyn* ou o feminino, assim como o *logos* (que a escrita potencializa como Lei: *women*) está para o masculino: “(...) the voice beyond sense is self-evidently equated with femininity, whereas the text, the instance of signification, is in this simple paradigmatic opposition on the side of masculinity” (DOLAR, 2006: 41).

Mas nos seguintes versos a utilização das aspas prende-se com a introdução formal (em termos de marcação textual, por escrito) do discurso direto, ou melhor, da irrupção da fala da mãe: “*where did you get that from? / must’ve been your father your dad*”. Passe-se a redundância: a resposta da mãe à sua própria perplexidade autoriza a autoridade simbólica do pai, do agenciamento conversor do pai/father (Significante-mestre, significante ordenador) em *papá/dad*. O termo afetivo efetiva ou neutraliza a organização sistémica do regime patriarcal e as falácias ideológicas que o mesmo regime perpetua (como é o caso, por exemplo, das polaridades sexuais que se fazem passar por *intrínsecas* à linguagem e às suas distinções binárias estruturantes): significa que o discurso *já* é inquestionável, isto é, integra harmoniosamente a ordem *natural* das experiências de vida. Como refere Jane Gallop, “a alteridade [a mulher, que a sociedade patriarcal redesenha como o seu Outro, tornando a feminilidade uma masculinidade às avessas] é suprimida de modo a preservar a consistência da teoria. A autoridade da teoria é garantida pela sua consistência” (*apud* Deborah Cameron, “Dicotomias falsas: gramática e polaridade sexual”, in MACEDO (org.), 2002: 126). É preponderante, aqui, o subtexto da diferença sexual e os sérios reexames sexistas que ela tece sobre obscuras implicações ideológicas. Eis, pois, o terreno a desbravar pela *ginocrítica*, segundo a designação cunhada por Elaine Showalter: não confundir a *diferença* com “oposição” conflituante, mas inscrever essa diferença da feminilidade – o corpo feminino, o sexo, a linguagem e o texto, a *écriture féminine* (Hélène Cixous) – enquanto tal (*vide* IRIGARAY, 1990: 61: “Je suis une femme. J’écris avec qui je suis”; BRAIDOTTI, 1994: 124-135).⁵¹ Rosi Braidotti reassume o posicionamento de Luce Irigaray (a diferença sexual),

⁵¹ Considere-se a seguinte passagem em jeito de síntese, a partir do ensaio “Escrever o corpo”, de Ann Rosalind Jones: “O que Kristeva, Irigaray e Cixous partilham é a oposição da experiência corporal da mulher aos padrões fálico-simbólicos embebidos no pensamento ocidental (ou, no caso de Kristeva, o efeito do corpo das mulheres enquanto mães). Apesar de Kristeva não privilegiar as mulheres como as únicas possuidoras de um discurso pré-falocêntrico, Irigaray e Cixous vão mais longe: para que as mulheres descubram e expressem quem elas são, para trazerem à superfície o que a história masculina reprimiu nelas, têm de começar pela sua sexualidade. E a sua sexualidade começa pelo corpo, com a sua diferença genital e libidinal” (*in* MACEDO (org.), 2002: 83).

sublinhando a especificidade da relação mãe-filha a partir da própria subjetividade feminina (e não sob o ângulo dos enquistamentos simbólicos que a visão falocêntrica reproduz como *epistemes*, como diria Foucault em relação à microfísica dos poderes):

The emphasis that Lacanian psychoanalysis places on the Name-of-the-Father and the primacy of the Phallus is such that the mother-daughter dyad is represented in terms of a woman-to-woman relationship separated and denied by phallogocentric power. Consequently for Irigaray, recognizing the bond of women is the first step towards the elaboration of another symbolic system, one in which the patterns of separation would be mediated differently (BRAIDOTTI, 1994: 132).

A canção em análise é um dos poucos temas musicais de Alanis Morissette cantados predominantemente em falsete. O tom é de si contemplativo, adequado à reverberação de uma figura nimbada de idealidade⁵² (a mãe é o molde *original*, é uma *deusa*), produzindo uma força *encantatória* (uma das paixões clássicas estudadas por Descartes e reapropriada por Irigaray para desnegativizar o sentido ético da diferença ou do Outro entre sexos – a mulher como “o continente negro”, etc.; a positividade da diferença, tanto para Irigaray como para Deleuze ou Levinas, é a causa-efeito desse encanto, o convite ético ao reconhecimento, recetividade e irredutibilidade das diferenças; *vide* BRAIDOTTI, *op. cit.*, pp. 133-135; “Woman is no longer *different from* but *different so as to bring about alternative values*”, *idem*, 239).

Ora, a contemplação não se faz *em peso* ou *de uma só vez* num tipo de jato ou arroubo de absorção panorâmica. Não capta uma totalidade (neste caso, a mãe como objeto de admiração) como quem descreve alguma coisa obedecendo, por respeito a um código de compreensibilidade, a um princípio, a um meio e a um fim (numa linha tipicamente narrativizante). Por isso, a técnica compositiva não é regulamentada por um eixo preciso. Ela articula as suas fulgurações (isto é, cada verso como uma imagem, cada imagem como um instantâneo fotográfico) por intermédio de elipses temporais, uma figura textual que, no entender de BARTHES (2009: 98), é homóloga ao corpo, atravessando e desorganizando a consensualidade orgânica que tanto a escrita como o

⁵² Essa é, de facto, uma das propriedades constitutivas da voz enquanto ressonância a-significante (com evidentes ecos lacanianos, renovando cartografias e retratos do feminino traçados a partir de lentes e simbólicas falogo-centristas): “The voice is endowed with profundity: by not meaning anything, it appears to mean more than mere words, it becomes the bearer of some unfathomable originary meaning which, supposedly, got lost with language. (...) [I]t promises an ascent to divinity, an elevation above the empirical, the mediated, the limited, worldly human concerns. This illusion of transcendence accompanied the long history of the voice as the agent of the sacred, and the highly acclaimed role of music was based on its ambiguous link with both nature and divinity” (DOLAR, 2006: 31).

corpo parecem ter (reitere-se a questão da diferença sexual e da feminilidade nos debates ginocêntricos contra as estereotípias moldadas pela e para a mundividência masculina). Prende-se, assim, à noção de *ex-crita*: a palavra *toca* o corpo mas não o traduz de um modo transparente ou virginal, porque fatalmente o simboliza – é “(...) um tocar que é ele próprio considerado fictício, protegido, distanciado e no fundo ‘espiritual’” (NANCY, 2000a: 69)⁵³; o corpo pertence ao “mundo do fora” (*idem*, 31), é “no afastamento infinito” impulsionado pela lei significante-simbolizante, e a ela submetido, que o corpo “[se] faz *nosso*” (*idem*, 13), excedendo a representação, num entendimento pós-psicanalítico do sujeito corporal (cf. BRAIDOTTI, 1994: 166).

Por exemplo, versos como *you saw me run from the house / in the snow melodramatically* não são nem a premissa nem a resolução lógica de uma ideia anterior ou posteriormente disposta à inteligibilidade. Por um lado, a sua enunciação assenta no desconjuntamento da sua sintaxe, como se fosse um atulhar de encavalgamentos (uma técnica que, ao cindir som e sentido, segundo Giorgio Agamben, faz “esboçar” no discurso poético “uma figura de prosa”, AGAMBEN, 1999: 32). Na versão do disco, o verso é dito de um modo que o torna acusticamente indiscernível do verso anterior (os conteúdos, a nível semântico, são distintos e separáveis, mas, a nível material, é tudo *som*, som ligado a som, numa modulação ondulante), algo inferível a partir das pausas (assinaladas pelas barras oblíquas): *you were “count / on / ‘er-‘til-four-am”-you-saw-me* [a função destes hífens é a de assinalar o modo como este sintagma, na sua proferição, se articula “de rajada”, num só fluxo ou ímpeto vocal] *run / from the / house / in the / snow / me-lo-dra-ma-ti-cal-ly* [o advérbio de modo, desfeito silabicamente, força a última sílaba a rimar com o pronome *me*, em *you saw me*, no verso anterior].

Por outro lado, o verso *sai* do nada, *irrompe* da cena pré-consciente da libido, como um *rizoma* que proliferou por mera distração: simula autonomia homotética (ao não tecer aparentes elos de coesão com o que vem antes e depois), mas, como potencial *frase-imagem*, na tensão entre (in)visível e (in)dizível (cf. RANCIÈRE, 2011: 65 e ss), assiste uma flutuação proliferante de sentidos, como um *elo semiótico* (cf. DELEUZE & GUATTARI, 2007: 26).⁵⁴ Quando o verso é proferido, somos inseridos num contexto que

⁵³ “Todos os corpos são signos, do mesmo modo que todos os signos são corpos (significantes)” (NANCY, 2000: 66); “O corpo significante – todo o *corpus* dos corpos filosóficos, teológicos, psicanalíticos e semiológicos – só *encarna* uma coisa: a absoluta contradição de não poder ser *corpo* sem ser o corpo *de um espírito* – que o desincorpora” (*idem*, 68).

⁵⁴ “Um elo semiótico é como um tubérculo ao aglomerar actos muito diversos, linguísticos, mas também perceptivos, mímicos, gestuais, cogitativos: não há língua em si, nem universalidade da linguagem, mas um concurso de dialectos, de patoás, de calão, de

já está em trânsito (não necessariamente de um lugar para outro, mas no movimento interior que perfaz um estado emocional do sujeito). Aplicando a terminologia guattari-deleuziana, o verso age como um *bloco de infância* (associado ao *incesto-esquizo*), que os autores distinguem da noção de *recordação de infância* (associada à triangulação do incesto edipiano⁵⁵): um bloco de infância “[aguça] o desejo em vez de fazê-lo baixar, deslocando-o no tempo, desterritorializando-o, fazendo proliferar as conexões, fazendo-o passar por outras intensidades” (*idem*, 2003: 21). Começa pelo meio ou *já* a meio, não pelo início: desejo *in media res*, captura da matéria no seu fulgor *caósmico* (produz *cosmos* a partir do *caos*).⁵⁶

Enquanto bloco, não concatena uma sistematização do discurso poético, nem codifica simplesmente uma representação verbal evocativa de alguma reminiscência: os versos citados desorganizam o código linear que caracterizaria uma narrativa *tout court*. Incidem sobre uma imagem sensorial, pulsante, *patusca* (porque acidental, impremeditada, logo “opcional” quanto à pertinência interpretativa que lhe pretendermos atribuir: “Adere-se ou não se adere. É opcional, ou parece, mas não é, a rigor, indiferente. Algo nos chama ainda: uma miragem, mas uma miragem sem culpa, brincalhona, confinando com a extravagância”, CALDAS, 2008: 185) – e essa natureza *melodramática* (nimbada de ternura: a neve) desorganiza o encadeamento lógico da letra, pertence mais ao corpo e aos afetos (domínio *a-simbólico*) do que às ideologias inerentes à linguagem e às suas mediações (como uma letra musical).

É daí que retira a sua “leveza” (que é também melódica e melodiosa, sustentada pelo canto em falsete) e sugere uma “hiper-mobilidade” (CALDAS, 2008: 186). Mais: os últimos versos de *Heart of the House*, de pulção autorretratística, figuram novamente como injunções atiradas ao acaso, para testar a sua *aderência* (isto é, a aprovação da

línguas especiais. (...) A língua é, segundo uma fórmula de Weinreich, ‘uma realidade essencialmente heterogênea’. Não há língua-mãe, mas tomada de poder por uma língua dominante numa multiplicidade política” (DELEUZE & GUATTARI, 2007: 26).

⁵⁵ Recupere-se a título de exemplo a conhecida interpretação de Freud do sonho de Leonardo da Vinci (“vem-se à memória uma recordação muito precoce de quando estava no berço, em que um abutre avançou para mim, abriu-me a boca com a cauda e me bateu repetidamente com esta contra os lábios” *apud* FREUD, 2007: 29): a resolução freudiana percorre previsivelmente a questão da perda da mãe (Freud religa o abutre aos hieróglifos egípcios, nos quais “mãe” se escreve, *de facto*, “com a imagem do abutre”, *idem*, 33), do símbolo fálico (a cauda na boca, *fellatio*), da velada homossexualidade do gênio renascentista, da ameaça de castração, concluindo-se, assim, sem qualquer suspense, que nas figuras retratadas por Da Vinci este “(...) tenha negado a infelicidade da sua vida amorosa e a tenha ultrapassado pela arte ao representar a realização do desejo” (*idem*, 66).

⁵⁶ Esclarece Sousa Dias em *Lógica do Acontecimento* (2012): “Do caos ao cosmos. Aceitar o desafio do caos, fazer-lhe frente, nele mergulhar para lhe arrancar um mínimo de consistência, estados caoides, um ‘caosmos’” (DIAS, 2012: 39). Citando Deleuze, “Define-se o caos menos pela sua desordem do que pela velocidade infinita com que se dissipa toda a forma que nele se esboça. É um vazio que não é um nada mas um *virtual*, contendo todas as partículas possíveis e extraindo todas as formas possíveis que surgem para de imediato desaparecerem, sem consistência nem referência, sem consequência” (*apud ibidem*).

mãe no reconhecimento de que certos atributos da filha se afinam em consonância com os seus: *eu, tua filha, saio a ti porque sou a, b, c... tal como tu*). Retomando as incursões de Manuel Castro Caldas sobre a evidência do *patusco* nas artes (que o ensaísta considera ter sido alvo de negligência e de perjúrio ilegítimos)⁵⁷, e apropriando-as para a letra de Morissette, os versos documentam “(...) uma semi-selectividade que roça o trapalhão, o desinteressado” (CALDAS, 2008: 187):

do you see yourself in my gypsy garage sale ways?
in my fits of laughter?
in my tinkerbelle tendencies?
in my lack of colour coordination?

A *sugestão* deste elenco de atributos (sugestão e não indicação ou afirmação, por se tratar, no fundo, de uma lista de dúvidas que o *eu* endereça à mãe, esperando que esta as valide com um *Yes, I do see myself in your fits of laughter, etc.*) arrebanha simples fulgurações de sentido, pequenos atestados de presença, de energias mínimas resguardadas em células de expressiva emotividade. Por sua vez, numa posição próxima da esquizo-análise de Deleuze e Guattari (o *incesto-esquizo*), cada um dos quatro versos contém um termo ou uma imagem evocativos da noção de *fluxo*, de *movimento*, de *planatos* como *bocados de imanência* (cf. DELEUZE & GUATTARI, 2007: 209), de formas e substâncias *intensivas, proliferantes e nomádicas*, que não se coagulam ou reduzem a algum tipo de homogeneidade (sendo estas e muitas outras as condições fundamentais – as singularidades a-edípicas – para se fazer, desfazer e refazer continuamente um *Corpo-sem-órgãos*): (i) *in my gypsy garage sale ways* (pequenas feiras de garagem, à porta de casa: marcas da puerilidade *patusca*, da brevidade temporal das ocorrências, que o *eu* aproxima, em termos de estilo, à errância nómada do povo cigano); (ii) *in my fits of laughter* (as gargalhadas situam-se fora dos eixos da linguagem enquanto discurso-opressor-ideologicizante; os ataques de riso desorganizam o simbólico, porque são inabsorvíveis por ele, radicalmente contingentes a qualquer opressão conceptual);

⁵⁷ O *patusco* é, por analogia homofónica com o termo “lusco-fusco”, um mero *entre* accidental, e “[p]or isso não promete intensidades acategoriais e transformadoras – velocidade –, oferece distração anestésica, movimento” (CALDAS, 2008: 185); “o efeito humorístico liberta-se do súbito desaparecimento da extensão e relevância de categoriais, do colapso do fundo de intenções, expectativas, propósitos e objectivos que elas carregavam na linguagem. O delírio permite a vivência positiva dessa separação (...) entre o ser e aquilo que ele não pode co-produzir porque é já produto” (*ibidem*). O autor concretiza com os desenhos a carvão de Marcelo Costa, onde “(...) o *patusco* não é tema nem visão mas, precisamente, consciência do desnorte, habilidade (senão vocação) para nele se mover” (*idem*, 187).

(iii) *in my tinkerbelle tendencies* (a personagem Sininho/Tinkerbelle, das aventuras de Peter Pan, prima pela irreverência, pela língua atrevida e afiada, pelo esvoaçar tilintante e irrequieto: ela é incapturável, está sempre em frenesim); (iv) *in my lack of colour coordination* (não há isomorfismo cromático, mas a exacerbação colorida de um mosaico: o estilo de indumentária traduz a impossibilidade de uma síntese; o sujeito é um desajuste, não apenas cromático, mas *ontológico*, sem com isso esmorecer em tons elegíacos, atinentes a uma ala da discursividade pós-moderna: o desajuste é glorioso, porque é através dele que a filha se reúne à mãe).

Conclua-se esta interpretação com um facto: entre 2001 e 2011, Morissette não trouxera a lume um único desempenho de *Heart of the House*. A artista ter-se-á sentido impelida a fazê-lo depois de ver nascer o seu primeiro filho, regressando aos palcos em 2012 e 2013 e retirando a canção da sua demorada obscuridade silenciosa. O gesto não é meramente circunstancial: é subordinável a uma política de localização, inscrevendo a letra no corpo real da artista enquanto mãe e, por isso, sendo ela agora o novo *coração* da casa, habitada visceralmente *por si*, pela *sua* presença, num arroubo (fotográfico, sob o signo da *snapshot*) de sublimidade voraz, *unsentimental and ruthless*, que é como Morissette adjectiva a singularidade da *sua* experiência do parto:

Something greater than me had to take over. My go-to survival strategy of headiness combined with tomboyish charm and physicality was not going to serve me in this new postpartum terrain, because, well, these qualities had been kidnapped by my hormones. I was in the perineum-pain'd and hormonally swampy trenches with an instant family, a blank slate. No handbook. No helmet. Seemingly no mercy. (...)

Life literally and figuratively moved through me that morning of Dec. 25 [dia do nascimento do seu filho]. Yet another example of life's unsentimental and ruthless way of shaking me awake to the direct experience of being human. My suffering commensurate to my desire to hold on and control something stunningly out of my control.

See, I thought postpartum would be all about the birth of my baby. I had no idea the person I'd always dreamed of becoming was being born at the exact same time (MORISSETTE, 7-12-2011, em linha).⁵⁸

⁵⁸ Em "Escrever o corpo", Ann Rosalind Jones (a partir de Julia Kristeva) postula uma *histerização* da retórica feminina, exterior ao discurso e conceitos homocêntricos, por força de "pulsões relacionadas com a analidade e o parto" (in MACEDO, 2002: 78), a par das pulsões pré-verbais que proporcionam a identificação precoce do bebé com a mãe. Sob o signo da diferença sexual (com ênfase na relação entre o corpo feminino e a expressão), Luce Irigaray, em *Speculum of the Other Woman* (1985), propõe uma revolução copernicana ao nível da linguagem, uma vez que "(...) the 'reasonable' words (...) are powerless to translate all that pulses, clamors, and hangs hazily in the cryptic passages of hysterical suffering-latency" (IRIGARAY, 1985: 142). Proclama, assim, a irrupção de múltiplas heterogeneidades (psicológicas, libidinais e até morfossintáticas), que desafiem continuamente a homologação

2.1.4. Devir-orquídea: autorretrato como florescência.

A formosa orquídea é exquise e antipática. Não é espontânea. Requer redoma. Mas é mulher esplendorosa e isto não se pode negar. Também não se pode negar que é nobre porque é epífita. Epífitas nascem sobre outras plantas sem contudo tirar delas a nutrição. Estava mentindo quando disse que era antipática. Adoro orquídeas. Já nascem artificiais, já nascem arte.

Clarice Lispector, *Água Viva* (2012: 47)

Quando se tratar de pensar nos arranjos melódicos das suas canções, nas texturas que procura explorar e exprimir sonicamente, a nível dos instrumentos, *loops* e outras tecnologias de estúdio, Morissette pensa em termos de tons cromáticos: cores que preenchem o seu imaginário, convertendo uma determinada emoção numa tonalidade abstrata e esta, num som, numa vibração musical, na escolha de um instrumento em detrimento de outro (talvez a falsa distância conceptual – falsa, porque não existe em termos de efetiva realidade fenomenal, mas ainda assim é preciso *fingi-la* – que separa o *eu* do seu corpo sensível, consignando *aí*, nesse ponto intersticial, o emergir de uma mediação, aquilo que permite ao *eu* criar um texto *sobre si*, quando este *si* deixa de corresponder ontológica e fenomenologicamente ao *eu*).⁵⁹

Por sua vez, as associações que faz sobre as pessoas com quem contacta passam da cor para uma forma mais consistente, mais vegetal: pensa por flores, vendo-se a si mesma como uma *orquídea*. *Orchid* é uma das faixas-bónus de *Flavors of Entanglement* (no formato *deluxe*). O próprio *booklet* do disco apresenta uma orquídea numa moldura (como um retrato, um autorretrato do devir-orquídea), assim como imensas fotografias de orquídeas (da autoria de Morissette) cuja consistência (o aspeto opaco de uma forma e de uma figura, a visibilidade da sua nitidez objetual e objetiva) fora digitalmente manipulada, devindo quase transparente, diluída nas paisagens de fundo (elas próprias também sem consistência, constituídas por rasgos e cortes, pelo entrecruzar-se de formas impercetíveis, com buracos e outras marcas que atestam a passagem do tempo e a deterioração das superfícies, das paredes rechaçadas).

produzida, simbólica e materialmente, nos e pelos ditames sistémicos do falocentrismo. Vide também Rosi Braidotti, *Nomadic Subjects* (1994), com destaque para o capítulo “The Politics of Ontological Difference” (BRAIDOTTI, 1994: 173-190).

⁵⁹ “I had always wanted to express things musically that were in keeping with the emotion of the song. (...) I just love ‘purple’ chords, chords that are a little minor, a little – they give you some sense of release, but they also contest you and make you feel a little uncomfortable on a musical level. So I like bouncing between the both of them” (MORISSETTE in CHAUNCEY, 1998, em linha). Também é por cores que a artista *pinta o setlist* musical dos seus concertos: “(...) for me it’s just the content and the stories and the narratives, I just want to make sure that I touch on enough aspects of my own humanity that it’s a varied show. I think in terms of color a lot, so I want to make sure that the whole set isn’t all dark purple. I’ve got to have some primary colors thrown in there, some action, so I’m going to keep it positive and challenging and exaltative and harrowing and have it all come forth, angry, happy, blissed out, infatuated, pissed off” (MORISSETTE *apud* PALMER, 13-12-2012, em linha).

Porquê, então, este *devir-orquídea*? Em termos deleuzianos, o que é que pré-existe ao *eu*, às suas partículas intensivas, energias e fluxos de desejo em constante oscilação, e o que é que pré-existe à *orquídea*, que possa possibilitar uma osmose de forças e de movimentos, osmose essa que anima a fulguração de uma *identidade* (não a identidade enquanto ponto culminante, mas como *um* dos devires possíveis, um dos pontos por onde a linha de fuga passa, *uma* identidade *entre* múltiplas identidades possíveis, constantes reinvenções, traçados, rotações, deslizes e metamorfoses)? Por outras palavras: como se processa a criação de uma zona de indiscernibilidade entre duas entidades heterogêneas – o *eu* e a *orquídea* –, zona onde as propriedades (os *gradientes*, as *intensidades*, as *sensações*) do *eu* se transferem para a *orquídea* e qualquer coisa da *orquídea* atravessa o *eu*, entrando os dois, enquanto entidades larvares, num mesmo plano, constituindo uma *univocidade*, um “puro *spatium*” ou “o espaço como quantidade intensiva” (DELEUZE, 2000b: 373 e ss), numa crescente aproximação por conceitos a uma intuição inacessível porque *impensável*?⁶⁰

A noção de *devir* pressupõe, de certa maneira, que se trata de uma força materialmente incaptável: não sendo fixo, não se pode petrificá-lo; uma “amostra” de *devir* pressupõe o seu corte, o bloqueio do seu fluxo (uma territorialização). Em termos visuais, os quadros de Francis Bacon e as vastas telas de Jackson Pollock são exemplos do *devir em processo* de *devir* (daí noções como as de gordura, de movimento, de deslize, o elemento aquoso na visceralidade e fisiologia – sem transcendência, sem essencialismo platónico – dos quadros de Bacon, segundo Deleuze, em *Lógica da Sensação*). Alanis Morissette, no referido *booklet*, visibiliza o *devir em processo* (o *devir em devir*, o *devindo* do *devir*) captando-o/captando-se em movimento: na página à esquerda, a letra de *Orchid*; na página à direita, o perfil de Morissette, com o cabelo em suspensão, sugerindo a ideia de uma *volta* da cabeça, de um movimento de viragem, do *gesto* (o gesto que consigna o movimento da volta, do rodar da cabeça e do corpo). Note-se que as páginas não isolam os seus conteúdos: Morissette (à direita) está contida na imagem da letra (à esquerda), pois uma franja de seu cabelo traça o contorno da *volta*, a insinuação de que um movimento está em presente formação, concretizando-se na página do texto (o *traçado do devir*, à Deleuze). As duas páginas, abertas de par em

⁶⁰ É este, no fundo, o vetor programático da filosofia em geral para Deleuze: “Dir-se-ia que O plano de imanência é ao mesmo tempo o que deve ser pensado e o que não pode ser pensado. Seria ele o não-pensado no pensamento. É o alicerce de todos os planos, imanente a cada plano pensável que não chega a pensá-lo. Ele é o mais íntimo no pensamento, e porém o fora absoluto. Um fora mais distante que todo o mundo exterior, por ser um dentro mais profundo que todo o mundo interior” (*apud* DIAS, 2012: 60).

par, incidem sobre *o* meio, o meio *em si*, o do devir como meio consubstancial à metamorfose (por pouco é que não coincide, também, com o exato meio do *booklet*): é perceptível, visualmente, a operação de um arrasto dos seus *gradients*, das suas propriedades e energias, como um feixe de forças, desfazendo e refazendo o rosto, que apresenta pequenos golpes ou ranhuras sobre ele, pequenas crispações ou feridas. Mas não se trata de golpes sobre a *pele* do rosto, nela diretamente infligidos: esses golpes e traços abarcam toda a superfície (as duas páginas, lado a lado: o rosto da artista e o rosto da canção, a sua letra), toda a paisagem, todo o visível – e, nele, o que é invisível. Por isso é que “(...) le propre du visible (...) est d’être superficie d’une profondeur inépuisable : c’est ce qui fait qu’il peut être ouvert à d’autres visions que la nôtre” (MERLEAU-PONTY, 1964: 188-199).

Devir-orquídea, devir-eu, devir-paisagem: interior e exterior são espaços. Como diria Merleau-Ponty, a textura do corpo é espacial (a existência é espacial) e, reciprocamente, a textura do espaço é corporal (o espaço é existencial) (cf. MERLEAU-PONTY, 1994: 394). Daí ser possível haver comunicação entre o ser humano e as coisas: estas possuem “uma atmosfera de humanidade” (*idem*, 465), que faz ressonância com a *minha* humanidade, como um prolongamento intensivo dos segmentos ou dos gradientes de *mim*. Assim, porque interior e exterior partilham uma mesma *carne*, uma mesma profundidade *topológica*⁶¹, a sua leitura (o gesto de percorrer ou de fazer a travessia desses espaços) passa por uma *cartografia*, pelo mapeamento das forças e das intensidades que circulam sobre o rosto: o do *eu* e o da paisagem.

Me and my helmet
Such an unconventional kid
All intense and kinetic
At best tolerated from afar

Not yet arrested

⁶¹ Em *Le visible et l’invisible* (1964): “La chair n’est pas matière, n’est pas esprit, n’est pas substance. (...) La chair est en ce sens un ‘élément’ de l’Être” (MERLEAU-PONTY, 1964: 184); “Elle est l’enroulement du visible sur le corps voyant, du tangible sur le corps touchant, qui est attesté notamment quand le corps se voit, se touche en train de voir et de toucher les choses, de sorte que, simultanément, comme tangible il descend parmi elles, comme touchant il les domine toutes et tire de lui-même ce rapport, et même ce double rapport, par déhiscence ou fission de sa masse” (*idem*, 191-192). Numa das suas *Notes de Travail*, intitulada “Chair” e datada de março de 1961, o autor acrescenta: “Dire que le corps est voyant, curieusement, ce n’est pas dire autre chose que: il est visible. (...) / Plus exactement: quand je dis que mon corps est voyant, il y a, dans l’expérience que j’en ai, quelque chose qui fonde et annonce la vue qu’autrui en prend ou que le miroir en donne. (...) C’est par le monde d’abord que je suis vu ou pensé” (*apud idem*, 327-328).

And by that I mean betrothed
Though at start I am duly courted
I've just not been trusted with altars

I'm a sweet piece of work
Well intentioned yet disturbed
Wrongly labeled and underfed
Treated like a rose as an orchid

My friends as they weigh in
Get understandably protective
They have a hard time being objective
So inside, we cancel each other out

I'm a sweet piece of work
Well intentioned and unnerved
Enabled and misunderstood
Treated like a rose as an orchid

You've brought water to me
Making sure my bloom rebounds
You know best of what my special care allows

So I've lived in my blind spot
Thought myself usual when I'm not
In your garden is a nice spot
As long as it is brave and where you are

For this sweet piece of work
High maintenance and deserted
I've been different and deserving
Treated like a rose as an orchid

Sweet piece of work
Overwhelmed unobserved
I've been bowed down to but so misread
Treated like a rose as an orchid

O que é que subjaz a este *devir-orquídea*? Em primeiro lugar, um vasto e sucessivo acumular de injunções, de olhares alheios, de projeções (com o seu *quê* de

paranoias: aquilo que *eu penso* que os outros pensam sobre *mim*): por outras palavras, uma série de anamorfozes, de distorções do *eu* – quando este *eu* (pensando num *eu nu*, o limite de todos os *eus*, algo como um centro) é ele próprio impossível, inominável, ou seja, uma anamorfose de si mesmo (sem centro: é pré-ontologicamente distorcido). A anamorfose-síntese, aquela que sumariza todas as pequenas distorções, corresponde ao último verso de cada refrão: *Treated like a rose as an orchid*. Note-se as partículas de comparação: entre *like* e *as* a identificação plena (que corresponderá a uma territorialização, segundo Deleuze) escapa, sem fazer raízes que a fixem nem ao ser-rosa e ao ser-orquídea. É uma identificação que se faz ao desfazer-se, refazendo-se logo depois, num processo que concentra uma grande complexidade de movimentos intermédios, de múltiplas fases de transição. A identificação, portanto, está em permanente fuga, ultrapassando os limites da imitação ou da mimese (e, neste caso, da filogénese das plantas) e constituindo-se, assim, como uma conjunção de fluxos de desterritorialização. É um *devenir*.

O *devenir* é um processo de capturas de códigos, de fragmentos moleculares, de intensidades (afetos) que circulam: não se prende à reprodução de imagens (à imitação), porque um contacto entre códigos cria sucessivos fluxos de desterritorialização (os contactos não morrem numa síntese; logo de seguida, fazem proliferar outros devires, uma territorialização temporária é logo dissolvida para fazer passar as intensidades, as capturas realizadas; não há pontos de raiz, mas uma disseminação *rizomática*).⁶² O que contêm esses fluxos? A matéria intersticial, a matéria sem espessura, que vem do interior dos corpos sem deixar, porém, de ser exterior. O exterior estabelece com o interior do corpo uma reciprocidade intensiva, uma conexão íntima (“o espaço interior compõe uma interface com a pele”, explica José Gil, “tornando-se como uma espécie de *parede atmosférica* interior da pele”, GIL, 2001: 76). Assim, do *entre* no entredois (o *spatium* deleuziano, a profundidade *topológica* do corpo, o seu *meio espacial*: interior e exterior são recíprocos por serem ambos espaços⁶³) liberta-se esta energia

⁶² Em *Mil Planatos*: “A orquídea desterritorializa-se ao formar uma imagem, um decalque de vespa; mas a vespa reterritorializa-se sobre esta imagem. A vespa desterritorializa-se, no entanto, tornando-se ela própria uma peça do aparelho de reprodução da orquídea; mas reterritorializa a orquídea ao transportar-lhe o pólen. A vespa e a orquídea fazem rizoma enquanto heterogéneas. (...) [A]bsolutamente nada imitação, mas captura de código, mais-valia de código, aumento de valência, verdadeiro *devenir*, *devenir-vespa* da orquídea, *devenir-orquídea* da vespa, cada um desses devires garantindo a desterritorialização de um termo e a reterritorialização do outro (...)” (DELEUZE & GUATTARI, 2007: 29). Vide DELEUZE & PARNET, 2004: 12-13).

⁶³ No âmbito da neurobiologia, o sentido do interior do corpo (a *carne*, a profundidade *topológica*, segundo Merleau-Ponty, o *spatium* deleuziano) tem como possível designação o *sentido interoceptivo* (cf. DAMÁSIO, 2004: 127), que é vigiado e regulado pelos sentimentos: “(...) os sentimentos podem ser os sensores mentais do interior do organismo, as testemunhas do estado da vida.

transformável, esta matéria intersticial que viabiliza o devir. “É uma matéria de devir, é a matéria do devir” (*idem*, 75). E é essa a matéria do desejo, que abre o corpo a novas conexões, a novos agenciamentos, a novas possibilidades de devir, de agenciar ainda mais o desejo, prolongando-o, agenciando-o.

Se o *eu* pode desejar ser orquídea (o devir-orquídea), é porque é um ser de agenciamento, ampliado pelo seu desejo: não se confina a um prazer (como entendia Freud: o prazer coincide, portanto, com uma força territorializante, que corta e bloqueia o fluxo do desejo), porque procura fluir através dele, procura um infinito, para que a potência do desejo (o seu “impulso vital”, como diria Bergson) também aumente. Desta forma, como explica José Gil, “o desejo reconduz a si próprio, transforma, metaboliza todos os elementos que toca, atravessa ou devora. Para o desejo tudo deve devir desejo” (GIL, 2001: 71). Desejar, então, é agenciar os agenciamentos do desejo, criando um *plano de imanência* (ou *corpo-sem-órgãos, c-s-o, CsO*)⁶⁴, o espaço onde, por assim dizer, o desejo tem a possibilidade de desejar, circular, fluir, cruzar-se com outros fluxos de desejo, desdobrando nesse espaço a sua potência (um espaço livre de obstruções, forças bloqueantes e enquistamentos); “desejar é desejar a imanência” (*idem*, 2008: 182) e ser “hostil à transcendência” (*idem*, 183).

O corpo-sem-órgãos não corresponde a um conceito reflexivo, mas a “uma prática, um conjunto de práticas” (DELEUZE & GUATTARI, 2007: 199): “é um exercício, uma experimentação inevitável, já feita no momento em que a empreende, não ainda feita enquanto não a empreender” (*ibidem*). Sendo pré-filosófico, convoca uma “*expérimentation tâtonnante*” (*idem*, 1991: 44), povoado por *sonhos, processos patológicos, experiências esotéricas, embriaguez e excesso* (cf. *ibidem*). É um espaço-limite, não uma cena ou um lugar como destinos, mas um espaço de imanência que conjuga agenciamentos e metamorfoses (os devires), experienciados pelas crianças.

“As crianças são espinosistas” (DELEUZE & GUATTARI, 2007: 326). “O espinosismo é o devir-criança do filósofo” (*idem*, 327), por dispensar métodos analíticos ou racionalidades categóricas (“*La vie n’est pas une idée, une affaire de théorie chez*

Os sentimentos podem também ser sentinelas, dado que permitem ao nosso si que tome conhecimento do estado da vida no organismo durante um breve intervalo de tempo. Os sentimentos são, em suma, as manifestações mentais do equilíbrio e da harmonia, da desarmonia ou do desacordo (...) que acontecem no interior da carne” (*idem*, 161-162).

⁶⁴ A expressão “corpo-sem-órgãos”, que Deleuze repescou do poema de Artaud *Pour en finir avec le jugement de Dieu* (“Para Acabar com o Juízo de Deus”), surge primeiro em *Logique du sens* (1969) e depois, com Félix Guattari, em *L’Anti-Édipe/O Anti-Édipo* e sobretudo em *Mille Plateaux/Mil Planaltos*: “Pas de bouche Pas de langue Pas de dents Pas de larynx Pas d’oesophage Pas d’estomac Pas d’anus Je reconstruirai l’homme que je suis” (ARTAUD *apud* DELEUZE, 1969: 108).

Spinoza. Elle est une manière d'être, un même mode éternel dans tous les attributs", DELEUZE, 1970: 19). Também como Spinoza, a criança olha os fenômenos através de um *terceiro olho*, "celui qui permet de voir la vie par-delà tous les faux-semblants, les passions et les morts", *idem*, 20). Por isso, e a título de exemplo, quando uma criança brinca simulando os movimentos de um avião (braços esticados, rodopios, sons de descolagem e aterragem, etc.), o devir-avião não tem a ver com a representação (o decalque, a lógica mimética, as relações causa-efeito) do avião pelo corpo, mas com os traços afetivos (os *afetos* de Espinosa) no agenciamento maquínico que conjuga e coalesce totalmente as intensidades da criança e do avião (é um *diagrama*, cf. DELEUZE & GUATTARI, 2007: 329; GIL, 2008: 211-212). Liga-se, portanto, ao *conatus* espinosista, à potência de vida, que irradia a felicidade (corpos alegres e livres)⁶⁵, consciente das suas inconsistências (ou *inconsciências* – lidamos com os *efeitos* de *causas* que nos excedem a inteligibilidade, cf. DELEUZE, 1970: 24).

Daí que Deleuze efervesça a positividade *molecular* do *esquizo*, tomando-o como aquele que escapa às territorializações dos refúgios *molares* que lhe querem interceptar, travar e cortar o fluxo desejante (o corpo do *esquizo* tem uma *latitude* em contínua ampliação: o termo *latitude* designa os afetos de que um corpo é capaz, cf. DELEUZE & GUATTARI, 2007: 327). Neste sentido, Deleuze e Guattari repensam a noção da esquizofrenia como processo de produção do desejo e das máquinas desejantes, excluindo do seu escopo de análise a doença epónima como entidade clínica (os *esquizes* hospitalizados). Recrutam, portanto, o *esquizo* ou o CsO para formularem toda uma crítica ao mundo da representação (os moldes figurativos, do organismo, que atribui funções aos órgãos, individualizando-os, travando os fluxos de energia). O CsO visa dissolver as *formas* ou os *organismos*, em proveito de linhas de fuga, as linhas de singularidades *pré-pessoais*, *pré-individuais* ou *a-edipianas*⁶⁶, libertas de quaisquer cristalizações geneológicas, em esquema "arbóreo", ou de eixos que obedeçam a uma codificação assente em decalques e reproduções, seja no plano das estruturas

⁶⁵ Deleuze, em *Spinoza*: quando um corpo exterior bloqueia o nosso (é incompatível, não possibilitando a osmose entre forças), "on dit que notre puissance d'agir [*conatus*] est diminuée ou empêchée, et que les passions correspondantes sont de tristesse" (DELEUZE, 1970: 36); pelo contrário, se há osmose e circulação de afeções, "les passions qui nous affectent sont de joie, notre puissance d'agir est augmentée ou aidée" (*idem*, 37). Daí Deleuze considerar a *Ética* de Espinosa *uma ética da alegria* (cf. *ibidem*).

⁶⁶ As *sensações*, os *perceptos* e os *afetos* são *seres* flutuantes com valência autônoma, "(...) sont des êtres qui valent par eux-mêmes et excèdent tout vécu" (DELEUZE & GUATTARI, 1991: 154-155). Cada um destes seres existe independentemente do estado subjetivo daqueles que os experimentam (ou seja, por exemplo, um afeto não designa um sentimento, porque é o próprio excesso livre, não anquilosado; é a intensidade que excede a força daqueles que passam pelos afetos, existindo mesmo na ausência do homem. São singularidades pré-pessoais e moleculares.

sintagmáticas, seja no plano das estruturas genéticas (enfim, seja qual for o *plano* ou a *estrutura*, no sentido de uma organização que é imposta *enquanto tal*).

O CsO é, então, povoado por intensidades que “passam e circulam” (DELEUZE & GUATTARI, 2007: 203). Em *O Anti-Édipo*, os autores definem-no como “a substância imanente, no sentido mais spinozista da palavra” (*idem*, 2004: 341). Não corresponde a um lugar estático ou a um ponto de paragem onde as sedimentações desaguam, se estratificam e se acomodam (coagulando, apodrecendo), mas é antes uma válvula (ou um compósito de válvulas, de múltiplos vacúolos), um tubo de transição, distribuindo e produzindo as intensidades “num *spatium* ele próprio intensivo, inextenso” (*idem*, 2007: 203; o *spatium* opõem-se à *extensio*), um continuum *ininterrupto* de intensidades. Semelhante à massa informe que compõe a substância interior de um ovo antes da sua extensão e organização num organismo formado por distintos órgãos, o CsO “não está no espaço nem é espaço”, mas “é matéria que pode ocupar o espaço a tal ou tal grau” (*ibidem*); “É a matéria intensa e não formada, não estratificada, a matriz intensiva, a intensidade = 0, mas não há nada de negativo neste zero, não há intensidades negativas nem contrárias. Matéria é igual a energia” (*ibidem*). Matéria intensiva, a imagem interior, do ser-em-formação, o ser-em-devir (o ovo como CsO que não cessa de se produzir, coincidindo o ovo biológico e o ovo psíquico ou cósmico, cf. DELEUZE & GUATTARI, 2007: 216): não é assim que Alanis Morissette surge, por exemplo, no videoclipe de *Thank U* ou então, num possível estádio anterior, recuando no processo evolutivo do qual o videoclipe seria o resultado (mas não o ponto culminante, porque o CsO não se detém num fim), na imagem que vem agregada à superfície do próprio CD, do próprio dispositivo (figura 11)?⁶⁷ Ou seja, ainda antes de se ouvir as canções nele gravadas, quando abrimos a caixa do CD e o observamos, vemos na superfície do círculo uma imagem embutida: eis a artista, nua, deitada em posição fetal (ou seja, ainda em formação, em devir), com um ar frágil e gracioso.



Fig. 11

Devir-orquídea. O *eu* é, portanto, um corpo tenso: confundido com outros corpos (*rosas*), é constituído por múltiplas tensões, múltiplas dissonâncias, não-

⁶⁷ Vide subcapítulo “Entre terror e deslumbramento: rosto, nudez e epifania em *Thank U*” (Terceira Parte).

reconhecimentos e atritos. Sendo uma letra morissetteana de cariz autorretratístico, seria previsível (até porque a letra *é* de Alanis Morissette) que, a nível morfossintático, a forma autorreferencial por excelência – *I (Eu)* – abrisse o corpo da letra. Mas o primeiro verso começa com uma inflexão: não *I*, mas *Me*. Por sua vez, este *Me* aplica um desdobramento: *Me and my helmet*, que descreve como *Such an unconventional kid / All intense and kinetic*. Os atributos são justamente deleuzianos: intensidade, movimento, puerilidade inerente aos afetos (uma irreverência própria, alheia a qualquer normativismo, porque independente do sujeito: *my helmet*). Por sua vez, devêm *minoritário*, isto é, marginal aos usos gerais ou *convencionais*: é uma máquina de expressão, que abre e cria agenciamentos novos.⁶⁸ Não tem a ver com a lembrança de infância (*kid*, a mãe, o Édipo freudiano, o regresso ao ventre materno, etc.), mas com matérias intensivas e desestratificadas, em contínua experimentação: o CsO é bloco de infância, é devir, injetando a criança no adulto (devir-criança) e o adulto na criança (devir-adulto) (cf. DELEUZE E GUATTARI, 2007: 216-217).⁶⁹

Como um excesso de realidade, inapreensível ou incaptável (porque intenso, intensivo, móbil irrefreado), o *eu* devêm, por um lado, intolerável para os outros: é posto à distância, de quarentena (*At best tolerated from afar*). Por outro, devêm incompreensível ou indecifrável: os amigos fazem ponderações, aproximam-se com um certo paternalismo ou complacência, mas tais gestos são eufemísticos (dissimulam a intolerância anteriormente referida). Abrem uma cesura entre o exterior e o interior: à primeira vista, *por fora* tudo parece funcionar bem (*My friends (...) / Get understandably protective*, são esforçados), mas *por dentro* (*inside*) não há osmose, apenas intransitividade e diferimento (*So inside, we cancel each other out*).

Enquanto desejo, potência ou fluxo, o *eu* é submetido a cortes e a bloqueios, que a sintaxe, de flexão em flexão, dos versos seguintes põe a descoberto, aliada à disfuncionalidade rítmica das pausas pela voz: *Not yet arrested / And by that [pausa] I mean betrothed / Though at start [pausa] I am duly courted / [pausa, que ilumina a*

⁶⁸ Em *Mil Planaltos*: “Um devir minoritário só existe por um meio-termo e um sujeito desterritorializados que são os seus elementos. Só há sujeito do devir como variável desterritorializada da maioria, e só há meio-termo do devir como variável desterritorializante de uma minoria” (DELEUZE & GUATTARI, 2007: 370).

⁶⁹ “Não é a criança ‘antes’ do adulto, nem a mãe ‘antes’ da criança: é a estrita contemporaneidade do adulto, da criança e do adulto, o seu mapa de densidades e de intensidades comparadas, e todas as variações sobre este mapa” (DELEUZE E GUATTARI, 2007: 216); “As crianças não vivem, de certeza, como as recordações de adultos nos fazem crer, nem mesmo como o julgam segundo as suas próprias recordações quase contemporâneas daquilo que fazem. A recordação diz ‘pai! mãe!’, mas o bloco de infância está algures, em intensidades mais altas que a criança compõe com as suas irmãs, com os camaradas, com os trabalhos e os jogos, e todas as personagens não parentais sobre as quais, cada vez que pode, desterritorializa os pais” (*idem*, 2003: 134).

síntese, isto é, a resolução que o *eu* retira de todos os impasses e cortes a que é submetido] *I've just not been trusted with altars*. Primeiro nega-se, depois coordena-se à negação uma frase afirmativa que esclarece a anterior, para logo depois se introduzir uma concessiva (o desejo: *Though at start I am duly courted*) que, no plano do real, fica sem efeito (negação, deixando um *branco psíquico*, como diria José Gil: *I've just not been trusted with altars*). Deleuze e Guattari, censurando a sexualidade infantil subjugada aos fantasmas e às recordações (Freud), afirmam que a criança, pelas constantes desterritorializações injetadas sobre os pais, se torna “o mais desterritorializado e o mais desterritorializante, o Órfão” (DELEUZE & GUATTARI, 2003: 134). Em *Orchid*, em vez do Órfão, será mais ajustável pensar-se no *Solitário* ou no *Solteiro*, cujas intensidades desterritorializam possíveis pretendentes (inviabilizando a possibilidade de uma formação/territorialização de um casal: *I mean betrothed / (...) not been trusted with altars*). Não se forma um casal, porque este (enquanto territorialização) é o contrário das *núpcias*, isto é, dos devires (desterritorialização).⁷⁰

Posto isto, o *eu* devém uma planta inadaptada: ou é uma orquídea cultivada em terreno inóspito para as suas características, homogeneizada entre outras flores (que devém equivocadamente orquídeas), absorvida por uma negligência que anula o seu núcleo próprio (logo forçada a florir quando pré-existe um *impróprio* excessivo que disfuncionaliza a sua evolução natural: *Well intentioned yet disturbed, Enabled and misunderstood, Overwhelmed unobserved*), ou é tratada como uma rosa, destituída das suas verdadeiras propriedades, como uma espécie equivocada (*Wrongly labeled and underfed, so misread*), e, por força disso, ficando *confusa*, desidentificada consigo mesma (*Well intentioned and unnerved, So I've lived in my blind spot / Thought myself usual when I'm not*).

Estes tratamentos inadequados diminuem a sua potência de vida, atuam como formas de territorialização (inpletindo órgãos funcionais, restringindo o plano de imanência ou o CsO, o que acaba por impedir o desejo de fluir livremente, isto é, de ser desejo). O contrário deste processo tem lugar nos versos constituintes da *bridge*, nos quais o desejo reconquistará a sua amplitude e reverberação: agencia-se em forma de agradecimento, endereçado a alguém que soube agir delicadamente, em conformidade

⁷⁰ “Os devires não são fenómenos de imitação, nem de assimilação, mas de dupla captura, de evolução não-paralela, de núpcias entre dois reinos. As núpcias são sempre contra-natura. As núpcias são o contrário de um casal. Já não há máquinas binárias: questão-resposta, masculino-feminino, homem-animal, etc. Uma conversa, poderia ser isso. Simplesmente o traçado de um devir” (DELEUZE in DELEUZE & PARNET, 2004: 12-13).

com as características especiais do *eu*. Vocalmente, é um momento em que o corpo da voz se espraia (porque há desejo embutido na voz, no fluxo vocal; voz = desejo ou voz = agenciamento = devir): *You've brought water to me / Making sure my bloom rebounds / You know best of what my special care allows*. Atente-se na *água* e no *florir*: matérias intensivas, de germinação, fluxos potenciais de vida (como o ovo, CsO).

O *eu* da canção idealiza (traça um devir, um plano do seu desejo): *In your garden is a nice spot / As long as it is brave and where you are*. Há aqui uma aparente força territorializante (contrária às potências de vida ou às intensidades abduzíveis da *água* e do *florir*): este *tu* acaba por travar o fluxo do desejo (é condicional – *As long as* –, pois para acontecer exige-se *coragem* e *presença*, uma confirmação de presença). Dirigindo-se a um *tu*, faz uma revelação de amor: territorializa, assim, a canção num “tema”, tornando-a em parte uma canção de amor, sobre o amor – primeiro não-correspondido, um não-devir-casal (*Not yet arrested / And by that I mean betrothed*), depois um amor filial incompreendido (*My friends... // So inside, we cancel each other out*) e, por fim, um vislumbre de um amor que estabelece mais segurança (ou, pelo menos, imana essa sensação, essa promessa de felicidade: *In your garden is a nice spot...*).

Passemos à flor propriamente dita. A orquídea constitui por si só um elemento carregado de conotações simbólicas: se a *rosa* é uma imagem que essencializa um retrato do *gênero* feminino como um universal, a partir de um sistema falocêntrico de representações (pense-se no imaginário cristão, no Sagrado Feminino, no Eterno Feminino, os símbolos rosa-crucianos, entre outras construções que associam a rosa à fragilidade, à maternidade, ao imagismo romântico feminino, etc.), já a orquídea é simbolicamente *sexual* (ao serviço da base ontológica da teoria da diferença), mas num sentido não exclusivamente reprodutivo e, por isso, mais subversivo (ou *esquize*). A etimologia remete-a para a fertilidade (*orquis*, ‘testículo’), legitimamente associável à imagem impactante dos dois lábios do sexo feminino, que Luce Irigaray reivindica como signo da multiplicidade, do excesso e da junção de pluralismo e singularidade que inscreve o *eu* feminino na realidade corpórea e libidinal experienciada pela mulher (paralelamente, Rosi Braidotti valoriza a positividade da diferença sexual enquanto projeto político *nómada*, pretendendo redefinir a subjetividade feminina em toda a sua complexidade, cf. BRAIDOTTI, 1994: 146-172).

Por sua vez, no campo da sociobiologia, Richard Dawkins, em *O Gene Egoísta* (1989), descreve como certas espécies de orquídeas atraem abelhas para copularem consigo devido às enormes semelhanças que apresentam com as abelhas-fêmeas. Com

esta fraude mimética, a orquídea trunfa (e triunfa) com a polinização, visto que uma abelha que seja enganada por duas orquídeas levará, acidentalmente, pólen de uma para a outra (*heterofecundação*, para aplicarmos um termo de Paulo Cunha e Silva, cf. CUNHA E SILVA, 1999: 204). A natureza é, portanto, capaz de mentir (cf. DAWKINS, 1989: 119). Quando é difícil alcançar a luz solar, as orquídeas tornam-se *epífitas*: vivem com as raízes penduradas nos ramos de outras árvores. São, portanto, a seguir à espécie humana, o género vivo com maior sucesso adaptativo no planeta.

Refira-se também o seu hermafroditismo: todas as espécies de orquídeas são hermafroditas – e, não por acaso, Morissette refere, em diferentes contextos e suportes comunicativos (conversas em entrevistas e letras de canções), o seu fascínio pela androginia (pela reversibilidade dos duplos, não a firmação normativa dualística ou binária; no plano da sua estética musical, a questão do ecletismo, da fusão entre texturas sónicas diferentes): seja a propósito de David Bowie (o artista camaleónico por excelência), seja a propósito de um relacionamento amoroso (cf. PARELES, 18-8-1995, em linha), seja ainda num verso de *London (I am intrigued by the boy with the androgynous songs / sometimes they rhyme sometimes they rhyme not)*, num dos explícitos pré-requisitos listados em *21 things I want in a lover (are you both masculine and feminine?)* ou num dos desejos elencados em *Princes Familiar (Please be tapped into your femininity)*.

I'm a sweet piece of work, admite em cada refrão. Retomando o excuro lispectoriano usado em epígrafe, o *eu* tem o seu *quê* de artifício: tem uma delicadeza extrema, um modo refinado no seu dar-se a ver (o *espetáculo* próprio do ser que se autodenomina *especial*, segundo Giorgio Agamben)⁷¹, tornando-se por isso estranha, fenomenologicamente excluída da aparente desordem natural do mundo. Daí requerer um espaço próprio e particular do mundo – o jardim (*In your garden*), a *redoma*, segundo Lispector – e cuidados específicos (*High maintenance*). “Mas é mulher esplendorosa e isto não se pode negar” (LISPECTOR, 2012: 47): equivocadamente tomada por uma rosa (símbolo ideologicamente fixado), julgam-na digna de cortesias e reconhecimento (*I've been bowed down to*), mas, afirmando-se orquidácea, comporta forçosamente uma incomunicabilidade, a *redoma* de si mesma *sobre si mesma (but so misread, misunderstood)*.

⁷¹ “L'êtré spécial communique seulement sa propre communicabilité. Mais cette dernière est séparée d'elle-même pour se constituer en une sphère autonome. Le spécial devient spectacle. Le spectacle est la séparation de l'êtré commun, l'impossibilité de l'amour et le triomphe de la jalousie” (AGAMBEN, 2005: 73).

Por sua vez, a botânica adjetiva as pétalas que se dobram sobre si de *plicativas*. Deleuze estuda os movimentos e os traços materiais do Barroco à luz do *pli*, da dobra: a repetição que acentua e afirma uma diferença (não o mimético, mas a potência do dissemelhante, do múltiplo, do imprevisto, do excessivo), criando uma nova intensidade (cf. DELEUZE, 1988; *idem*, 2000b: 425 e 431-2). Diz o filósofo que o traço do Barroco é a dobra que se estende até ao infinito (cf. *idem*, 1988: 5). A cada dobra, um novo mundo de intensidades, pequenos mundos *dentro* de pequenos mundos *ad infinitum*, ou seja, as *mónadas* de Leibniz (cf. *idem*, 33-34). A cada *pli*, o movimento do *dépli* (não o contrário de *pli*, nem o seu apagamento, mas a continuação ou extensão do seu ato, da sua condição de manifestação, de devir-acontecimento, cf. *idem*, 50). Um *eu*, portanto, sucessivamente plicativo, feito de pétalas ou de camadas (de forças, de intensidades): é difícil (*a hard time*) compreendê-lo como um todo, encaixá-lo num mundo regido pela busca de sentido, pautado pela descodificação analítica de símbolos (força os outros a serem seletivos, a tomarem precauções: de novo, *My friends as they weigh in / (...) have a hard time being objective / So inside, we cancel each other out* – do *inside* passa-se para o *out*: a reversibilidade espacial merleau-pontiana entre o interior e o exterior). Ou seja, em termos deleuzinos, o *eu* nunca é objeto, mas um *objétil* (*objectile*), porque não é mais definido por uma *forma essencial*, “mais atteint à une fonctionnalité pure, comme déclinant une famille de courbes encadrées par des paramètres, inséparable d’une série de déclinaisons possibles ou d’une surface à courbure variable qu’il décrit lui-même” (*idem*, 26). “C’est pourquoi la transformation de l’objet”, conclui Deleuze, “renvoie à une transformation corrélatrice du sujet: le sujet n’est pas un sub-jet, mais un ‘superjet’, comme dit Whitehead. En même temps que l’objet devient objectile, le sujet devient superjet” (*idem*, 27). Móbil, inconstante, em floração: o *eu* é aquele *gesto* que a fotografia do *booklet* procura sugerir e experimentar (ao invés de *representar*, no sentido em que Deleuze toma o paradigma clássico da representação e da imagem do pensamento, cf. *idem*, 2000b; *vide* DIAS, 2012: 11-66). Não um rosto voltado de frente para o espectador (totalidade fechada e resolvida, objeto, sujeito), mas o perfil, o meio, a metade esquiva (a dobra do rosto, a linha de fuga, *objectile*, *superjet*).

2.1.5. Curto-circuitos do desejo: *the rapture of being forever incomplete*.

Orchid é um tema musicalmente sereno: o dedilhado lenitivo da guitarra acústica, a cadência rítmica branda, os *loops* eletrônicos de Guy Sigsworth moderados, mais

fluidos e menos estridentes (a canção não exhibe a sua materialidade eletrônica no mesmo grau que *Citizen of the planet* ou *Incomplete*, do mesmo álbum). Enquanto tema que pretende proferir um *objetile* e/ou um *superjet*, o *gesto* movente de uma *singularidade pura* (cf. AGAMBEN, 1993, 2005), a canção convoca, às avessas, imagens de estase, de equilíbrio, de uma certa impassibilidade.

O contrário musical-performativo de *Orchid* acontece, por exemplo, em *All I Really Want*. Não é por acaso que o tema pertence ao mais reativo dos álbuns de Alanis Morissette: o seu primeiro disco, *Jagged Little Pill*, sendo *All I Really Want* a sua faixa de abertura. É a artista na fase do pós-grunge, dos gestos bruscos, dos gritos ácidos, das expressões faciais atormentadas, do vestuário desfraldado. O título da canção é por si denunciável de um paradoxo, de uma incongruência intrínseca: *All I Really Want*. *All* é o infinito, mas a canção, enquanto forma, é forçosamente finita: tem uma duração limitada, a letra tem um determinado número de versos. *Want* é desejo, também ele infinito, segundo o plano de imanência ou o CsO deleuziano, mas é tecnicamente territorializado no seu fluxo eidético (em transição contínua): a enumeração dos seus desejos terá um fim, porque a canção e a letra são finitas. A questão, porém, tem de ir mais longe: tem que produzir o infinito a partir de matéria finita. Como é que Morissette neste tema de abertura do disco produz ou sugere o infinito? Pela *diferença* que nasce da *repetição* (Deleuze), pela potência da *vertigem* (cf. ECO, 2009): o *eu* é desejo; de refrão em refrão, refere *que deseja* (a estrutura de base é sempre o padrão *and I really want*), mas no ato da repetição consubstancia um nível diferencial (um desejo diferente, uma intensidade nova). Nos trâmites da dobra deleuziana, um ser em formação (o ovo) é um ser continuamente dobrado e desdobrado a partir de dentro, ou seja, um ser animado por uma força movente, por um contínuo fluxo desejante: uma *máquina desejante*.

Do I stress you out
My sweater is on backwards and inside out
And you say how appropriate
I don't want to dissect everything today
I don't want to pick you apart you see
But I can't help it
There I go jumping before the gunshot has gone off
Slap me with a splintered ruler
And it would knock me to the floor if I wasn't there already
If only I could hunt the hunter

And all I really want is some patience
A way to calm the angry voice
And all I really want is deliverance

Do I wear you out
You must wonder why I'm relentless and all strung out
I'm consumed by the chill of solitary
I'm like Estella
I like to reel it in and then spit it out
I'm frustrated by your apathy
And I am frightened by the corrupted ways of this land
If only I could meet the Maker
And I am fascinated by the spiritual man
I am humbled by his humble nature

What I wouldn't give to find a soulmate
Someone else to catch this drift
And what I wouldn't give to meet a kindred

Enough about me, let's talk about you for a minute
Enough about you, let's talk about life for a while
The conflicts, the craziness and the sound of pretenses
Falling all around... all around

Why am I so petrified of silence
Here can you handle this?
Did you think about your bills, your ex, your deadlines
Or when you think you're gonna die
Or did you long for the next distraction
And all I need now is intellectual intercourse
A soul to dig the hole much deeper
And I have no concept of time other than it is flying
If only I could kill the killer

All I really want is some peace man
A place to find a common ground
And all I really want is a wavelength
All I really is some comfort
A way to get my hands untied

And all I really want is some justice...

Segundo Glenn McDonald,

The album opens with the churning lope of ‘All I Really Want’, Glen’s slightly retro-Seventies-ish guitar dancing choppily in and out of the deliberate drum-machine pattern, as Alanis punctuates a set of pretty ambitious demands (including peace, comfort, patience, justice, a soulmate and the opportunity to meet God) with some withering self-awareness (MCDONALD, 3-8-1995, em linha).

A harmónica torna-se impactante, a par do som das guitarras, da brutalidade disruptiva dos *riffs*. As pulsações cadenciadas do “deliberate drum-machine pattern” que McDonald referira redesenham um estádio de germinação em curso (ou *em devir*), circunvalando numa espécie de fundo, sugerindo a iminência ou a aparição de qualquer coisa que estará prestes a anunciar-se, a rebentar. Prende-se com a sugestão de *subida*, de ascese em vertigem, aclone: sons secundários – os primários seriam os da harmónica e das guitarras, cruzando-se e sobrepondo-se, múltiplas heterogeneidades sónicas – que criam a sensação de “puro continuum de valores e de intensidades”, feito por “linhas ascéticas” (DELEUZE & GUATTARI, 2007: 137). Funciona à imagem de um *tensor* (e o mesmo em relação à voz de Morissette): faz tender o som e a língua “para um limite dos seus elementos, formas ou noções, na direcção de um aquém ou um além” (*idem*, 138). “O tensor produz uma espécie de transitivização da frase e faz com que o último termo reaja sobre o precedente, subindo toda a cadeia. Garante um tratamento intensivo e cromático da língua” (*ibidem*).

Ou seja, dá corpo a um *diagrama do agenciamento*, a uma *máquina abstrata* (cf. *idem*, 150). Nessa condição, já não nos encontramos num quadro estrutural que nos permita discernir o que é som (instrumentos, música, canto, voz) e o que é a articulação verbal (a produção de sentido, o texto, as palavras da letra, mas também a voz, os elementos prosódicos), que a seguinte observação põe em realce, a partir de componentes técnicas da canção: “The wah-wah pedal used during the verse adds a funky aspect (which isn’t surprising, considering Flea [dos Red Hot Chili Peppers] played on much of the album as Morissette’s session bassist) that sounds great juxtaposed with her nearly rapped vocals” (BIRNBAUM, 19-12-2006, em linha). As conexões criam a heterogeneidade *per se*, uma espécie de massa de ruído, autónoma porque pulsional, logo “incorporal”, “matéria intensa”, “mais imediata, mais fluida e

ardente que os corpos e as palavras”, sempre em “variação contínua”⁷²: “já não há maneira de distinguir uma forma de expressão e uma forma de conteúdo, mas dois planos bem inseparáveis em pressuposição recíproca” (*ibidem*), porque tudo devém rizomático no agenciamento. “Os gestos e as coisas, as vozes e os sons são apanhados na mesma ‘ópera’, arrastados nos efeitos cambiantes de gaguejar, de vibrato, de trémulo e de expansão” (*ibidem*).

A voz na música nunca deixou de ser um eixo de experimentação privilegiada, actuando simultaneamente como linguagem e como som. A música ligou a voz e os instrumentos de maneiras muito diversas; mas enquanto a voz é canto tem como papel principal ‘segurar’ o som, preenche uma função de constante, circunscrita numa nota ao mesmo tempo que é *acompanhada* pelo instrumento. É somente quando é referida ao timbre que ela descobre uma tessitura que a torna heterogénea a si e lhe dá uma potência de variação contínua: então já não é acompanhada, é realmente ‘maquinada’, pertence a uma máquina musical que põe em prolongamento ou sobreposição sobre um mesmo plano sonoro as partes faladas, cantadas, com ruídos, instrumentais e eventualmente electrónicas. Plano sonoro de um ‘glissando’ generalizado, que implica a constituição de um espaço estático, em que cada variável não tem um valor médio, mas uma probabilidade de frequência que a põe em variação contínua com outras variáveis (*idem*, 133-134).

De que maneira, então, a letra descobre a sua *tessitura*, devendo heterogénea a si mesma, como um corpo estranho, tão cáustico e rizomático quanto a sua forma? O que pretende o *eu*? O desejo em movimento, o pensamento sempre em ação, a intensidade da vida (o pensamento *dentro* do movimento que anima o pensar, ou seja, criando o plano de imanência). Atente-se em versos e expressões da letra, por ordem de ocorrência: (i) a indumentária trocada, virada do avesso (*My sweater is on backwards and inside out / And you say how appropriate*); a roupa é uma segunda pele sobreposta ao corpo, surgindo como a rutura dos limites e das diferenças entre o dentro e o fora, a parte da frente e a parte de trás (um corpo-sem-órgãos, o grau-zero da figuração); o *eu* surge, através da sua exterioridade deformada, como alguém interiormente *impróprio*, não referenciável, porque excessivo ou tumescente (não é um *organismo*, aos olhos de uma conceção humanista, mas um corpo insensato, pré-anúncio de um *monstro*, aquilo

⁷² “Her voice is very high pitched, caustic, and well, unique. She goes through a large range here, from the quiet crooning seen on *Perfect* to the wailing on *You Oughta Know* (...). She also regularly goes in and out of pitches and singing styles in the span of a second, such as on *All I Really Want*” (review de *Jagged Little Pill*, no fórum *Sputnik Music*, em linha).

que está nos limites da compreensibilidade logocêntrica)⁷³; (ii) a pulverização do organismo, o estilhaçamento da unidade em unidades, em multiplicidades (*I don't want to dissect everything today / (...) But I can't help it*, depois o verso *Slap me with a splintered ruler*), que acontece por iniciativa própria, dissociada do *ego* consciente, nem *moi* (identidade imaginária) nem *je* (identidade como sujeito falante, constituído através do discurso), segundo Lacan (1975: 108); (iii) ímpetos de movimentos, surtos não figurativos de imagens (o *figurativo* opõe-se ao *figural*, segundo Deleuze), irrupções de forças e intensidades (*There I go jumping before the gunshot has gone off / Slap me with a splintered ruler / And it would knock me to the floor if I wasn't there already*): o *eu* histeriza-se, traça investimentos libidinais no próprio ato de libertar os seus excessos de presença (é no próprio movimento de falar que o histórico constitui o seu desejo, cf. LACAN, 1973: 16), as tais imagens que não permitem que este *eu* se componha numa forma orgânica fixa (um pleonasma forçado); daí os saltos (*jumping*), a bala disparada (*gunshot*), os estilhaços (*splintered*), a violência da linguagem-gesto (*Slap me*), o voo da queda (*knock me to the floor*); (iv) a ansiedade crescente, a voracidade que, autonomizada, obsidia o *eu*, excedendo-o e engolindo-o nesse excesso (daí o uso da forma passiva em *I'm consumed by the chill of solitary*); a sensação de *arrepio*, mais uma sensação que só o corpo, na sua imanência visceral, consegue compreender (é a lógica da sensação, intraduzível; traduzir o *arrepio* é já dizer outra coisa, traindo o corpo e falando em seu lugar: daí a descrição *I'm relentless and all strung out*); (v) a analogia com Estella, personagem do romance *Great Expectations*, de Charles Dickens, que usa e abusa dos homens que a rodeiam; o movimento de vaivém, da migração entre estados, o movimento como potência afirmativa de vida (*I like to reel it in and then spit it out*), cujo contrário é a *apatia* (novamente, *the chill of solitary*, seguido de *I'm frustrated by your apathy* e, mais adiante, *Why am I so petrified of silence*).⁷⁴

Acrescente-se: (vi) o fascínio pela *espiritualidade*, pelo contágio que se dá no momento de um encontro, a osmose entre forças e intensidades (*And I am fascinated by the spiritual man / I am humbled by his humble nature*); (vii) conseqüentemente, a

⁷³ Na canção *One*, Morissette alude a este monstro figural nos seguintes termos: *and give up my hard earned status / as fabulous freak of nature?*

⁷⁴ Numa canção muito posterior – *Unprodigal Daughter* (do disco *Feast on Scraps*, 2002) –, Morissette retomaria idênticas expressões, por um lado, de rebeldia, a começar pelo título (uma rebeldia, portanto, edipiana, assente num não-regresso à matria), e, por outro, de violenta repulsa (*I had disengaged to avoid being totaled / I would run away and say good riddance soon enough / I had grown disgusted by your small-minded ceiling / (...) Soon be my life / Soon be my pace / Soon be my choice of which you'll have no part of*). Refrão: *Unprodigal daughter and I'm heading for the west / Disenchanted daughter and this plane cannot fly fast enough / Unencumbered daughter, hit the ground running at last / I'd invite you but I'm busy being unoppressed*.

intensidade inerente a um encontro (a afetividade, a potência de vida, a alegria em sentido espinosista) dispõe-se em inúmeras ocorrências (o valor da reciprocidade: *deliverance, find a soulmate, meet a kindred, Someone else to catch this drift* – apanhar um impulso, um movimento, uma inclinação: de novo, a questão do fluxo, do ímpeto, da febre inconstante que torna o *eu* figural, antirretórico, impossível; a *imagem-movimento* e a *imagem-tempo*, segundo Deleuze pensando o cinema via Bergson); (viii) as interrogações avulsas, o *dropping* de assuntos (a heterogeneidade dos tópicos a *dissear*, dos mais triviais aos mais metafísicos), a obsolescência informacional (*The conflicts, the craziness and the sound of pretenses / Falling all around... // (...) your bills, your ex, your deadlines, etc.*); (ix) a mencionada atração por um *spiritual man* é retomada pela necessidade crescente de introspeção (*And all I need now is intellectual intercourse / A soul to dig the hole much deeper* – a intimidade, segundo António Pinto Ribeiro, “apela sempre a uma sabedoria da descida”, RIBEIRO, 1994: 23).

Destaque-se uma espécie de enunciado aforístico sobre o campo da física, que, entre a forma e o conteúdo, se afigura como um salto quântico, no regime da abdução, isto é, a ideia de uma razão sem lógica, aquém das explicações procedidas por silogismos dedutivos ou indutivos: o verso *And I have no concept of time other than it is flying*. Algumas achegas conjecturais acerca do tempo como movimento ou *durée* (com a toda problemática que a noção bergsoniana encerra): “O universo dura. Quanto mais aprofundarmos a natureza do tempo, melhor compreenderemos que duração significa invenção, criação de formas, elaboração contínua do absolutamente novo” (BERGSON, 2001: 21). A dinâmica evolutiva não é linear, porque envolve acelerações pendulares, regressões inumeráveis, inibições, oscilações e flutuações de percurso, às vezes sistemáticas, outras vezes irregulares (traduzíveis pelo termo leibniziano “fulguração”), que escapam ao rigor metódico ou às supostas leis gizadas pela previsibilidade (Heisenberg e o princípio da incerteza; daí, segundo Omar Calabrese, o “ar neobarroco” destas constatações no domínio da experiência estética).⁷⁵ Esta incursão pela relatividade e pelos *quanta* tem uma concretização posterior: *And all I really want is a*

⁷⁵ O fim da geometria clássica euclidiana e da linearidade matemática são configurações neobarrocas, emblemas da teoria do caos e dos fractais: “As nuvens não são esferas, fartou-se Mandelbrot de dizer. As montanhas não são cones. A luz não viaja segundo uma linha recta. A nova geometria dá a ver um universo que é irregular e não redondo, escabroso e não suave. É uma geometria do irregular, do quebrado, do retorcido, do enredado, do entretecido. O entendimento da complexidade da Natureza trouxe consigo a suspeita de que a complexidade não era devida simplesmente ao acaso, não era um acidente. Exigia que se pensasse que aquilo que interessa no percurso de um raio de luz, por exemplo, não é a sua direcção mas sim a distribuição dos zigzagues” (GLEICK, 1994: 132). *Vide* subcapítulo “A estética neobarroca e a repetição (parte I): a matéria das coisas” (Terceira Parte).

wavelength (do tempo para o espaço: o comprimento da onda, a distância que intervala os pontos altos de uma radiação eletromagnética).

A busca de uma possibilidade de realização pessoal passa, por um lado, por uma ação de tipo espongiiforme, absorvendo tudo ao acaso, saltando de assunto em assunto (mas sem nunca se desfazer de nenhum deles), convocando todas as matérias de uma maneira avulsa e impaciente (*Enough about me, let's talk about you for a minute / Enough about you, let's talk about life for a while*). Por outro, essa realização pessoal (diga-se, por comodidade conceptual, a busca do seu *eu*, da sua *identidade*) empreende, retroativamente, uma desrealização: o que quer o *eu*? Quer tudo, quer fulgurações impossíveis, anedóticas, delirantes. “O fractal é um problema de ‘identidade’ (...) e, como todos os problemas de identidade, um problema de alteridade” (CUNHA E SILVA, 1999: 111). Daí a máquina desejanse: a angústia é produtiva, não remetendo, como em Freud, para a negatividade da carência; esta é que reenvia para uma positividade do desejo, do desejo maquínico. Anima o agenciamento, amplia o plano de imanência (o virtual deleuziano): *If only I could hunt the hunter, If only I could meet the Maker, If only I could kill the killer, A place to find a common ground*.

Sendo uma canção *pop/rock*, a angústia não é metaforizada: surge como “explosão patológica” (BARRETO, 1997: 143), apoderando-se enfaticamente da profundidade do sentimento. É uma arte do corpo e uma arte do palco: “reúne o épico e o lírico na visceralidade elétrica” e eletrizante (*ibidem*). Nas filmagens do DVD *jagged little pill, Live, a performance* exhibe o arrebatamento performativo de Morissette. Vocalmente, caracteriza-se pelo *pitch* variado, oscilando rapidamente entre baixos e agudos ruidosos, caindo numa estridência que já não soa mais a canto profissional mas a um berro dilacerado e escabroso: como se a voz, pulsional e autonomizada, se disparasse em todas as latitudes, exibindo pateticamente as suas fissuras e crispações. Traça um mapa, uma cartografia dinâmica que “(...) exprime a identidade do percurso e do percorrido” e se confunde “com o seu objecto, quando o próprio objecto é movimento” (DELEUZE, 2000: 87).

O investimento energético no grito e nos movimentos do corpo devém, com a sucessão de concertos e de prestações deste tema, singularmente carismático da artista: o desejo é agenciamento, põe-se em movimento; o corpo acompanha-o, então, anda às voltas pelo palco, percorrendo-o de uma ponta à outra, em jeito nómada e *random*. Ativa a primeira tese bergsoniana: a de que o movimento (o do corpo, o do desejo) e o espaço percorridos (o palco) não são confundíveis, criando nessa discrepância a linha de

fuga e a intensidade.⁷⁶ Seja nos gestos do corpo, seja em cada um dos enunciados que corporizam a letra: o movimento aflora da transição de um gesto/verso para outro gesto/verso, e não na cristalização de cada um dos seus instantes. Segmentar um gesto em unidades mais pequenas, em “microgestos”, é como tentar separar o movimento das pernas, numa marcha, do resto do corpo: como esclarece José Gil, “o que se articula no corpo não são unidades de movimento, mas zonas inteiras do espaço. Ora, estas zonas não têm fronteiras precisas, interferindo umas nas outras ou encaixando-se umas nas outras. (...) É uma quase-articulação do corpo” (GIL, 2001: 90). A *transdução* (em vez de *tradução*) destes movimentos em palavras (a letra de *All I Really Want*) obedece ao mesmo princípio: cada um dos versos da canção é desdobrado pelo verso seguinte, acolhe outras sequências possíveis, vive da interação caótica entre todos os versos, sob lances ou impulsos cinéticos (nenhum verso, por assim dizer, figura como uma chave de ouro interpretativa: todos os versos acolhem e expulsam, em simultâneo, o sentido uns dos outros).⁷⁷

Para concluir: *And all I really want is some peace man / A place to find a common ground*. Se a figura *esquize* deleuziana opera ao nível de uma dissolução de todas as instâncias (daí o CsO *versus* o organismo), talvez o *eu* de *All I Really Want* se abeire preferencialmente do pensamento *fractal*. O desejo de um *chão comum* supõe, de algum modo, a procura de um tom, de um ambiente que seja propício à reciprocidade (a questão da *deliverance*, *find a soulmate*, *meet a kindred*: o desejo de um reconhecimento da sua presença, o reconhecimento da sua visibilidade no mundo, da reversibilidade ampla dos olhares). O CsO e a *esquizanálise* de Deleuze e Guattari desabrigam essa hipótese, porque o seu projeto estilhaça e fragmenta tudo por onde circula. Daí que Paulo Cunha e Silva (1999) proponha antes uma análise fractal, argumentando que “(...) esta, ao partir do fragmento, do elementar, do local, não esquece a genealogia no todo, a sua genealogia global” (CUNHA E SILVA, 1999: 204). Neste plano, *All I Really Want* constituirá um *metafractal*, um fractal de fractais, pois

⁷⁶ “O espaço percorrido é passado, o movimento é presente, é o acto de percorrer. O espaço percorrido é divisível, e até infinitamente divisível, enquanto o movimento é indivisível, ou não se divide sem mudar de natureza a cada divisão. O que supõe uma ideia mais complexa: os espaços percorridos pertencem todos a um só e mesmo espaço homogéneo, enquanto os movimentos são heterogéneos, irreduzíveis entre si” (DELEUZE, 2004a: 11).

⁷⁷ Corresponde à distribuição dos afetos, segundo Deleuze, numa lógica produtiva desapegada da neurose edipiana e que opta pela relação entre o inconsciente e um conjunto de forças: “(...) de um mapa a outro, não se trata da procura de uma origem, mas de uma avaliação de *deslocamentos*. Cada mapa é uma redistribuição de impasses e de avanços, de entradas e fechos (...). [O] inconsciente já não tem a ver com pessoas e objectos, mas com trajetos e devires; já não é um inconsciente de comemoração, mas de mobilização, onde os objectos se desvanecem mais do que se ficassem enterrados na terra” (DELEUZE, 2000a: 80).

cada verso será a promessa de outro e cada movimento, que no seu acontecer imediatamente se desvanece, se reconstitui no movimento seguinte: como diz o autor, pensando na *action painting* de Jackson Pollock, “[i]deia que reforça a fractalidade da obra: a *minha* obra é caótica porque *eu* sou caótico, e faço a *minha* obra, se a produzo é ela que *me* recupera, que *me* reproduz” (*idem*, 197). Não a dissolução irreversível do *eu* (do corpo), mas um espriamento que corporaliza todos os espaços que o corpo torna visíveis, a partir do momento em que os habita: “Na *desordem explícita* que o corpo manifesta há uma ‘ordem implícita’ que o configura. Que lhe permite, passando por todos os lugares, continuar a ser corpo” (*idem*, 203). No fundo, permite-lhe ainda ser *alguém* (que deseja), ao invés de ser um desejo (que deseja algo, alguém), como supõem os *imitatio affecti* spinozistas que anima o CsO. Reformulando: a fractalidade permite-lhe ainda *ser*, enquanto em Deleuze só resiste o *and*.⁷⁸ Talvez Bergson reponha, de momento, um equilíbrio possível: “existir consiste em mudar, mudar é amadurecer, e amadurecer é criar-se a si próprio incessantemente” (BERGSON, 2001: 18).

Citando a artista: “I’m still on an adventure, I’m still investigating, I’m still defining who I am in every moment” (*apud* SULLIVAN, 2002: 88). Anos mais tarde, numa canção justamente intitulada *Incomplete*, a artista autorrepresentar-se-ia em sucessivos movimentos de expansão: *Ever unfolding / Ever expanding / Ever adventurous / And torturous / ... but never done*. De novo, a dobra, a flexão, a reflexão, ao serviço de um desejo *construtivista* e agenciador: *Ever unfolding*. O *eu* é puro desejo, máquina agenciadora de intensidades: cada estrofe da letra é encabeçada pela repetição de *One day I will* [realizar *x*] (dos sonhos mais domésticos – *I’ll be a friend to my friends who know how to be friends, And I’ll be married with children and maybe adopt* – aos mais insondáveis – *And I’ll know God / And I’ll be constantly one with her night, dusk and day // One day I’ll be secure / Like the women I see on their 30th anniversaries*).

Assume-se, no refrão, como vertigem (*rapture*), uma linha de fuga que se reconhece eternamente *incompleta*. Esse reconhecimento, a nível musical, por mais avassalador que pareça (a assunção de que não existe *a finish line*, de que o *eu* é pura *vertigem*, pura *falha* (des)contínua), é sonicamente atravessado pelas materialidades eletrónicas de Guy Sigsworth e Andy Page, fustigando o *pathos* da letra com um uso

⁷⁸ “Quando partimos do corpo para qualquer viagem por qualquer território, chegamos necessariamente ao corpo, porque, ao partirmos do corpo, tínhamos, também, partido com o corpo. Constata-se, então, que o corpo é o objecto fractal por excelência: a variabilidade do ‘estar’ entronca na ‘invariância de escala’ do ‘ser’” (CUNHA E SILVA, 1999: 203).

despudorado de sons festivos e cintilantes, fora de miserabilismos. Os sintetizadores fulgem e *refulgem*, entremeados por texturas dinâmicas, um certo exotismo polimórfico, entulhado por diferentes gamas de sons, dos mais brandos e acústicos aos mais velozes e elétricos, assim como outros sons, gerados digitalmente, jogando-se na condição de legítimas entidades musicais. (In)conclusão, realizada através de um *dropping* de desejos, uma enumeração em polissíndeto: *One day I will be faith filled / I'll be trusting and spacious, authentic and grounded and home*. Note-se que o *home* final reenvia para o desejo de abertura em *I'll be arrived*, no segundo verso da primeira estrofe; por sua vez, *home* é um desdobramento do desejo imediatamente anterior, *grounded*. Daí o elo entre repetição, diferença e intensidade, segundo Deleuze: a *verdadeira* repetição está intimamente ligada àquilo que se considera inalienável e insubstituível. “É como um poema que, na medida em que não lhe podemos alterar nenhuma palavra, repetimos” (DELEUZE, 2005: 22).

Sob o fluxo do *devenir*, o *eu* (como máquina desejante) compele a novas conexões, intensidades e agenciamentos. E, acrescentaríamos, novas *contingências*: *I'll be less afraid and measured outside of my poems and lyrics and art*. A palavra-chave deste verso é *outside*: as contingências não subsumíveis no artístico, no estético, que excedem a vida do texto, sendo o texto, como um bordo, o limite a partir do qual o sujeito adquire consciência de tudo o que fica à margem do dizível, do que é modelizável pela escrita. É *outside* que reside a verdadeira amplitude, o *devenir-espaço*, a vida como a intensidade-zero, “uma vida desconhecida, forte, obscura, obstinada” (DELEUZE *in* DELEUZE & PARNET, 2004: 78), onde o *healing* acontece – porque a arte, segundo Morissette, apenas consegue aspirar a ser catártica.

TERCEIRA PARTE

Cosmic tears

Dobra ante dobra: sensibilidades neobarrocas em Alanis Morissette

Comment plier le texte, pour qu'il soit enveloppé dans la musique? (...). Les Baroques sont peut-être les premiers à proposer une réponse systématique: ce sont les accords qui déterminent les états affectifs conformes au texte, et qui donnent aux voix les inflexions mélodiques nécessaires. D'où l'idée de Leibniz que notre âme chante d'elle-même et spontanément, en accords, tandis que nos yeux lisent le texte et que notre voix suit la mélodie. Le texte se plie suivant les accords, et c'est l'harmonie qui l'enveloppe. Le même problème expressif ne cessera d'animer la musique, jusqu'à Wagner ou Debussy, et aujourd'hui Cage, Boulez, Stockhausen, Berio. Ce n'est pas un problème de correspondance, mais de 'fold-in', ou de 'pli selon pli'.

Gilles Deleuze, *Le pli. Leibniz et le Baroque* (1988: 187).

A música é precisamente o que não se vê. No entanto escutando um prelúdio de Debussy, certas passagens de Mahler ou Ravel, o adágio de Barber, enfim qualquer peça do repertório barroco, clássico ou contemporâneo, de Berio a Parker ou de Stockhausen a Miles Davis (talvez Cage seja o menos imagista e o mais fotogénico dos músicos), não podemos impedir-nos de evocar imagens.

Mas há algo no movimento interior da música que exige para essas imagens análogo movimento. Foi talvez por isso que, desde os seus primórdios, o cinematógrafo se fez acompanhar por música executada ao vivo, em provável memória da ópera; que Bernstein e outros tenham composto para cinema, Visconti encenado óperas, Warhol realizado video-clips. Ou hoje se editem as bandas sonoras dos filmes sem surpresa de ninguém.

Bernardo Pinto de Almeida, "Imagem da música" (ALMEIDA, 1995: 51).

Ao denominar as suas canções como *listas*, Alanis Morissette aciona uma tipologia muito própria de textos que, segundo Umberto Eco (2009), apresentam propriedades formais e uma eidética responsáveis por sensações de *vertigem*, de *excesso* e, em última instância, de *infinito*. Noutras linguagens, tendo em conta o espaço-tempo da contemporaneidade e as várias plataformas policêntricas de medialidade, a lista inscreve-se numa *sensologia* (Perniola) *neobarroca* (Calabrese) e *fractal* (Cunha e Silva), num tipo de experiência sensorial que, inalienável da sua materialização sónica e performativa (o facto de a lista se destinar a ser ouvida, enquanto canção), abriga no seu imanentismo uma dialética profunda, impregnada de tensões, mutações, desdobramentos (a dobra, *pli*, deleuziana) e devires, que dão corpo e visibilidade a matérias e conceitos que desafiam a sua reificação (tais como as referidas sensações de *vertigem*, *excesso* e de *infinito*, assim como a noção de *transcendência*). A destacar, dentro dos diferentes subcapítulos inscritos nesta terceira parte, é a noção de *devir-paisagem* como uma forma de alheamento *matérico*, *coisal* ou *kínico* (Sloterdijk) consubstanciada por Morissette nos seus vídeos, *lyrics* e *performances*, e que acaba por se alinhar com vertentes artísticas, fenomenológicas e epistemológicas modernas que investigam a superação do dualismo corpo/mente e a intimidade entre a consciência humana e o mundo envolvente (na sua nudez *ética*, a partir de Levinas e, em particular, da canção *Thank U*).

1. Alanis Morissette: a filosofia do presente e a ontologia pós-semiótica.

Video kill the radio star, cantavam os Buggles – e se *cantavam*, fazendo-se ainda *ouvir*, a pretensa imagem assassina parece ter sido apenas evocada mais ao serviço do *tom* dos tempos (cf. DERRIDA, 1997), do que para *revelar*¹ alguma poça de sangue indelével, onde surgiria um epitáfio para que pudéssemos, enfim, velar pelo eterno silêncio das rádios. Quando tudo se torna demasiado transparente e hiper-informacional, por intermédio dos *media* (cf. Jean Baudrillard, Gilles Lipovetsky, George Steiner, João Barrento, Byung-Chul Han, entre outros), como dar algum repouso ao olhar, que tudo vê e absorve sem reparar em nada, como um “olho sem pálpebra”, “cansado de ver e de ser visto” (*apud* NANCY, 2006: 71)? Segundo Jean Baudrillard, o imperativo categórico da comunicação passa pela extroversão forçada de toda a interioridade, por mais íntima ou secreta que ela seja. O mundo, ou melhor, a sua *imagem* é a de “uma espécie de zona pan-erógena narcisista”, que destrói o erotismo ao pretender despojá-lo de mediações, distanciamentos e vazios (Carlos Oliveira *in* SLOTERDIJK, 2001: 75): “os signos da sexualidade multiplicam-se, a sexualidade em si desmorona-se” (*idem*, 76). É neste plano do hiper-real que a violência, por exemplo, se torna abominável, precisamente por já não conseguir chocar (vivemos, como diz Deleuze, no tempo do “Sade-adquirido”, DELEUZE, 2005: 10), por ser incapaz de abrir fendas numa superfície subsumida, que se devora a si mesma (inoculando a sensação de dor, o desconforto perante o trágico): a carne já se torna excedentária quando o corpo é subtraído ao seu genoma.²

Vivemos, sem dúvida, numa sociedade da imagem, da videocultura – uma sociedade *imagocêntrica*, quiçá “pós-hermenêutica” (HAN, 2014: 45) –, legítima herdeira do imanentismo teofânico que caracterizava o antigo endeusamento grego da

¹ O *apocalipse* do tom é, à letra, a revelação: “Quem adopta o tom apocalíptico vem dar-vos um sentido, de outro modo, vem dizer-vos, alguma coisa. O quê? A verdade, com certeza, e quer dizer-vos que a revela, o tom é revelador de algum desvelamento em curso. Desvelamento ou verdade, apofântico da iminência do fim, do que quer que seja que chega, finalmente, ao fim do mundo. Não apenas a verdade como verdade revelada de um segredo sobre o fim ou do segredo do fim. A própria verdade é o fim, o lugar de destino, e que a verdade se desvele a ela própria é o advento do fim” (DERRIDA, 1997: 51).

² Paralelamente, aquilo que é moralmente condenável passa a ser exibido “para ser visto sem ser olhado” (BAUDRILLARD, 1991: 55). A carne devém *desencarnada* e sem opacidade, sem matéria autossuficiente que baste para oferecer resistência à porosidade altamente disponível do olhar, que já não procede mais a rastreios ponderados (a *corporeidade nua*, segundo AGAMBEN, 2010). A dor deixa de ser fisiologicamente natural, passando a ser induzida – ou sedada – pelos ecrãs (como os cadáveres empilhados nas guerras que se transformam em zombies nos filmes, em corpos ultraleves, cf. SLOTERDIJK, 1999a). Vivemos, pois, na época das “áreas de quase imediação”, segundo Luís Carmelo (2002: 85): “1) A ficcionalidade da experiência corporizada pelos *media*; 2) a área de propagação ciberespacial; 3) o agir livre do sujeito impelido por um desejo instantanista; 4) a compulsão interactiva circundante face ao sujeito e, por fim, 5) a propriocepção, ou seja, os novos limites que advêm da expansão do sujeito tecnológico”.

Natureza: um regato como uma *aparição* (topológica) de uma ninfa, um relâmpago como uma *aparição* (indicial) da fúria de Zeus. Alanis nasceu e cresceu na plenitude da hipervisibilidade e da emancipação universal da imagem. A sua música tem um rosto: o *seu*, cartografado de *n* maneiras, maquilhado com estas ou aquelas cores, mas sempre reconhecível nos vários videocliques que acompanharam a sua promoção comercial.

Se durante muito tempo a imagem fora demonizada (é uma assassina, partindo do refrão dos Buggles), tal se deveu, como nota Marie-José Mondzain (2009: 16), ao facto de ela ter sido (con)fundida com um sujeito, logo passível de ser vilificado com uma culpa (ecos cristológicos da Paixão, do verbo feito carne que é depois desfeito na cruz): a *iconocracia* leva-nos a crer nas imagens como potências que impulsionam crimes, alienação e suicídios. O ícone mortifica o referente e, à parte estes preciosismos da semiótica, acaba matando a própria pessoa à qual se reporta a referência: pense-se em Marilyn Monroe via Wahrol e ainda em Jimi Hendrix, Kurt Cobain, Amy Winehouse ou Whitney Houston – gente da música, cuja voz fora simultaneamente devorada pelos ouvidos e pelos olhos, pela premência da imagem forçada a tornar-se pública e a exasperar. Guy Debord fizera juízos reprovadores em relação à *sociedade do espetáculo*, pensando a exterioridade como a encenação de um vazio que fora usurpado às consciências individuais, súbitas marionetas movidas sem fios: a exterioridade devém a própria essência. Debord resume o carácter nefasto do olhar contemplativo na posição ocupada pelo espectador, que assiste, impávido, *comfortably numb* (à la Pink Floyd), a uma representação daquilo que lhe é negado e subtraído: a posse da sua própria essência, aplainada na forma de sombras projetadas (“plus il contemple, moins il vit”, DEBORD, 1992: 16). O discurso de crise encontra, neste exemplo, uma parte da vasta cultura psicopatológica, refém do seu próprio luto pela “morte de Deus”, depois pela “morte do autor” e, enfim, pela morte de tudo o que antes se julgava ser uma base segura de sentido (as meta-narrativas históricas).

No entanto, autores como Omar Calabrese, Mario Perniola, Jacques Rancière, Eduardo Prado Coelho ou J. A. Bragança de Miranda têm uma vasta produção crítica, de pendor filosófico, no sentido de não condescender aproblematicamente com a tanatologia fácil hodierna, que perpetua a desilusão do progresso iluminista e decreta todas as plataformas multimodais (nomeadamente, a questão do digital) como a encarnação própria do Maligno. A questão é que o homem – o homem de *agora* e o homem de *sempre*, a deslizar o dedo num *ebook* ou a cravar o sílex num menir – vive de representação e por ela se mediatiza, construindo a sua versão de autenticidade

mediante condições epistémicas flexíveis, que estão em consonância com o tempo em que se aplicam. Desmistifique-se, portanto, a pedido de Eduardo Prado Coelho, a essência “de uma linguagem de puros referentes a que encostaríamos ofegantes o nosso corpo e a nossa alma”, uma linguagem anterior ao domínio simbólico e à força gravítica das paixões humanas e da predicação: “Nós estamos simultaneamente fora e dentro da realidade tal como a realidade está fora e dentro de nós – e nesse mecanismo dificilmente há lugar para um espectador e um espectáculo, agora incorporados na imanentização de tudo” (COELHO, 2004: 56).³

Mario Perniola afirma que a sua investigação filosófica é animada não pela imagem de um mundo vazio – *kénosis* –, mas pela imagem de um mundo pleno, em que tudo está disponível – *pleroma* (coadunável com a fruição intensíssima de imagens que subjaz ao conceito de *museu imaginário*, a partir de André Malraux). Desdobrando *este* mundo, num gesto evocativo do *pli* deleuziano fecundo em enigmas, comparável à *mónada* de Leibniz (cf. DELEUZE, 1988), Perniola insiste numa “filosofia do presente”, ou seja, num pensamento que dá cor ao *presente* contraposto ao *ausente*, “como um pensamento do presente e da presença”, sem cair na ufanía do passado, e na conseqüente obesidade nostálgica, nem numa noção esfumada de esperança, como a que anima os utopismos. Daí que o *simulacro* (Baudrillard), ao invés de ser demagogicamente aviltado “como sinónimo de mentira ou de engano”, mereça, pelo contrário, ver reconhecida a sua qualidade de “garantia da dignidade da cópia, do seu direito a durar”, no facto de “acentuar e sublinhar a presença física do passado no presente” (PERNIOLA, 1994: 73-74).

Neste âmbito, pense-se a imagiologia centrada em Alanis Morissette, cuja música vem acompanhada por imagens (videoclipes). Segundo Perniola, o modo como a videoarte se institucionalizou, precisamente, como *arte*, com aura e solenidade, por contraste com a visualidade neutra e homogeneizante das emissões televisivas, deve a sua força argumentante àquilo que, anteriormente, enformara as ambigüidades técnicas e ontológicas inerentes ao intimismo da escrita autobiográfica: “Se a televisão oferece a imagem do mundo externo, o vídeo proporciona-nos a imagem do eu: tratar-se-á de uma

³ A respeito do atual mundo pós-Warhol, Eduardo Prado Coelho cita Steven Shaviro: “Não existe nada de semelhante ao ‘grand spectacle’ de Guy Debord, nenhum sistema totalizante de falsas representações que tentem passar-se pela vida real. Em vez disso, temos uma superabundância de minúsculos espectáculos, cada um deles chamado explicitamente a atenção para a sua condição de simples espectáculo. Cada espectáculo é uma *mónada*, absolutamente contida e fechada em si mesma, apesar de ligada, através da rede, a tudo o mais” (*apud idem*, 56-57). Ainda a propósito de Debord e do seu desdém pela exterioridade, considere-se a exterioridade *enquanto tal*, segundo Giorgio Agamben em *A comunidade que vem* (cf. AGAMBEN, 1993: 53-54).

espécie de confessorário, através do qual o autor se confronta directamente com o espectador” (*idem*, 46). O que parecia estar intrinsecamente associado a um mecanismo artificial ou tecnológico, e por isso constituir uma ameaça à tradição subjetiva da cultura ocidental, assume-se como a sua legítima herdeira (cf. *ibidem*).

Em *Corpus* (2000) e em *Au fond des images* (2003), Nancy refere que a noção de *video* (relogável, pela etimologia, ao *video* latino, ‘eu vejo’) excede o limite material e mediador do ecrã, sendo da ordem da *penetração* (cf. NANCY, 2003: 137): “Não ‘*video*’ = ‘eu vejo’”, mas o *vídeo* como um nome genérico para a *techné* da vinda à presença. A *techné*: a ‘técnica’, a ‘arte’, a ‘modalização’, a ‘criação’” (*idem*, 2000: 63). A imagem *vem em presença* (não é *imagem-de*), “(...) à semelhança da imagem que vem ao ecrã de televisão, de cinema, vindo *de* nenhum fundo do ecrã, *sendo* o espaçamento desse mesmo ecrã, existindo enquanto extensão” (*ibidem*). Assim,

(...) dans *video*, il y a absorption dans la vision, avec absentement tendanciel du vu. Le voyant ou le visionnant passe avant le visible. Le support, d’ailleurs, n’est pas une pellicule illuminée mais la lumière convertie en signaux ponctuels. On entre dans la pulvérulence et dans la danse des points. L’image devient particulière. Le texte de son côté, parlé ou écrit sur l’image, devient vibronnaire, décomposé et recomposé en ondes suspendues et bruissantes, juste en retrait de la parole prononcée (*idem*, 2003: 138).

Outro tópico a reter é o de uma certa continuidade *ontotecnológica* substancial que revê nos vídeos os traços que, noutros tempos, paradigmaticamente *literários*, descreviam o espiritualismo confessional e introspetivo de gérmen agostiniano, depois a ensaística de Montaigne, as *Confissões* de Rousseau, até à generalização do *habitus* diarístico. Para o estudioso francês Raymond Bellour, mencionado por Perniola em *Enigmas* (1994), “a obra vídeo tende a criar não uma autobiografia – como na tradição clássica das escritas do eu – mas sim um auto-retrato do artista: já não conta uma história, mas oferece uma imagem do eu” (*idem*, 46); “a passagem da autobiografia literária para o auto-retrato vídeo estaria isenta de fracturas” (*idem*, 47), condensando assim a solenização desta nova forma de materialização artística, com um alcance extraordinário a nível de difusão mediática (motivo, portanto, para a sua demonização, no seguimento da lógica adorniana a respeito das *indústrias culturais* e da *cultura de massas*). A *arealidade* do corpo-vídeo – *expeausition* (NANCY, 2000: 33) –, do corpo *como* lugar imanente, “este corpo-claridade-de-ecrã” (*idem*, 63), amplia as margens de indecidibilidade fractal, o tal excesso de presença, segundo Perniola, que impossibilita

que o apreendamos “numa só visão: a própria vista aí se distende, aí se apaga, não abarcando a totalidade dos *aspectos*” (*idem*, 44); um déficit háptico que, no entanto, contribui para a “glória da presença local” (*idem*, 63). É nos termos de uma música como superfície expositiva, semelhante a um ecrã omnívoro que exhibe uma imagem ao mesmo tempo que nela *me* inclui, que McDonald compreende o trabalho morissetteano:

These records are not temples, they're not supposed to be perfect. I don't worship Alanis, I *look* at her and *see* myself. I *watch* her confront her fears *like it's game-film from my own life*. If I stand motionless *in the face of* her songs, I am paralyzed not by awe, but by swelling pride. Listen to what we're capable of (MCDONALD, 27-1-2000, em linha; itálicos nossos).

Considere-se a simplicidade técnica e o minimalismo de um videoclipe como o de *Head Over Feet*, realizado por Alanis Morissette e Michele Laurita, o quinto *single* do álbum *Jagged Little Pill* (figura 12). Num só *take*, o vídeo consiste unicamente num grande plano do rosto da artista, que fita o espectador enquanto canta, olhando de frente para uma câmara estática que filma os seus movimentos, num espaço cénico aparentemente vazio.

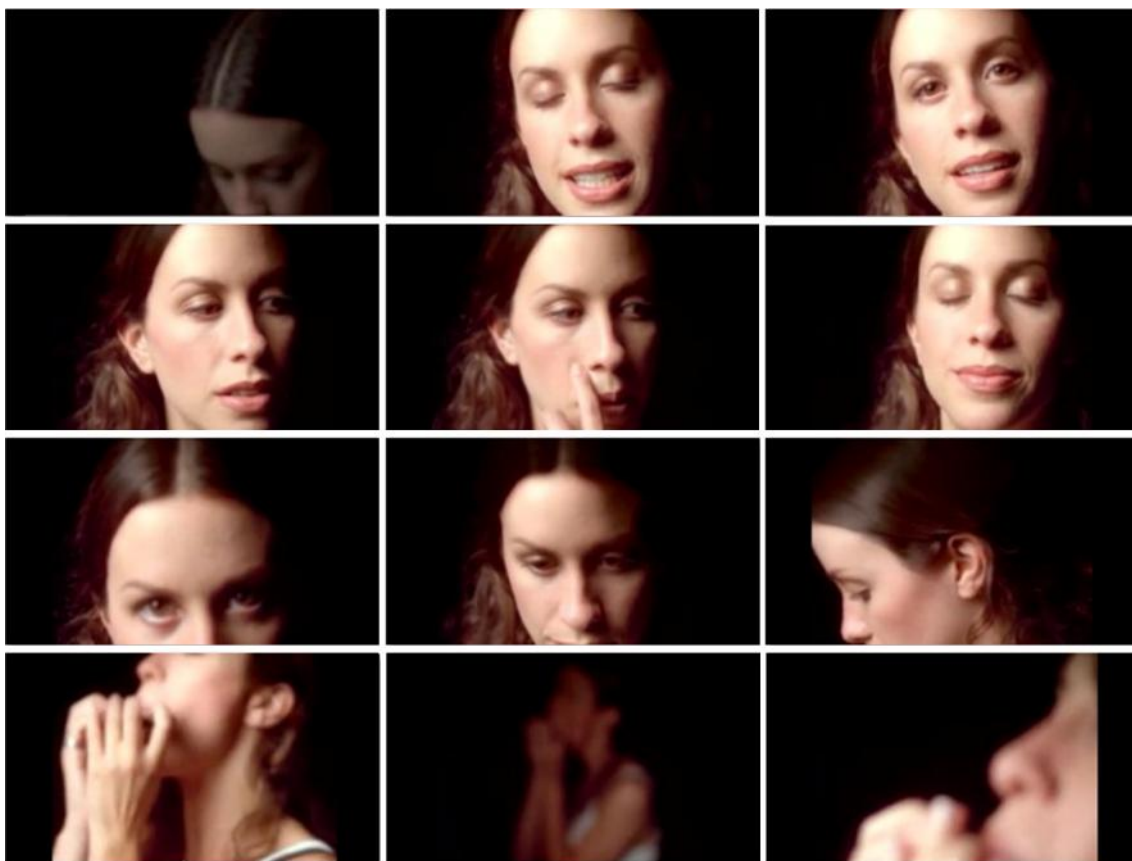


Fig. 12. Fotogramas de *Head Over Feet* (realização de Alanis Morissette e Michele Laurita)

A particularidade do vídeo reside nas ocorrências do refrão: nesses momentos, a boca de Morissette deixa de acompanhar a letra, pondo em evidência que tudo o que está a acontecer não passa de uma encenação, realizada através de *playback*. O rosto exhibe um olhar errante, como se esperasse pacientemente algum sinal exterior, chegando, a certa altura, a pronunciar algo que não corresponde àquilo que efetivamente se faz ouvir. Pelo meio, há toda uma profusão pantomímica: gestos a coçar o nariz, a esfregar a face, a morder os lábios, ora tentando manter um rosto sério e fechado, ora irrompendo em gargalhadas intensas, perto do final. É, afinal, uma canção de amor, em certa medida invulgar, pelo facto de reavivar a expressão *friend with benefits*: o *eu* confessa *verbalmente* o seu desconforto pela situação – *You treat me like I'm princess / I'm not used to liking that, You held your breath and the door for me / Thanks for your patience* –, operando um movimento de *transdução* desse desconforto romântico para sintomas de ereutofobia, mímicas efusivas, gestos que, fulgurando na sua espontaneidade (como se não fossem captados – ou, então, precisamente, *porque* a figura *sabe* estar a ser filmada, efervescendo a sua ansiedade e concomitante histrionismo), dão corpo ao seu carácter irrepetível, excedendo a semiotização.

Assim, as aparentes coordenadas visuais – Morissette a fitar o espectador, endereçando-lhe uma mensagem (a letra da canção) – evoluem para um tipo de coordenadas *metavisuais* – Morissette a fitar uma câmara (uma técnica de mediação), a desmistificar a ilusão de presença (a pretensa vivacidade do encontro) que o *playback* corroboraria. Por uns segundos, o vídeo produz um efeito minimamente perturbador: de onde vem aquela voz, enquanto objeto parcial e autónomo, numa irrupção traumática? Num artigo intitulado “Presence”, publicado na antologia *Staging Philosophy. Intersections of Theater, Performance, and Philosophy* (2009), Jon Erickson comenta sobre a rasteira brechtiana encetada pelo videoclipe:

I have found this video to be far more effective than the most expensive computer-generated graphic music videos. It disorients the viewer in ways that the fanciest graphics cannot, and does it in the simplest, and no doubt cheapest, way possible. But it points to something else I sense in this disorientation – a sense of presence coming from Morissette, or maybe just the video as a whole. Apparently it should be just the opposite: the illusion of ‘presence’ is to come out of a sense of total integrity and unity of effects. In fact, it is a Brechtian maneuver, showing the ‘mechanism’ of illusion, and presumably such maneuvers undermine ‘presence’. (...) For what that alienating maneuver does is only displace presence (as site of desire and belief) to another level – that is, to the level of the one doing the alienating, the ‘source’ of alienation (the framer, the psychic

proscenium). This points to the site of presence as also the site of authority, which theatrical ‘deconstructors’ always like to point to, while denying how the advancement of their own authority is implicated in the act. If it works, we *believe* the alienator, and insofar as we believe him or hear, he or she has presence for us (ERICKSON *apud* KRASNER & SALTZ, 2009: 149).

Um pormenor: para efeito de comodidade interpretativa, dizemos que há *um* videoclipe de *Head Over Feet*, mas, na verdade, existem *dois*, quase indiscerníveis e, por isso, apresentando uma duplicidade que é para muitos – fãs, não-fãs e canais de música – indetetável, porque desconhecida: ambos contêm o mesmo espaço, o mesmo *close-up*, o mesmo jogo de alienação criado pela não correspondência entre o *playback* e a imagem. A grande diferença reside nos momentos finais: numa das versões, Morissette é mais incontinente nas suas gargalhadas, exprimindo um rosto mais embevecido, mais arrebatadamente apaixonado, ebuliente e rendido, dando visibilidade a versos como *Your love is thick and it swallowed me whole, You are the bearer of unconditional things* e *I’ve never felt this healthy before*. Subsiste um aspeto liminarmente fortuito, justificando-se, assim, a existência de dois vídeos para sugerir essa gratuitidade, esse elemento casuístico: a espontaneidade gestual, o nervosismo tímido inerente ao facto de se confessar, perante o outro ou as câmaras, que *You’ve already won me over in spite of me / Don’t be alarmed if I fall head over feet / Don’t be surprised if I love you far all that you are / I couldn’t help it / It’s all your fault*. (É legítimo, neste contexto, fazer uma aproximação com a *différance* de Derrida e a invalidação do sentido de *presença* que o filósofo postula com base no conceito de *iteração*, “the function of language that both permits meaning and defers presence”, segundo Suzanne M. Jaeger *in* KRASNER & SALTZ, 2009: 127. Deste modo, a iteração é o fator que invalida qualquer acesso a um sentido puro, porque “a repetition of a word or gesture is always a *recontextualization*, says Derrida, and therefore slippages in meaning occur. (...) Derrida’s argument against presence is an argument against continuity in meaning”, *ibidem*).⁴

⁴ Por sua vez, a autora vai recorrer à fenomenologia de Merleau-Ponty para colmatar algumas das inconsistências estruturais inerentes ao pensamento de Derrida, sobretudo quando o tópico da presença parece ficar refém dos mesmos esquemas usados na análise linguística, esvaziando a presença da sua carnalidade. O facto de haver dois vídeos (e poderiam ser muitos mais) para uma mesma *intencionalidade* permite, assim, um tipo de realização material (uma ação no mundo) que singulariza a ambiguidade perceptiva na aceção merleau-pontiana: “Perception of an object is always an incomplete process, and its reality for us is given in the incomplete character of perceptual experience. One never gets to the totality of what makes the thing what it is. One’s perception is always limited by what one has not yet seen, what one no longer sees, what is absent from one’s present vision. (...) New understandings and insights are gained with further encounters with the object” (JAEGER *in* KRASNER & SALTZ, 2009: 133).

Na sua iminência irredutivelmente medial ou mediadora, o videoclipe esboça – apesar dessa metarreferencialidade medial (ou *precisamente* por força disso) – uma atmosfera de presença, uma sensação de intimismo. Em simultâneo, por um lado, revela a dissociação lacaniana entre a realidade e o Real (correspondente à noção do *virtual* no pensamento de Deleuze): mesmo quando a realidade se desintegra ou fica suspensa (quando Morissette revela, enfim, que *tudo não passa de um vídeo* e de *playback*), o Real continua a insistir e a perpetuar-se, como uma fantasia que, desprendendo-se da sua ancoragem na realidade, adquire consistência e autonomia, como um *órgão sem corpo* (a ideia de que a realidade tem a mesma estrutura que a ficção, cf. ŽIŽEK, 2004: 167).⁵ Por outro, e em estreita relação com essa duplicidade, põe em evidência um efeito de distanciamento irónico e paródico sobre o retrato esboçado.

As afinidades entre as canções de Alanis Morissette, a sua transposição fílmica (videoclipes, de natureza promocional) e o conceito de *imagem* inerente ao seu processo compositivo – a *snapshot* (que é musical, legível e visível, por designar as suas *lyrics* e os seus *álbuns* – termo que se empresta, por silepse, tanto aos dispositivos usados para guardar fotografias como aos que armazenam músicas) – convocam necessariamente uma leitura não-camuflada que é *inter- e/ou trans-semiótica*, na medida em que *ver, olhar, testemunhar* (e *ouvir*, porque é de canções que falamos), nas *lyrics* morissetteanas, são modos de apreender profundidades a partir da superfície de uma determinada circunstância, facto ou realidade. Aliás, aludindo à noção de *pictorial turn* proposto por W. J. T. Mitchell, em *Picture Theory*, em meados dos anos noventa, a oposição habitual entre *superfície* (que estaria agregada ao conceito de imagem *tout court*) e *fundo* (mais propenso às arqueologias exegéticas, em busca de algum segredo escondido por decifrar, associáveis ao texto poético ou à arte, em geral, considerada *erudita*) acaba por perder fundamento teórico no quadro da ontologia da imagem e das diversas modalidades do pensamento que reconfiguram e atualizam as aproximações teóricas a essa ontologia (cf. MARTELO, 2012: 55).⁶

⁵ Considere-se a análise que o filósofo esloveno tece a respeito de uma da cena específica do filme *Mulholland Drive*, de David Lynch, passada no bar Silêncio: uma mulher canta uma versão castelhana do tema *Crying*, de Roy Orbison, quando, de súbito, colapsa em pleno chão, mas sem que a canção seja interrompida. Tal como em *Head Over Feet*, ficamos a saber que a cantora esteve desde o início a fazer *playback*. Neste ponto, a *fantasia* igualmente colapsa, “(...) *not* in the sense that ‘the mist dissipates and we are back in sober reality’ but, rather, in the sense that, from within, as it were, fantasy loses its mooring in reality and gets autonomized, as a pure spectral apparition of a bodiless ‘undead’ voice” (*idem*, 169); “In short, one should discern which part of reality is ‘transfunctionalized’ through fantasy, so that, although it is part of reality, it is perceived in a fictional mode” (*idem*, 170).

⁶ “(...) Mitchell insistia no facto de vivermos um mundo pós-semiótico e pós-pós-estrutural e de termos desenvolvido um modo genuinamente novo de relação com as imagens, tanto no sentido mais lato de *image* como no sentido mais restritamente material e

2. A estética neobarroca e a repetição (parte I): a matéria das coisas.

“A história foi porventura a maior invenção do espírito humano para dar uma *forma* ao tempo, organizando-o em narrativas. Mas o próprio da história é precisamente descoincidir com o tempo” (ALMEIDA, 2008: 173, itálicos nossos). A urgência *formal*, a compulsão para atribuir uma *forma* aos fenômenos (uma narrativa, uma relação causa-efeito, uma *referência* para satisfazer o *sentido*, diria Frege), insurge-se como um gesto involuntário ou inconsciente do animal humano, à semelhança do que o leva a respirar ou a abrir os olhos para ver. Um gesto que, a bem ou a mal (arriscando dizer-se que rema às avessas das águas pós-modernas)⁷, corporiza uma lei do menor esforço da qual a consciência humana não pode abdicar, sem a transgredir, para ser *o que é*. Como uma certa “categoria do espírito” ou um “ar do tempo”, a busca de uma forma para apreender um sentido e um valor do mundo, como meio de almofadar descoincidências insuportáveis, é o que leva Omar Calabrese a designar de *neobarroca* a idade que reiteradas sedimentações formalistas apelidaram, com desencanto, de *pós-moderna*. Dar forma é, no fundo, uma variante sinonímica de *dar corpo* a uma ideia, a uma atribuição do espírito: é o que resta da encarnação teológica (*kénosis*), do Verbo feito Carne. Aqui se encaixam, portanto, as artes *plásticas*, que dispõem, por excelência, da técnica para trabalhar a matéria e transmutar o real, tornando-os energia, devir, metamorfose, trazendo *o próprio* da visibilidade para o centro das atenções hermenêuticas.⁸

A designação proposta por Calabrese não pretende restituir uma formalização periodológica firme à contemporaneidade, atribuindo-lhe, assim, por revocação do período histórico e cultural imediatamente deduzível (o Barroco), um código de interpretação ou uma cartografia teórica irrevogáveis. O conceito de *neobarroco* transcende a linearidade diacrônica dos diferentes tempos e mentalidades, uma vez que, para logro das intenções modernistas, não existe um sentido único e linear, mas é antes “uma co-presença de temporalidades heterogêneas” o que melhor caracteriza e distingue

visual de *picture* (...); e articulava, portanto, uma nova ‘ontologia cotidiana’ da imagem com uma mudança de paradigma de profundas consequências no plano da teoria” (MARTELO, 2012: 55).

⁷ Considere-se Terry Eagleton, para quem “[a] solução mais ladina para esse dilema é nietzschiana: (...) o que há de errado com a modernidade é o simples fato de que ela acredita existir uma forma inerente a tudo. O pós-modernismo não está proferindo outra narrativa sobre a história, apenas negando que a história tem forma de história” (EAGLETON, 1998: 39).

⁸ Merleau-Ponty, em *O olho e o espírito*, aqui em estrita alusão à pintura: “Qualquer que seja a civilização em que nasça, quaisquer que sejam as crenças, e quaisquer que sejam os motivos, quaisquer que sejam os pensamentos, quaisquer que sejam as cerimônias de que se faz acompanhar, e precisamente quando parece votada a outra coisa, desde Lascaux até aos nossos dias, pura ou impura, figurativa ou não, a pintura nunca celebra outro enigma que o da visibilidade” (MERLEAU-PONTY, 2009: 26).

“a temporalidade própria do regime estético das artes” (RANCIÈRE, 2010a: 28). O mesmo conceito não requer um olhar obrigatoriamente retrospectivo para melhor ver e conceptualizar o presente (relevante, neste sentido, é o conceito deleuziano de *desterritorialização*). Como pretende Mieke Bal (1999), o (neo)barroco contemporâneo atua menos como um estilo periodológico e mais como uma *visão*, alterando e redefinindo posições e estatutos ontológicos e fenomenológicos do sujeito e do objeto.

Visão, imagem, olhar háptico, *imagocentrismo*, experiência de *crise* e de *choque* dialéticos sob o signo benjaminiano da *catástrofe* vivida alegoricamente como rutura com a tradição e os fundamentos precedentes (“a personagem barroca considera a catástrofe como tendo já ocorrido; a sua capacidade para se mover por entre as mais estridentes contradições deriva de uma vertiginosa experiência de mutações e de viragens”, observa Perniola a propósito de Benjamin e da premissa deste sobre o sentir barroco, *in* PERNIOLA, 1998: 176) – de facto, as experiências artísticas atuais propiciam uma recuperação (ou melhor, uma *repetição diferencial*, reunindo as visões de Deleuze e Calabrese, originando infinitas variantes no interior de um género comum) de sinais da opulência formal, do *chiaroscuro* de Caravaggio, de fulgurações grotescas, da contaminação de estilos, do exacerbamento e sumptuosidade sensoriais (toque, luz, texturas)⁹, dos estilos auriculares ou cartilagíneos, reconstituindo morfologias humanas e animais, dos dramas teológicos como sintoma de resistência de um sentido do sagrado não resolvido (Deus morreu, mas a morte continua a levantar terror e surpresa, e Deus continua a ser incessantemente convocado, latente nas *vanitas*, nos bois e noutros animais esfolados, de Rembrandt a Bacon, de Chagall às instalações de Anish Kapoor ou ao psiquiatra antropofágico Hannibal Lecter no filme *The Silence of the Lambs* – a cena em que esventra o corpo de um polícia, decorando com ele toda a cela), das poéticas labirínticas, da perseguição demiúrgica exercida sobre o corpo (por um lado, lugar para múltiplas ficções e imaginários, corpo-medialidade; por outro, prática agonística, cirurgicamente transformável, corpo plástico e efémero, consumível, corpo-destruição), a ausência de unidade (“tudo se decompõe e fragmenta em partes infinitas,

⁹ Na *Carta sobre os cegos para uso daqueles que vêem*, Diderot cita um cego seu conhecido, segundo o qual, sabendo que conhece pelo tato o mesmo mundo que outros recebem pelos olhos, “(...) um espelho é uma máquina que nos põe em relevo fora de nós” (DIDEROT, 2007: 33). É igualmente pela sensação tátil que Rembrandt urde os seus retratos e autorretratos, segundo Diane Ackerman, ou seja, a iminente irrisão de visibilidade que ressalta em face da sua pintura acontece por motivação e mapeamento do tato, da impressão física que as cores nas suas telas suscitam no sujeito que as observa, percecionando um mundo tridimensional (ainda que a partir de uma tela *plana*): “Rembrandt represents touch as the embodiment of sight” (Svetlana Alper, *Rembrandt’s Enterprise: The Studio and the Market*, 1988, *apud* ACKERMAN, 1995: 94).

que podem dar lugar às mais diversificadas combinações”, PERNIOLA, 1998: 176), entre outros. O visualismo que se exalta transversalmente entre as diferentes artes (sem radicar em exclusivo nas artes visuais, ainda que estas sejam o seu *medium* mais inequívoco, com destaque para o cinema) constitui um ponto de articulação entre diferentes pensadores sobre o barroco contemporâneo (de Gilles Deleuze a Mieke Bal, passando por Walter Benjamin e Hubert Damisch).

Por sua vez, fazendo a ponte com a *snapshot* morissetteana, refira-se que André Bazin revê na perplexidade ontológica dos efeitos da imagem fotográfica (a irrisão de surpresas que a película oferece ao olhar, captando *mais* do que aquilo que o fotógrafo havia olhado antes de disparar o *flash*, assemelhando-se à visão do inconsciente) o atenuar da “obsessão pela semelhança” das artes plásticas (o preciosismo do paradigma mimético), religando a fotografia à estética libertadora do Barroco.¹⁰ Suspensão desse regime imperativo de coincidências miméticas, que esperaria da arte uma devolução especular do sujeito (o *eu* que *se espelha*, romanticamente, no texto) – de uma noção apressada de narcisismo, alicerçada em fundamentos psicológicos, passa-se gradualmente para a concretização do sentido *qua* visibilidade (o valor expositivo, em detrimento da *aura* benjaminiana), materialmente ostensiva e presente (narcísica), da coisa *enquanto* coisa significante (produz sentido) e significativa (produz sentido *para mim*, no meu universo simbólico e afetivo).

Já não estamos interessados na face reflexiva do espelho. O nosso interesse está na outra face, naquela que está coberta pelo nitrato de prata. Estamos invertendo espelhos. Esta é uma das características da actualidade: espelhos invertidos. (...) A massa cinzenta do nitrato de prata é totalmente opaca. Ao contemplá-lo não vejo lá muita coisa. Para dizer a verdade: não vejo nada. Porque estou interessado nesse nada extremamente chato que vejo? Porque sei que ele é o responsável pelas reflexões que se dão na outra face. Não é para dar calafrios? (Vilém Flusser *apud* MIRANDA, 2012: 77-78)

Exigente em matérias de pensatividade, esta retórica dos espelhos é comentada por Mario Perniola em *Do Sentir*, em particular o fenómeno do *especularismo sensitivo*, que o filósofo italiano entende como o estágio sucessor do narcisismo: “Se para o narcisista o mundo é um espelho em que ele se olha a si próprio, a experiência do já

¹⁰ “(...) o fenómeno essencial na passagem da pintura barroca à fotografia não reside num simples aperfeiçoamento material (a fotografia permanecerá, durante muito tempo, inferior à pintura na imitação das cores), mas num facto psicológico: a satisfação completa do nosso anseio de ilusão por uma reprodução mecânica, de que o homem está excluído. A solução não estava no resultado obtido, mas na génese da sua obtenção” (BAZIN, “A Ontologia da Imagem Fotográfica”, in TRACHTENBERG, 2013: 263).

sentido parece ligada ao facto de se tornar o espelho em que o mundo se olha” (PERNIOLA, 1993: 19). Por isso “(...) não se trata já de seguir a moda, de adequar-se a um comportamento sugerido pelo ambiente, nem tão-pouco de depender da aprovação dos outros, mas de sentir-se o lugar em que o exterior se espelha” (*idem*, 19-20). Afere-se, então, o *devoir-espelho* que *espelha outros espelhos*, uma meta-especularidade mútua que reproduz *ad infinitum* uma “visão em abismo” (neobarroca) e reconduz a si mesma “a inelutabilidade da condição especular” (*idem*, 21): “O sentido da catóptrica estética contemporânea está na transformação de toda a vida sensitiva e emocional em algo de impenetravelmente exterior” (*ibidem*). À luz de Perniola, um espelho que espelha um espelho não oferece uma evidência nem transparente nem imperscrutavelmente opaca: apenas espelha *que espelha*, reflete a sua *condição refletora* ou *espelhante*. Na linguagem de Rancière, evidencia o seu carácter de *medium* material, o “obstinado mutismo” das coisas emancipado pelas suas imagens (RANCIÈRE, 2011: 23), a sua “palavra muda”, isto é, “a própria eloquência daquilo que é mudo, a capacidade de exhibir os signos escritos sobre um corpo, as marcas directamente gravadas pela sua história, mais verídicas do que qualquer discurso proferido por bocas” (*idem*, 22).

Estas considerações sobre a sensologia e a medialidade neobarrocas podem ser inferidas a partir dos títulos de cada um dos álbuns de originais de Morissette e do grafismo inerente às suas capas (pelas quais a artista assume parcial direção artística, como provam os créditos dos respetivos *booklets*): (i) *Jagged Little Pill*, 1995 (figura 13) – um atrito, uma cristação essencial que se confunde com a fragilidade da própria vida; uma doença, algo que *me ex-cede* no corpo, fazendo com que me aperceba dele (porque o habitual na experiência do corpo é o de um certo inconsciente somático: só *me* apercebo de que *tenho* um corpo quando, por exemplo, *sinto* uma dor); a capa de coloração melancólica, “[with] a hazy, elusive quality” (WILD, 2-11-1995, em linha), por alusão, possivelmente, à componente alucinogénia do título, à artificialidade da droga, *pill* (na contracapa, uma mão segurando uma figura viperina, numa configuração ondulada, reconvocando a *serpentinata* maneirista); dez anos depois, Morissette editaria o álbum *Jagged Little Pill Acoustic* (2005) (figura 18), preservando a mesma disposição gráfica do rosto dúplice sobre a capa, mas aplicando uma coloração sépia (inscrevendo quer *nuances* afetivas – a expressão suave de um sorriso, antes ausente – quer a passagem do tempo, que a materialidade da *snapshot*, em tom sépia, faz por sobressair); (ii) *Supposed Former Infatuation Junkie*, 1998 (figura 14) – uma exuberância formal quase inarticulável, num código delirante (corpo apaixonado, corpo drogado, corpos em

devir, em transformação, enquanto feixes de intensidades explosivas e circulantes) talhada em quatro vocábulos, como blocos brutos justapostos (os estratos guattari-deleuzianos), de conotação um tanto esfíngica, labiríntica; na capa, o devir-imperceptível do rosto (a boca rasgada, a gargalhada maníaca, gutural e primitiva do corpo indisciplinado, irracional, atravessado por texto, pedaços textuais referentes aos oito preceitos budistas; identidade e escrita: a escrita como máquina produtora e destruidora de identidade, simultaneamente); (iii) *Under Rug Swept*, 2002 (figura 15) – deformação sintática (a figura da torção); o plano, a superfície chã (tapete, *Rug*), que, apesar de parecer raso ou nivelado, *esconde* algo (*Under*), é anguloso (a questão da prega, da dobra, do subterfúgio enigmático)¹¹; a transparência morissetteana não é lisa; como a pele, pela sua natureza membranar, esconde intimidades; mesmo a capa parece querer evocar as cores saturadas das serigrafias de Warhol – a noção de “*profundidade estratigráfica*”, do corpo que sedimenta várias superfícies, várias imagens, a “*skin deep*”, uma “pele profunda”, uma “profundidade epidérmica” (cf. CUNHA E SILVA, 1999: 21-22); (iv) *Feast on Scraps*, 2002 (figura 16) – de novo, a exuberância fausta (banquete) justaposta (mas em jogo de contraste) às minudências vestigiais (restos, desperdícios, migalhas; a iconografia maneirista é obcecada, por sinal, pela *vanitas* sob a forma alegórica de naturezas-mortas, constituídas, entre outras escolhas-fetiche, por alimentos vistosos onde se descobre, algures, sintomas da decomposição e da transitoriedade irreversível da matéria nas figuras de uma mosca ou de um verme)¹²; a grande borboleta que ocupa a capa do DVD é apenas um dos múltiplos motivos para semiotizar barrocamente o transitório, o volúvel, o metamórfico; (v) *So-Called Chaos*, 2004 (figura 17) – como indica o título, caos (multiplicidades, heterogeneidades, enigma, a-razionalidade), mas um caos de designação dúbia (*So-Called*: a linguagem vacila, o signo não adere ao real, é precário, arbitrariedade convencional, máquina antropogénica, cf. AGAMBEN, 2011); na capa, grande plano do rosto, aberto, imediatamente reconhecível, mas oblíquo, olhando de esgueira (uma franja de cabelo

¹¹ Mark Black assinalou neste disco essa disponibilidade enigmática, comparando-a ao homérico cavalo de Troia: “With its uncomfortable candour, *Under Rug Swept* is a serious business. Yet, with its potential hits, Alanis Morissette has fashioned a lyrical Trojan Horse to be wheeled into unsuspecting homes for months to come. Devious stuff” (BLACK, 2002, em linha).

¹² Segundo Agamben, no caso das *vanitas*, um objeto subtraído ao seu contexto habitual, pelo simples facto de ser destacado numa representação pictórica, é transformado numa *mortificação alegórica* (cf. AGAMBEN, 2004: 149). Pense-se, por exemplo, nas meditações sobre a precaridade da vida encerradas no *Cesto de Fruta* de Caravaggio (c. 1595-98). Para Deleuze, a receita para uma natureza-morta barroca envolve um amontoamento de dobras, curvas, pregas, texturas, protuberâncias: “draperie, qui fait des plis d’air ou de nuages lourds; tapis de table, aux plis maritimes ou fluviaux; orfèvrerie, qui brûle de plis de feu; légumes, champignons ou fruits confits saisis dans leurs plis de terre. (...) une sorte de ‘bourrage’ schizophrénique (...)” (DELEUZE, 1988: 166).

sobre os olhos; um certo relance atrevido; tons cromáticos ebulientes, que saem em bolbos, enrodilhados no cabelo); (vi) *The Collection*, 2005 (figura 19) – não um rosto, elemento prototípico das representações retratísticas, mas a palma da mão como uma metonímia facial, sobre a qual o nome da artista e o título da compilação retrospectiva foram inscritos (ou tatuados), gravitando à sua volta os títulos das canções selecionadas para o disco (com a caligrafia de Morissette, um pormenor relevante para matizar o verismo estético da artista, a marca de uma espontaneidade indulgente que estará associada ao traço manual, também presente na capa de *Feast on Scraps*; segundo Barthes (2009c: 73), em *Variações sobre a Escrita*, “(...) a escrita manuscrita continua a ser miticamente depositária dos valores humanos afectivos; acrescenta desejo à comunicação, porque ela é o próprio corpo”); o discurso da palma da mão é sinal de convite, contacto (e *com-tacto*, à luz de Jean-Luc Nancy e Derrida, ou seja, da irreduzibilidade da superfície) e disponibilidade, reenviando trans-semioticamente para outro discurso, um dos versos de *Hand In My Pocket*, que conclui o disco: ‘Cause I’ve got one hand in my pocket / And the other one is giving a high five; (vii) *Flavors of Entanglement*, 2008 (figura 20) – elementos luxuriantes, sinestésicos, com certas propriedades ou evocações viscerais (o paladar, a impressão física), a par do *enredamento*, da teia de *arames*, que convoca a trama, os enleios mundanos, a imagem do labirinto e do mosaico, a pluralidade colorida e exótica (na capa, o cruzamento entre o que se assemelha a uma superfície sólida – uma parede com sinais de deterioração, buracos sem tinta, fendas – e um elemento líquido, levemente ondulatório; tons cromáticos crepusculares, densos e soturnos, cheios de riscos, rasuras e borrões); (viii), *Havoc and Bright Lights*, 2012 (figura 21) – a predileção pelos paradoxos narrativos, a sensação de peso e de gravidade (*Havoc*, caos, destruição, noite, densidade) justaposta à sensação de leveza luminescente (*Bright Lights*, cristalinidade, espiritualidade *zen*).

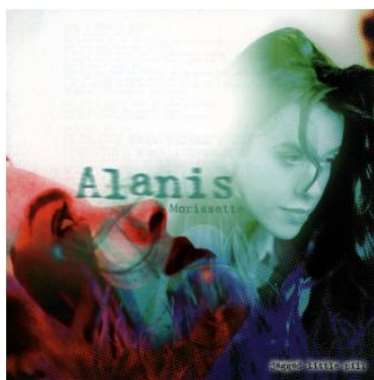


Fig. 13



Fig. 14



Fig. 15

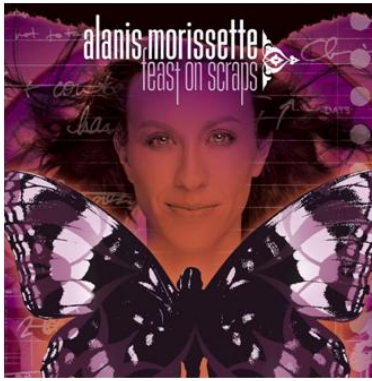


Fig. 16

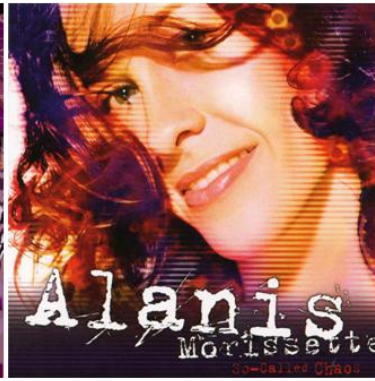


Fig. 17



Fig. 18

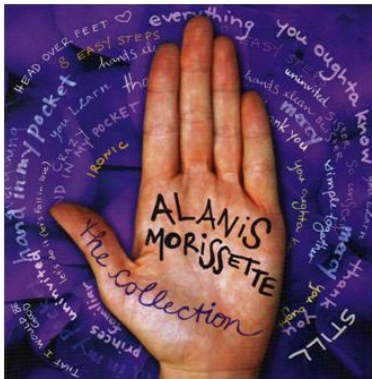


Fig. 19



Fig. 20



Fig. 21

2.1. Cinemas (I): o espectador emancipado em *Front Row* e *Hands Clean*.

Leia-se, escute-se e observe-se a distribuição e composição verbais de *Front Row*, a primeira canção do disco *Supposed Former Infatuation Junkie*:

do you go to the dungeon to find out how to make peace with your days in the dungeon writing a letter to you didn't make me feel any more peaceful than how I felt when we weren't speaking because I didn't cop to what I did. I can't love you because we're supposed to have professional boundaries. I'd like you to be schooled and in awe as though you were kissed by god full on the lips. I'm in the front row the front row with popcorn I get to see you see you close up **I'm too tired to recount the unpleasanties one by one one minute I want to banish you the next I want to be on a deserted island with you along with my three favorite cd's ambivalent yet in your bed we've yet to acknowledge what really happened)**

slid into the ditch I have this overwhelming loss of ambition we said let's name thirty good reasons why we shouldn't be together I started by saying things like "you smoke" "you live in new jersey (too far)" you started saying things like "you belong to the world" all of which could have been easily refuted but the conversation was hypothetical I am totally short of breath for you why can't you shut your stuff off... I'm in the front row the front row with popcorn I get to see you see you close up **and I laughed until my lungs hurt I love how you bust my chops you don't**

always feel seen sometimes you feel erasable unfortunately I cannot reciprocate in my current state I think we should be careful of how much time we spend together

... for a while while I'm speaking you know how much you hate to be interrupted maybe spend some time alone fill up your proverbial cup so that it doesn't always have to be about you I've been wanting your undivided attention I like the fact that you're nothing like me are you not burdened by the lack of perspective people have of your charmed life (seemingly)? I'm in the front row the front row with popcorn I get to see you see you close up **you never meant to be ungrateful nor held up to be whipped or wept for certainly not analysed prodded at more ways than one apparently you've been misrepresented dealing with the concept of arrows being slung towards your outrageous fortune**

hey I'm not mad at you guardian I'm mad at myself for spending so much time with you and your jeckyl and hydeness I'm glad I figuratively slapped you on the wrist you laughed a wicked laugh and said "come here let me clip your wings!" (I know he's blood but you can still turn him away you don't owe him anything) "raise the roof" he yelled "yeah raise the roof!" I yelled back. (unfortunately you needed a health care to reprioritize.) no thanks to the soap box. having me rile against them won't make an ounce of difference... I'm in the front row the front row with popcorn I get to see you see you close up **oh the things I've done for you many a sitch a friend a man's been left for you oh the books I've read for you the tongues I've bitten for you many a new city for you many a risk taken for you (not a single regret)**

Tudo na canção – letra, música, voz, ritmos – comporta uma espessura de cunho anaglífico, isto é, como uma obra trabalhada em relevo (daí os trechos a negrito, que no *booklet* do CD surgem assinalados num tom avermelhado). A canção torna-se, portanto, espessa. Há um excesso de textos, de proferições; um excesso de sons, de camadas sónicas densas que enevoam a inteligibilidade, sobretudo, dos refrões, tornando a canção inexequível do ponto de vista performativo (para se perceber o conteúdo dos blocos de texto assinalados a negrito, que o refrão obnubila, é necessário ler o *booklet*, recomenda McDonald); um excesso de divagação expositiva (a relação com a linguagem cinematográfica é evidente, assim como o modo *stream of consciousness*), como uma torrente imparável de apropriações materiais e omnívoras de reminiscências, lances atrevidos, sarcasmos, ângulos divergentes sobre problemas de foro conjugal. E todos estes excessos são atravessados por uma corrente de energia assegurada pelas diferentes guitarras, *hooks* e *loops*, tornando *Front Row* “[a] psychedelic rant”, na qual Morissette “obviously has fun twiddling the knobs” (SHEFFIELD, 10-12-1998, em linha). McDonald descreve o tema como “a busy, mid-tempo drum loop supplying propulsion, and slashing guitar circling in the distance like air cover, Alanis in her self-contained, ‘Hand in My Pocket’, vocal mode” (MCDONALD, 26-11-1998, em linha).

Partindo dos diferentes refrões escondidos, o *eu*, ao desdobrar-se materialmente (sonicamente) num outro, sobrepondo-se-lhe, cria um efeito de estranheza dramática, cimentando-a num evidente bloco matérico ostensivo ou numa concreção imagética (como uma espécie de talha escultural, constituída por dobras sucessivas que afunilam uma perspetiva de profundidade e movimento ondulatório). Pensando em termos de imagem cinematográfica, o que conta não é a imagem solitariamente apreendida, mas o efeito relacional, o *entre* do entre-imagens, como lembra Deleuze nas suas reflexões sobre o cinema. Por sua vez, citando Perniola, em *Do Sentir* (1993),

(...) o já dito da minha voz íntima apresenta-se na experiência do especularismo sensitivo como algo de estranho, não essencialmente diferente do que chega até mim do exterior: os sons que provêm da minha alma ou do meu corpo não os reconheço como meus; a escuta de mim próprio assemelha-se, assim, mais a um ouvir e a um escutar às escondidas do que a um sentir-se a mim próprio (PERNIOLA, 1993: 45).

Daí a sugestão de alheamento ou de insulação (de um lado, o autismo morissetteano, em ambiente performativo; do outro, o verso *one minute I want to banish you the next I want to be on a deserted island with you along with my three favorite cd's*)¹³, bem longe das hipóteses husserlianas-derridianas sobre a fenomenologia da voz como *transparência* ou *verdade* infalivelmente íntimas (“a intimidade da vida consigo mesma” a partir da voz e do monólogo interior, segundo DERRIDA, 1996a: 94).¹⁴ Perniola tematiza estas questões numa obra posterior, referindo-se à *sombra* da arte: as realizações artísticas e comunicativas produzem determinados efeitos e desorganizações

¹³ A sensibilidade neobarroca, bem diferente de um arrebatamento passional incontrolável, implica o domínio estoico de um *querer sentir*: “a sensibilidade, a afectividade, a emoção”, explica Perniola, “nascem de uma decisão, consolidam-se com a prática, comportam (...) uma ascese no sentido literal e etimológico do termo, que significa precisamente exercício. O sentir é selectivo: somos nós que estabelecemos quais as portas que devemos abrir ou fechar. Não existe nada de espontâneo neste processo: aprender a sentir equivale a aprender a viver” (PERNIOLA, 1993: 103). Por isso, “[n]ão somos nós, enquanto sujeitos, que sentimos algo, mas pelo contrário oferecemo-nos a um sentir que é deslocado para outro lugar. A experiência do fazer-se sentir equivale a um dar-se, a um conceder-se, para que através de nós o outro, o diferente, se torne realidade, acontecimento, história” (*ibidem*).

¹⁴ Derrida, em *A Voz e o Fenómeno* (1996a): “Quando falo, pertence à essência fenomenológica desta operação que *eu me ouço no tempo* em que falo. O significante animado pelo meu fôlego e pela intenção de significação (em linguagem husserliana, a expressão animada pela *Bedeutungsintention*) é totalmente próxima de mim. O acto vivo, o acto que dá vida, a *Lebendigkeit* que anima o corpo do significante e o transforma em expressão que-quer-dizer, a alma da linguagem parece não separar-se de si própria, da sua presença de si” (DERRIDA, 1996a: 93). Žižek, no entanto, põe em evidência o seu sentimento de reserva perante a leitura de Derrida sobre a voz como instância fenomenológica da comunicabilidade extrema, ao pôr em causa a possibilidade do alcance da transparência irreduzível entre a voz e o *self*: “Derrida é cego à ambiguidade radical da voz. O fenómeno da voz, na sua própria presença, é simultaneamente o real laciano, a mancha não transparente que atravessa um obstáculo irreduzível no caminho da transparência a si próprio do sujeito, um corpo estranho no seu íntimo. Em suma, o principal obstáculo à transparência a si do Logos é a própria voz na sua presença inerte” (ŽIŽEK, 2006c: 257-258).

do pensamento que acontecem *ao lado* dessas realizações, *na sua sombra* (cf. PERNIOLA, 2006). Voltando aos refrões híbridos de *Front Row*, é a sombra da voz-mestre (os diferentes textos *de fundo*) que acabará, de facto, por iluminar, ampliando-o, o sentido norteador da canção, ao mesmo tempo que esmorece qualquer concessão de autoridade onisciente à voz que canta *I'm in the front row...* O facto de estar na *primeira* fila não lhe confere, aquém das disposições espaciais, qualquer supremacia ontológica – mas, por sua vez, repescando Barthes em relação ao *fascínio fílmico* como um *festival de afetos*, talvez essa primeira fila sugira a identificação narcísica do *eu* com o *outro* imaginário que a ambiência lumínica do cinema faz acontecer. A imagem “cola” o *eu* a esse *outro* que se acende na tela, como imagem simultaneamente *cativante* e *capturante* (Barthes acrescenta que os espectadores que têm por hábito colocar-se o mais perto possível do ecrã são “as crianças e os cinéfilos”, aqueles que mais facilmente se rendem à “ressonância da verdade” coalescida na imagem, cf. BARTHES, 1987: 293).

O mesmo em relação à grande relevância teórica que Mieke Bal atribui ao *ponto de vista* na gestão de posições e nas transferências osmóticas entre o sujeito e o objeto, algo que, no caso concreto das *snapshots* e da autorrepresentação morissetteanas, requer uma forte componente deítica que, por vezes, como se queixam alguns críticos (e fãs), soa desmesurada e obsidante. McDonald comenta-o da seguinte forma:

One of the most inspiring things about her songs, for me, and why *Jagged Little Pill*, despite its obvious naïveté, seemed so filled with wisdom, is that she struggles, constantly, with the tension between the impulses to dive into her life in order to be immersed in her experiences, and to climb out of it in search of a better vantage point from which to understand them. This was a subtext running through ‘All I Really Want’, ‘Hand in My Pocket’, ‘Forgiven’, ‘You Learn’ (...) ‘Uninvited’ (...), but ‘Front Row’ confronts it squarely, for the first time, as the narrator bounces between arguing with her lover and just sitting back and watching him like a movie. This is the most egregious of the prose-contorted-into-lyrics songs, by far, with almost a third of the printed lyrics sung *under* the choruses by the thickly processed background voice, and thus entirely unintelligible unless you have the booklet in front of you while you listen, and the volume way up (MCDONALD, 26-11-1998, em linha).

I'm in the front row the front row with popcorn I get to see you see you close up – assume a posição de um espectador, relaxadamente prostrada, assistindo de perto, na primeira fila da sala de cinema, ao filme do destinatário. A indulgência é exacerbada, não sem um travo de ironia (o próprio ato de se recostar e assistir à própria vida como

um filme é já de si irónico), pela presença de pipocas: o gesto é diletante, como um passatempo (ver filmes por mero gozo), mas não se trata de um gesto descontraído, ainda que o aparente ser (e daí a referência ao aperitivo). O desleixe é consignável ao verso (assente na sua exterioridade objetiva), mas o que ele pretende deslocar é o conjunto espesso de blocos verbais, como se fossem planos fílmicos resultantes de um efeito de sobreimpressão (interioridade subjetiva). O *tu* devém, portanto, figurativamente, uma tela de cinema, uma projeção cinematográfica. Enquanto imagem ou simulacro, traça uma distância relativa e uma dilatação temporal, como uma margem de manobra que aufere ao *eu* uma certa objetividade crítica, feita à superfície (a exterioridade pura), eliminando as interferências circundantes.

Mas tal como no cinema, cuja intermedialidade constitutiva (imagem, movimento, som, música, tempo) é análoga ao procedimento dos sonhos, a exterioridade emerge como a ponta de um icebergue¹⁵: a exterioridade é funda, profunda. Não aplaina em mera aparência: como refere Perniola, a partir de Paul Yonnet, “o *look* assinala a passagem do *paraître* para o *parêtre*, da moda para o modo, da aparência para uma espécie de ser” (PERNIOLA, 1994: 87). O que fica submerso é, então, um silêncio heteróclito feito de texturas e reapropriações shakespearianas (*the concept of arrows being slung towards your outrageous fortune*, citado livremente de *Hamlet*), contrastes temperamentais (a partir de Robert Louis Stevenson, reinventando a língua na expressão *your jeckyl and hydeness*), lugares inóspitos, de travessia, simbolicamente cavernosos e recônditos (*in the dungeon, slide into the ditch*), efeitos de ricochete ou ecolalia irónica (“*raise the roof*” *he yelled “yeah raise the roof!” I yelled back*), nervosidades assistidas pela frágil película que separa o *ser* do *parecer* (*are you not burdened by the lack of perspective people have of your charmed life (seemingly)?*) e indecisões obscuras (*ambivalent yet in your bed*), compondo listas *intra* listas (*the things... a sitch a friend a man... the books... the tongues...*), como um leque de enredos paralelos ou conversas informais (*your proverbial cup*), que, na mente do *eu*, continuam a sofrer desdobramentos (como se aquilo que não teve lugar em contexto dialógico real continuasse a levedar convulsivamente na sua intimidade, em agitação silenciosa).

A canção reconfigura-se como um espaço lúdico composto por várias zonas, cada qual com o seu filme, sendo cada um desses filmes um híbrido de vastas congeminções (como andamentos cénicos), vários ritmos e manifestações de energia psíquica. No jogo

¹⁵ Cite-se Artaud: “O cinema é essencialmente revelador de toda uma vida oculta, com a qual nos põe em relação directa” (apud MARTELO, 2012: 31).

entre forma e conteúdo, Morissette acaba por *encriptar* o sentido confessional da sua escrita.¹⁶ Confere à canção – que, por uma questão obviamente genológica, receberia o atributo de *fluidéz*, decorrente da sua musicalidade eidética – uma consistência e uma obliquidade matéricas, partilhando largas semelhanças com a ordem estético-cultural e filosófica que Mario Perniola, Omar Calabrese, Jacques Rancière, Gilles Deleuze ou Mieke Bal, direta ou indiretamente, interpretam como um ar do tempo contemporâneo, um *ar neobarroco*. Assim, (i) retorno do real ou da referência, por um lado, que certos preceitos mais ingênuos sobre o registo autobiográfico e autorretratístico convidariam à exegese; (ii) experiência *sensológica* do mundo, por outro, que Perniola designa como uma vivência intercorporal intimamente estética, ligada aos sentidos e às sensações (“não por ter uma relação privilegiada e directa com as artes, mas mais essencialmente porque o seu campo estratégico não é o cognitivo, nem o prático, mas o do sentir, o da *aisthesis*”, PERNIOLA, 1993: 11), e ainda, segundo Bal, (iii) o modo como as imagens lidam com a inscrição do tempo e a sua relação *aderente* com a experiência subjetiva (“sticky images”, explica Bal, são “images that *hold* the viewer, enforcing an experience of temporal variation”, BAL, 1999: 166) – todas estas ancoragens convergem para uma fenomenologia neobarroca, segundo a qual as posições clássicas do sujeito e do objeto, à Descartes, não mais obedecem a um esquematismo intransigente e inflexível: *objetifica-se* o sujeito e *subjetiva-se* o objeto, ao serviço de um *devoir-choisa* e de um *alheamento* que amplia os horizontes fenomenológicos de cada entidade, orgânica e inorgânica, humana e animal, sujeito e objeto, infetando-se mutuamente.

Segue-se, neste contexto, o tema *Hands Clean*, primeiro *single* de *Under Rug Swept* (2002). Tanto a letra como a sua transmutação fílmica desarrumam as posições e os pontos de vista entre sujeito e objeto. No entanto, algo como *objetivar o sujeito* e *subjetivar o objeto* parece estar ainda fundado na estanquicidade contínua de um esquema disjuntivo, razão pela qual Paulo Cunha e Silva, em *O Lugar do Corpo* (1999), propõe a substituição desse modelo dialético por uma *trialética* do conhecimento:

Entre identidade e alteridade não haverá uma brecha que permita a irrupção de novos sistemas de representação, de novas matrizes de conhecimento? Haverá lugar para o ‘tu’, que foi sempre

¹⁶ “(...) much of the album [*Supposed Former Infatuation Junkie*] is devoted to moody ballads and mid-tempo pop, where the textured production functions as a backdrop for Morissette’s cryptically introspective lyrics. Far from being alienating, this approach works surprisingly well – not only do the pop tunes sound catchier, but the ballads, with their winding melodies and dark colors, sound strong and brave. If anything, the record is more coherent album than its predecessor [*Jagged Little Pill*], and even if it isn’t as accessible or as compulsively listenable, it’s a richer record” (ERLEWINE, 1998, em linha).

considerado o indesejado neste processo dada a facilidade que tinha em seduzir o 'eu', fazendo-se passar pelo 'ele'? O '*Je est un autre*' de Rimbaud coabitará saudavelmente com o novo *Un autre je suis*, porque nesta dança de cadeiras em que o sujeito e objecto trocam continuamente de lugar, indiferenciando o seu estatuto, quem irrompe com sobrançeria é, seguramente, o 'tu'. O 'tu' resulta, assim, do facto de o 'eu' ter ousado atravessar o 'ele' e trazê-lo para o seu convívio. Ou, (...) com Guattari, 'não somente eu é um outro, mas ele é [também] uma multitude de modalidades de alteridade' (...) (CUNHA E SILVA, 1992: 42).

Uma canção é um produto mediado, em segunda mão. Comporta um texto escrito, produto de um adiamento necessário que converte o ímpeto reativo das experiências emocionais (a evidência visceral do acontecimento) num todo orgânico, corrigido ou melhorado, um objeto *industrial* desapegado das suas fontes primárias (além de constituírem canções *pop/rock* que nascem num mundo pós-medial). No entanto, tendo em conta a natureza dos seus bastidores de produção (a sua filosofia da composição: *snapshot*, o modo *stream-of-consciousness*, escrita rápida, imediatamente gravada, usando os *demos* originais nos álbuns), uma parte considerável das canções de Alanis Morissette pretende, de certa forma, *desp(ed)ir* as canções: atuam menos propriamente como canções (*artefactos*, poesia musicada, devendo mais a um desgaste de *transpiração* do que à *inspiração* do génio romântico), e mais como *conversas*, diálogos reféns da sua espontaneidade constitutiva, como se codificassem metonimicamente a totalidade de uma experiência, o equivalente fenomenológico de um *estar-aí*.

Neste sentido, por um lado, o diálogo repõe uma certa dramaticidade técnica em ação: alivia os assuntos conversados do seu *pathos*, desmotiva a sua violência pulsional (a voracidade física da emoção no ato concreto em que a mesma se desvela), reorientando a escrita dos diálogos ao serviço de uma disposição irónica, de um ponto de vista não exclusivamente linguístico (que promove um distanciamento racional perante o assunto-tabu que está no cerne da canção, *this supposed crime*). Por outro lado, o carácter oralizante adotado pela compositora procura revelar o efeito benéfico da irreversibilidade da fala: não é possível emendar a palavra dita, exceto se o falante explicitamente disser que corrigiu o seu discurso. Rasurar e emendar o discurso oral significa, na prática, acrescentar-lhe mais discurso, tornando-o indestrutível. A cadeia de correções aumentativas põe a nu (mesmo que o ego procure, de facto, escondê-lo) a irrupção do inconsciente no discurso (note-se que não é casualmente que a psicanálise está associada à fala e não à escrita; Freud escutava os pacientes; os sonhos não são *escritos* em sentido literal, mas surgem como movimentos de condensação e deslocação,

sendo recuperáveis, não sem irreversíveis transmutações, pela fala e pelos gestos, etc.). Assim, a frugalidade oral das suas *lyrics*, ao embater com os caprichos do sistema escrito (leia-se *literário*), sanciona o imperativo da honestidade (ou o *fantasma* dessa honestidade, por ela construído e reencenado) dentro o *espaço autobiográfico* (Lejeune). A natureza virginalmente dialógica da canção cumpre o seu papel, nos seus próprios termos, com os seus próprios meios (a esteticização da letra inquinaria todo o projeto da transparência morissetteana). É neste sentido que a sua escrita é, de facto, ou aparenta ser, menos *escrita* (estética) e mais *experiência* ou *acontecimento de vida* (ética).

Por sua vez, como assinala Rogerio Luz, uma das características do cinema e das artes audiovisuais passa pelo facto de parecer dispensar quaisquer necessidades de verificação extratextual ou apodítica acerca daquilo que é apresentado: o *facto* devém uma *apresentação do facto*, “e essa apresentação é interpretação” (LUZ, 2002: 83). Além disso, a potência narrativa do cinema, semelhante à de uma fábula, não deixa de se inscrever nas técnicas de construção e reconstrução dos fenómenos e das modalidades de subjetivação: “Similar à vida, a imagem, a pura imagem sem corpo, anima-se” (*ibidem*; daí a sua força hipnotizante, cf. BARTHES, 1987: 291-294).

Neste sentido, *Hands Clean* produz um nó paradoxal entre a palavra e a imagem: se aquela irrompe (dissimuladamente) como o discurso do *id*, espontâneo e sem escrúpulos eufemísticos, já a imagem, elaborada pelo vídeo (com realização de Francis Lawrence), incide diretamente sobre o trabalho de bastidores que urde, por assim dizer, a transparência encerrada pela voz e pelo estilo oralizante pelo qual a letra se define. Por outras palavras, o videoclipe exhibe as engrenagens e os materiais pelos quais esse efeito de honestidade *poiética* se produz, enquanto *artefacto* poético (figura 22).

O videoclipe é um *metavídeo*, uma *mise en abîme* medial: tem monitores dentro de monitores (e a nossa condição de espectadores prolonga, materializando-o, o *medium* pelo qual *também* recebemos o vídeo), dentro dos quais se visibiliza um percurso biográfico (da menina inocente à artista *rock* em cima de um palco); descreve o processo técnico, logístico, composicional e comercial que subjaz à origem da canção e à sua divulgação medial (incluindo o momento em que Morissette compõe *Hands Clean* munida de guitarra acústica, entrega a *demo* a um produtor, exibindo-se ainda o fabrico reprodutível do *single*, a sua distribuição, rodagem do videoclipe, radiodifusão, a conquista de heteronomia, devindo progressivamente um simulacro de um simulacro, transformando-se em *hit* de *karaoke*, etc.). Enquanto relação de existência, *Hands Clean* ilumina a disjunção inerente às materialidades do texto (a letra e o vídeo): da mesma

maneira que a canção não existe na partitura mas apenas no seu agenciamento performativo (quando o intérprete executa a sonata no piano, etc.), assim como a película cinematográfica excede o mero rolo do celuloide, *Hands Clean* constitui-se como *acontecimento*, tanto em sentido deleuziano (potência de vida, o *conatus* espinosista) como em sentido pragmático-linguístico-noético (realização fenomenal do discurso, a sua propensão deítica enquanto ato intencional, cf. RICOEUR, 2005 e 2011).



Fig. 22. Fotogramas de *Hands Clean* (realização de Francis Lawrence)

Hands Clean assume-se, então, como uma injunção de diálogos, de falas entre interlocutores – o *eu* e o *tu* –, recobrando cada qual a exclusividade do seu tempo de antena. Toda a gama de prolixidades verbais produz um efeito insidiosamente alienante (ouve-se a canção mas é difícil interpretá-la ou divisar quem diz o quê e o *quê* disso que se diz), para o qual contribuem também o ritmo acelerativo e a força contagiante da

tessitura iminentemente musical da canção: “A diffident acoustic guitar figure is joined by a switch-flick-abrupt drum-loop entrance, and by the chorus there are charging electric guitars and bounding bass” (MCDONALD, 14-3-2002, em linha). Porquê a insídia em *Hands Clean*? Porque o ritmo rápido, que obnubila a inteligibilidade hermenêutica, e o tom ebuliente da voz, que denota um certo prazer no próprio ato de falar (os fluxos dialógicos, a espontaneidade do tom conversacional irrefreado), *revelam e re-velam*, em simultâneo e sem discordância, a naturalidade e o desconforto com que se revisita *this supposed crime* acontecido no passado: uma relação amorosa (que não elimina a hipótese de consumação sexual) entre um adulto e uma menor.

if it weren't for your maturity
none of this would have happened
if you weren't so wise beyond your years
I would've been able to control myself
if it weren't for my attention
you wouldn't have been successful and
if it weren't for me
you would never have amounted to very much

ooh this could be messy
but you don't seem to mind
ooh don't go telling everybody
and overlook this supposed crime

we'll fast forward to a few years later
and no one knows except the both of us
and I have honored your request for silence
and you've washed your hands clean of this

you're essentially an employee
and I like you having to depend on me
you're a kind of protégé
and one day you'll say you learned all you know from me
I know you depend on me
like a young thing would to a guardian
I know you sexualize me
like a young thing would and I think I like it (...)

what part of our history's reinvented and under rug swept?
what part of your memory is selective and tends to forget?
what's with this distance it seems so obvious?

just make sure you don't tell on me
especially to members of your family
we best keep this to ourselves
and not tell any members of our inner posse
I wish I could tell the world
cuz you're such a pretty thing when you're done up properly
I might want to marry you one day
if you'd watch that weight and keep your firm body (...)

“Though it has not ignited any noticeable controversy or attention”, comenta Neil Strauss, na altura em que a canção começava a circular nas rádios, “*Hands Clean* may be one of the most provocative singles on the radio. Some listeners, in fact, are interpreting it as a song about statutory rape or sexual exploitation” (STRAUSS, 14-2-2002, em linha). Sem invalidar essas interpretações, Morissette, no entanto, desinveste-as da sua proeminência jurídica e incriminatória, assim como de qualquer consequente cristalização autovitimizante:

(...) I'm not one to really categorize. I'm the kind of person that will say 'a person that I've been spending time with in a romantic way' rather than saying 'my boyfriend'. So I'll say 'someone that I was romantically linked to at a time when I was emotionally not necessarily prepared for it', as opposed to qualifying it as like 'statutory rape' (...). I believe that there is a distinct difference between privacy and secrecy. For a long time, I lobbed them both into the same category. Then I realized that secrecy is actually to the detriment of my own peace of mind and self, and that I could still sustain my belief in privacy and be authentic and transparent at the same time. It was a pretty revelatory moment, and there's been a liberating force that's come from it (MORISSETTE *apud ibidem*).

Na canção, tudo concorre para que, num gesto de justiça poética (que o *medium* verbal e musical concretiza), as intimidades entre as personagens – afetos moralmente condenáveis e intensamente polémicos – sejam como que desobscenizadas, mas sempre numa posição-limite ou numa arriscada superficialidade verbal, que se abeira contiguamente da vertigem ou do despiste. *Superficialidade*, sublinhe-se, no sentido em que a analítica se mantém subtilmente no bordo dos motivos que a impulsionaram:

delimita os objetos e os contextos, conduz um olhar desfasado (racional, irónico) sobre a visceralidade do momento (porque temporalmente distanciado), transformando as profundidades em superfícies, lugares de contemplação que a memória torneia levemente, erotizando e sublimando sem sentimento de culpa. Atente-se na ponte e nas questões retóricas que a constituem: *what part of our history's reinvented and under rug swept? / what part of your memory is selective and tends to forget? / what's with this distance it seems so obvious?* – tempo, história, memória, autobiografia, toda uma avalanche de conceitos que, em jeito de *brainstorming*, são eideticamente atravessados pelo descentramento e conseqüente abalo das suas balizas, sendo afetados pela permeabilidade contígua da *reinvenção* dos deslocamentos inconscientes (a denegação, o recalçamento do trauma, *varrido sob o tapete*, etc.), das estratégias que visam dar sentido ao sentido (a tarefa da racionalização), construindo-se, assim, uma história em sentido lato, uma *narrativa* (vide Pierre Bourdieu, “The Biographical Illusion” in DU GAY, EVANS & REDMAN, 2000: 299-305).

A frugalidade perversamente inócua (ou com pretensão de se fazer passar por inocuamente perversa?) das expressões (os encómios – *your maturity, wise beyond your years* –, a chantagem emocional – *if it weren't for my attention / you wouldn't have been successful* –, a *caritas* paternalista – *I know you depend on me / like a young thing would to a guardian*) tende a colocar-se numa posição que deveria, sob inflexão superegoica (se por isto se entender, inocentemente, uma instância ética, como o Grilo Falante), estar ocupada por maior prudência e sentido de responsabilidade verbais – afinal, sem “paninhos quentes”, fala-se de pedofilia como quem conta uma fábula para adultos, adornada por encurvamentos melódicos. Porque *Hands Clean* acaba por obscurecer o contrabalanço de hierarquias entre poderes (masculino e feminino, adulto e menor de idade, criminoso e vítima), a ambiguidade moral da canção “[leaves] its central questions unanswered, and thus potentially answerable” (MCDONALD, 14-3-2002, em linha). Ora, o superego assume-se na qualidade de um desencaminhador obsceno, que bombardeia o *eu* com desejos irrealizáveis (do ponto de vista das axiologias modernas, da distribuição dos afetos na sociedade contemporânea, etc.), numa hiperatividade nervosa que o despejo verbal (as enumerações rápidas, o excesso de informação, a transparência ofuscante) tenderia a representar.

3. A estética da repetição (parte II): o efeito egípcio e o estado sensológico.

Aludindo a uma formulação de Schiller nas suas *Cartas Estéticas*, esta premência deíctica da imagem (a intensidade poderosa do concreto, do referente, ao qual a imagem reenvia direta ou indiretamente, como na fotografia ou nos videoclipes musicais) parece quadrar-se com o último estágio da modernidade, definido como um *estado estético* (o *modernitarismo*, segundo RANCIÈRE, 2010a: 29, como a segunda variante do paradigma modernista), que se responsabilizaria pela *educação estética do homem*. Diferentemente de uma “esteticização do mundo” (correspondente à primeira grande forma do discurso sobre a “modernidade”: a disposição artística antimimética, a busca da sua “forma pura”, de uma linguagem desvinculada dos seus usos comunicacionais, como o que orientaria, por exemplo, o formalismo russo), o que o estado estético ou *modernitarismo* propõe passa por uma redefinição da sensibilidade, que hoje (mais do que nunca) é endogenamente construída e garantida pelo próprio modo da sua produção material, como os *media* e as suas tecnologias ubiquamente disponíveis no mapeamento da totalidade (com implicações estruturais ao nível da ontologia, cf. *vide* KITTLER, 1999).

Segundo Rancière, o modernitarismo schilleriano designaria

(...) um estado neutro, um estado de dupla anulação, onde a actividade do pensamento e a receptividade sensível se convertem numa só realidade e constituem como que uma nova região do ser – a da aparência e do livre jogo –, região essa que torna pensável a igualdade que, segundo Schiller, a Revolução Francesa mostrou ser impossível materializar directamente (RANCIÈRE, 2010a: 29).

Complemente-se com Perniola, em *Do Sentir*:

A nossa época é estética, mas não no sentido em que tudo se harmoniza com tudo no irenismo carnavalesco de uma ronda cujos participantes trocam máscaras entre si, parodiando-se uns aos outros, nem tão-pouco no sentido em que, negada a possibilidade de relação com o acontecimento histórico, o exercício da arbitrariedade mais extravagante se junta à acumulação de uma desordenada erudição: a nossa época é estética, porque tudo o que nela é efectual tem de ser marcado a ferro pelo já sentido, porque o sensível e o afectivo se impõem como algo de já pronto e confeccionado que apenas requer ser assumido e repetido (PERNIOLA, 1993: 24).

Por outras palavras, esta época designa um mundo do qual somos parte constituinte, na condição e qualidade de espectadores ativos (*emancipados*, diria

Rancière), um mundo cujo *tremendum* sublime reside na sua disposição inesgotavelmente estética para se fazer habitável por estados substanciais da matéria (cuja proximidade, muitas vezes, nos retira o fôlego, abarcando consequências nefastas¹⁷), para despir a arte da sua pretensa “pureza” ascética, virgem, atemporal e intemporal, reconduzindo-a à sua *impureza* constitutiva, isto é, à sua condição e qualidade de *medium* (formas, traços, palavras, som, indutores de partilhas do sensível), e, ao longo de todo este processo sensológico (Perniola), conferindo à escrita de cunho autobiográfico a impressão de ser “literatura vivida” (SLOTERDIJK, 2011: 305) ou *unapologetically alive*, como torneia Alanis Morissette pela língua e pelo corpo, em movimento, no videoclipe de *So Pure*.

Nos múltiplos terrenos palmilhados pela época estética, nada se exclui mutuamente, porque tudo produz complexidade *enigmática*: eis, assim, o que Mario Perniola (1994), a partir de Hegel (“o espírito dos Egípcios era, para eles próprios, um enigma”) descreve como o *efeito egípcio* da sociedade contemporânea, um timbre que torna o assentimento de Calabrese plausivelmente atraível para a mesma ambiência filosófica e sensibilidade estético-cultural. A *egipcidade* concretiza-se e desdobra-se na incisão atribuída à sua qualidade de cifra (*hieroglífica*, portanto), ao porte esfíngico das coisas e das figuras, humanas e inorgânicas, dispostas num composto híbrido e sinérgico, que reorganiza as ficções, as realidades e as temporalidades, distribuindo-as num *mesmo* espaço-tempo que é, por sua vez, um *outro* espaço-tempo (por vezes, com evidentes intuits teatrais ou paródicos, como ilustra o trabalho de Michael Elins (figura 23), combinando material fotográfico e edição digital com retratística clássica, replicando as poses e a exuberância da Gioconda, via Duchamp, e de Frida Khalo). No fundo, consente Jacques Rancière, “(...) a banalidade torna-se bela por ser um vestígio do verdadeiro. E torna-se um vestígio do verdadeiro por ser arrancada à sua evidência e transformada num hieróglifo, numa figura mitológica ou fantasmagórica” (RANCIÈRE, 2010a: 38).

Esta pluralidade topográfica do interior-exterior subjetivo reaviva o paradigma labiríntico da sensibilidade artística do barroco. Como afirma Deleuze, o labirinto não é mais do que a extensão prolífera de dobras até ao *infinito* – “Un labyrinthe est dit

¹⁷ Sobre as potencialidades nocivas do excesso do Real em várias latitudes das experiências humanas, considere-se os estudos de Domingo Hernández Sánchez (*A comédia do sublime*, 2012), assim como as reflexões de Mario Perniola (em particular, *A Arte e a Sua Sombra*, 2006) e as de Byung-Chul Han (*A Sociedade da Transparência*, 2014). Žižek é, neste domínio, um comentador atento à desagregação do imaginário em nome de uma falsa experiência de um Real sem mediação.

multiple, étymologiquement, parce qu'il a beaucoup de plis" (DELEUZE, 1988: 5) –, tornando a arte contemporânea uma manifestação explicitamente exacerbada desse fenómeno de desdobramentos, de miríades de subterfúgios imbricados entre si (como um envelope servindo de invólucro para sucessivos envelopes), de zonas de sombra em contraste com zonas de luz, abrindo nesse mesmo contraste um atrito entre forças, um desnível que produz intensidades incomensuráveis (o título do álbum *Havoc and Bright Lights* sujeita-se, assim, a uma torção semântica inovadora) – em suma, “le pli *all-over*” (DELEUZE, 1988: 166) ou, motivada pelas circunvalações labirínticas, o motivo da *destinerrance* e do *indecidível* (cf. DERRIDA, 2004b).

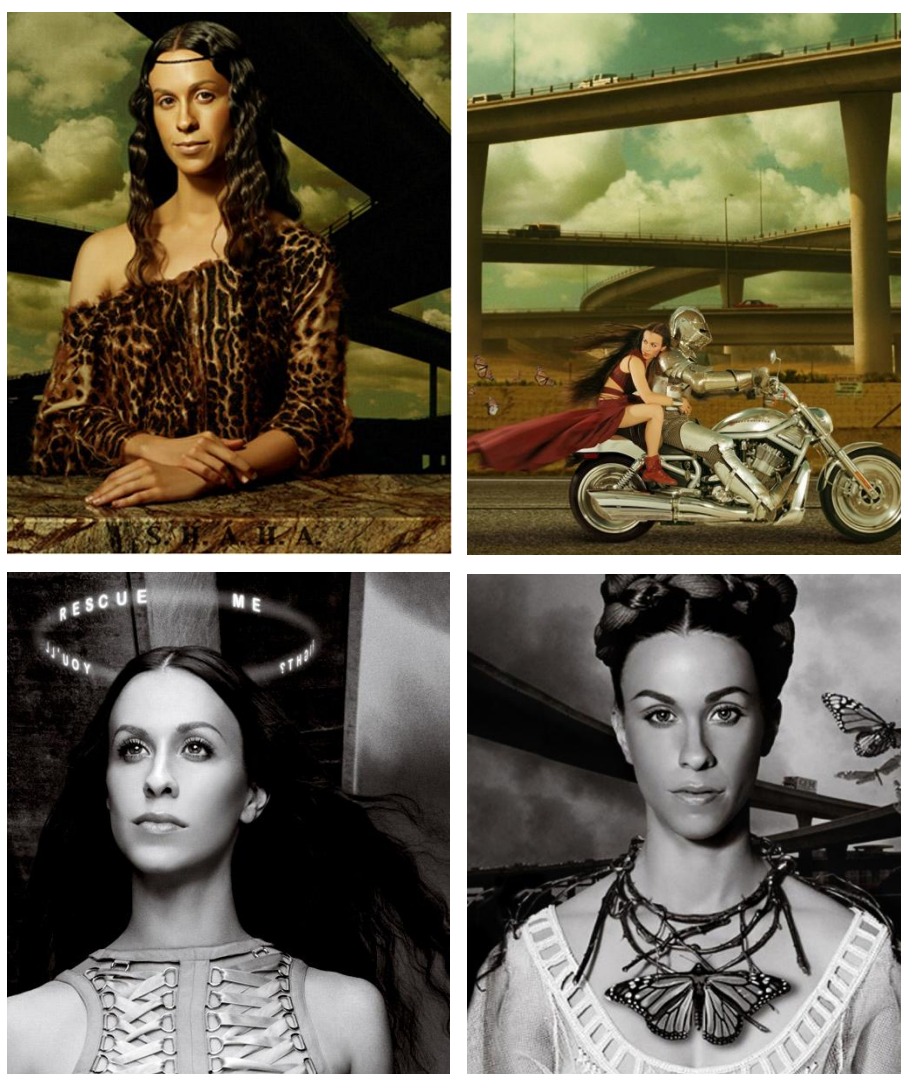


Fig. 23. *Precious Illusions Experience*

O *self* traçado no vídeo de *Precious Illusions Experience* cartografa, de facto, o desenho de um autêntico *dédalo* mental: o destino é, portanto, uma errância, uma autoestrada intersetada por curvas e contracurvas, pontes, túneis, etc. (a mesma

descrição é aplicável ao videoclipe de *Crazy*, um original de Seal: Morissette percorre as ruas de uma cidade, num cenário noturno, entre apartamentos, viagens de táxi e um clube noturno, perseguindo a amante para comprovar a sua infidelidade conjugal). O corpo é um mapa por ser “cartografante” (CUNHA E SILVA, 1999: 27): “os lugares por onde passa organizam-se como um mapa. E o mapa, ao revelar o corpo através dos lugares por onde passou, emerge como uma metáfora do conhecimento (da relação entre o corpo e o lugar)” (*ibidem*). É, pois, uma geografia móbil: o corpo-espço, superfície onde tudo se inscreve e se cruza: memórias, devires, paixões, desejos (“Uma cartografia, nunca uma simbólica”, in DELEUZE & PARNET, 2004: 136)¹⁸; é o *corpo-lugar*, que, nos trâmites do autorretrato literário se esquivava à linearidade narrativa, à previsibilidade da descrição, com princípio, meio e fim (cf. BEAUJOUR, 1980: 310).¹⁹ E ainda José Gil, com a heteronímia pessoana à cabeça: “O Eu é um mapa que recobre outros mapas, à maneira também de um palimpsesto” (GIL, 2010: 22).

Perniola e Calabrese anuem com a veemência inerente às coisas e à sua exterioridade intensiva, dotadas de uma espécie de “halo destinal” comprometido com o momento presente, rejeitando o abstracionismo e a relatividade de qualquer filosofia dos valores (cf. PERNIOLA, 1994: 239-240). Para tal, segundo Calabrese, a reprodutibilidade na arte alinhada com a repetitividade do *eu* como tema (tema *neobarroco*, portanto), em vez de destruir a essência de um *quid* estético supostamente irreplicável, abre tão-só a possibilidade de fazer surgir uma nova ordem estética, uma *estética da repetição*.

Exercícios sobre um tema, variações de estilo: é este o primeiro dos princípios da estética neobarroca, modelado precisamente sobre um geral princípio barroco do virtuosismo, que em todas as artes consiste na total fuga de uma realidade organizadora, para se dirigir, através de uma

¹⁸ No esquema *maquínico-desejante* deleuziano, as disseminações e *n* pulverizações dos lugares (*geografia*) opõem-se à antropologia familiar, à narrativa linear (*história*): “Escrever nada tem a ver com significar, mas com calcorrear, cartografar, mesmo terras por vir” (DELEUZE & GUATTARI, 2007: 23; cf. DELEUZE & PARNET, 2004: 125-126).

¹⁹ “(...) L’autoportrait s’oppose au logos philosophique. Il se situe quelque part entre l’opinion et la raison, entre l’incarnation individuelle et le lieu commun” (BEAUJOUR, 1980: 307-308). Daí, segundo o autor, a distinção entre duas tipologias do espaço operantes no autorretrato: o *espaço objetivo* (discurso universal, *logos*, filosofia, ciência) e o *lugar* (ou *espaço-corpo*: opinião individual, a palavra em ato, incarnada) (cf. *idem*, 310). “L’autoportrait naît d’une déchirure dans la trame du sens, d’une rupture de l’attention à travers laquelle se manifeste une dualité que toute l’entreprise de l’autoportraitiste cherchera en vain à surmonter: dualité de l’âme et du corps, de la raison et des passions, du sens et du sensible, du signifié et du signifiant” (*idem*, 334). Deleuze fala de geografias, cartografias, mapas e mapeamentos; Beaujour, para caracterizar o autorretrato em oposição à noção clássica de autobiografia, fala de uma *Ítaca em abismo*, à qual Ulisses nunca regressa (porque tanto ele como o espaço devêm ontologicamente *outros*): “Si l’autoportrait peut d’abord sembler une tentative de réponse à la question préalable: ‘Que suis-je?’, il apparaît bientôt que le processus qui s’y déroule est trop complexe pour se réduire à une telle évidence. (...) L’autoportrait s’écrit à partir d’une chute dans l’espace informe et désorienté que creuse la perte d’une assurance. (...) L’autoportrait est une odyssée vers une Ithaque engloutie. La tâche de l’écrivain consistera à forger sans magie un simulacre textuel du lieu-miroir perdu” (*idem*, 341).

apertada rede de regras, para a grande combinação policêntrica e para o sistema das suas mutações (CALABRESE, 1999: 54).

A repetição produz a *diferença*, visando romper com o paradigma da identidade e o modelo ocidental da representação, seja em termos estritamente conceptuais – “um anti-hegelianismo generalizado” (DELEUZE, 2000b: 35; cf. SANTOS, 1996: 220), uma “subversão do platonismo” enquanto tarefa suprema da filosofia moderna (DELEUZE, 2000b: 126)²⁰ –, seja ainda nas suas realizações materiais artísticas (por exemplo, no caso da autorrepresentação, a desvalorização da semelhança, a ruína das premissas miméticas, o fascínio pelo conceptualismo e pela infigurabilidade). A repetição cria por si mesma a diferença, a variação (“faz girar um *chaosmos*”, *idem*, 123), alternando-se no *devenir*, porque o tempo é necessariamente novo, muda sempre, e, com ele, a consciência que do tempo se tem. Por isso, “[a] tarefa da vida é fazer com que coexistam todas as repetições num espaço em que se distribui a diferença” (*idem*, 36).

Enquanto o sistema da representação vive da premência da identidade (com todas as suas metabolizações: semelhanças, mimese, verismo, opressão forma/conteúdo, cisão platônica origem/cópia, ideia/sombra, etc.), a lógica da repetição e da diferença exercem-se através do *movimento* (produtor de excessos):

A representação tem apenas um centro, uma perspectiva única e fugidia e, portanto, uma falsa profundidade; mediatiza tudo, mas não mobiliza nem move nada. O movimento implica, por sua vez, uma pluralidade de centros, uma superposição de perspectivas, uma imbricação de pontos de vista, uma coexistência de momentos que deformam essencialmente a representação; já um quadro ou uma escultura são ‘deformadores’ que nos forcem a fazer o movimento, isto é, a combinar uma visão rasante e uma visão mergulhante, ou a subir e descer no espaço na medida em que se avança (*idem*, 121-122).

Só assim a obra de arte se torna “experiência”, “empirismo transcendental” ou “ciência do sensível” (*idem*, 123; *vide idem*, 139), numa lógica do excesso que cria, a

²⁰ “Subverter o platonismo significa: recusar o primado de um original sobre a cópia, de um modelo sobre a imagem. Glorificar o reino dos simulacros e dos reflexos” (DELEUZE, 2000b: 136). Deleuze assinala que Platão imbui o seu dualismo fundacional de um moralismo paralisante (ao contrário dos estoicos, de Espinosa e Nietzsche, que descreve como “os filósofos da pura imanência”, *idem*, 2000a: 186): para Platão, o original estará, assim, do lado da ideia de Bem, ao passo que a cópia é ontologicamente degenerada ou maligna (pense-se no caso dos iconoclastas ou a legislação, que ainda vigora em países marcados pelo fundamentalismo religioso, que proíbe a exibição de filmes que representem Deus ou os profetas). Neste sentido, “o simulacro (ou fantasma) não é simplesmente uma cópia de cópia, uma semelhança infinitamente diminuída, um ícone degradado. (...) O simulacro é precisamente uma imagem demoníaca, destituída de semelhança; ou, antes, contrariamente ao ícone ele colocou a semelhança no exterior e vive da diferença. (...) ele mostra várias coisas, conta várias histórias ao mesmo tempo” (*idem*, 2000b: 222).

nível endógeno, o estilhaçamento, o fragmentário, o labirinto, o fractal: “No interior dos sistemas, produzem-se forças centrífugas que se colocam fora dos confins do sistema. O excesso é geneticamente interno” (CALABRESE, 1999: 73). E as fraturas que o excesso agencia, enquanto ganha forma, são produtivas, *maquínicas*:

É certo que a fronteira é um lugar de fractura, é um lugar de suspensão de sentido, o lugar onde o *eu-forma* acaba, mas é também um lugar de desejo, o lugar onde o *outro-forma* emerge. Por isso, a fronteira pede para ser explorada na multiplicidade das suas apresentações e na angústia da sua incompletude. Pede para o Eu se precipitar no lugar que o separa do Outro. Pede ao corpo para se mover, se deslocar, e assim reconfigurar o lugar, transformar o lugar de desejo num lugar de prazer (CUNHA E SILVA, 1999: 24).

A fratura desfaz a forma (a união, o organismo), mas esse esfacelamento é agenciador de novas formas que, por sua vez, produzirão outras fraturas e subsequentes possibilidades do sentido. Subjaz a este trajeto uma ansiedade contínua, que se sabe à partida irremediável, porque o infinito, a cumprir-se, não se detém por limites conclusivos nem por problemas resolúveis. Some-se a este infinito a questão do *eu* nas *lyrics* de Alanis Morissette (o tópico da identidade). A fratura – que o videoclipe de *Precious Illusions* (segundo *single* de *Under Rug Swept*) literalmente cinde através do efeito de *split-screen* (figura 24) – aquiesce a uma forma iluminada de consciência que reconhece no lugar fraturante a sua potência intensiva e libertadora (a sua *máquina desejante*), e não uma condição que, ingenuamente, julgaria ser confundível com algum fator abismal ou niilista (a determinação do *eu* é esta: *I want to decide between survival and bliss*; a fratura, que abriria o abismo, é promessa de escolha, linha de fuga: *and though I know who I'm not / I still don't know who I am / but I know I won't keep on playing the victim*).



Fig. 24. Fotograma de *Precious Illusions* (realização de Francis Lawrence)

Acontece que *fratura* partilha com *fractal* a mesma etimologia: *fractal* provém do termo latino *fractus*, ‘irregular’, ‘quebrado’, do verbo *frangere*, ‘quebrar’, combinado com a ressonância dos vocábulos ingleses *fraction* e *fracture* (cf. GLEICK, 1994: 136), tendo sido consolidado pelo matemático Benoit Mandelbrot, em 1975. Contrariamente à geometria clássica, funda-se no princípio do caos ordenado e autogerador de configurações novas, homologadas com a insígnia da própria natureza (as denominadas *estruturas dissipativas*, segundo Prigogine, que inviabilizam o princípio termodinâmico da entropia, da indiferenciação final para a qual os fenómenos estariam orientados, depois da desordem e progressiva dispersão das suas partículas, até culminar tudo na “morte térmica” do universo), permitindo entender a visibilidade coerente e funcional da morfologia (“a fractalidade vê-se e permite ver”) como “o destino da matéria” (CUNHA E SILVA, 1999: 113). No território conceptual sobre a fractalidade, é legítimo ver a “floresta” condensada na “árvore” (cf. *idem*, 199).²¹

Assim, de certa forma, uma interpretação “holística” de uma canção – letra, música, vídeo (se existir), *performance*, corpografia, gística – cobre todo o espectro de emoções, pensamentos e forças intensivas transversais a *todo* o seu repertório musical (um aspeto intimamente relacionado com a conceção das suas letras como *listas*, como adiante se explanará); como se Morissette, no fundo, não fizesse mais do que reproduzir *ab initio* a mesma canção que, por conveniência estrutural, acabou por fragmentar em várias canções, conservando cada uma delas, com maior ou menor evidência, a sua marca de origem. Em entrevistas, Morissette fala recorrentemente em *continuuns* que se *desdobram* de letra em letra, ou de álbum para álbum, convocando noções de *energia*, *dinâmica*, uma intensidade *fluidica* (a *lógica da sensação*, diria Deleuze): “One song leaves into the next color, the next flavor, the next emotion. (...) It’s just navigating the energy” (MORISSETTE in LEAHEV, 6-8-2012, em linha).

3.1. Cinemas (II): *Unsent*, ou como uma carta chega sempre ao seu destino.²²

Segundo Mario Perniola, em *Enigmas*, o indivíduo contemporâneo não forja verdadeiramente resíduos íntimos dentro de si, que depois exterioriza como verdades

²¹ “A árvore fala mais da floresta do que a floresta fala de si, ela fala-nos do tipo de floresta, das relações de vizinhança com as outras árvores, ela concentra e dá consistência a um conhecimento que se dispersaria na inventariação das espécies botânicas presentes, ela dá conta do estado nutricional dos solos, ela fala do todo falando da parte, mas ao falar da parte invoca pequenos problemas com grandes consequências que um discurso confinado ao todo desprezaria” (CUNHA E SILVA, 1999: 199).

²² Para uma primeira leitura de *Unsent*, vide MARTINS, 2013b: 203-233.

provenientes da sua irreducibilidade ontológica, do seu *verdadeiro* ser ou *essência*: pelo contrário, a sensibilidade pós-moderna – ou *neobarroca* (cf. CALABRESE, 1999) – é um efeito cruzado entre *especularismo* e *ecolalia* (cf. PERNIOLA, 1994: 52-53). O sujeito, enquanto elemento integrante da paisagem, *reflete* e *repete* essa paisagem, as suas imagens e as suas vozes, num efeito de eco.²³

O que essencialmente caracteriza este sentir é o alheamento, isto é, o facto de chegar até nós como um já sentido que nos exige da responsabilidade e do peso de uma experiência subjectiva e pessoal, construída directa e individualmente. O já sentido é a condição formal *a priori* da experiência vídeo e áudio posterior a Sessenta e oito. Os conteúdos desse sentir podem ser quotidianos ou solenes, frios ou quentes: o que importa não são as suas características específicas, mas o facto de serem todos objectos de reflexão e de repetição. Deste ponto de vista, a vídeo-cultura institucional é tão alienada como a utopista; o estilo de vida contestatário é tão alienado como o neo-cínico (...). A condição de possibilidade de todos esses estilos, culturas e comportamentos é só uma: o facto de eles não nascerem da interioridade do sujeito, da pessoa, da consciência, mas virem de fora, reflectidos na superfície neutra de uma humanidade que funciona como uma aparelhagem audiovisual (PERNIOLA, 1994: 52-53).

Contudo, a essa *reflexão* e *repetição* não corresponde, de modo algum, uma subserviência clássica ao esquema da mimese, das semelhanças figurativas ou do poder narrativo, mas antes uma *desterritorialização* desse esquema, em clave deleuziana, abrindo-o a intensidades interiores inéditas, ou seja, à potência intensiva da *diferença*, da *metamorfose*, do *devenir*. Como assinala Deleuze, a propósito dos signos vectoriais do afeto na *Ética* de Spinoza, estes signos (desde já, designando *efeitos*, como “o efeito do sol sobre o nosso corpo, que ‘indica’ a natureza do corpo afectado e ‘envolve’ apenas a natureza do corpo afectante”, DELEUZE, 2000a: 188) não são confundíveis com as suas referências, nem redutíveis a elas (que estariam, por convenção, ligados a uma subjetividade individual, à psicologia do sujeito):

Os signos *não têm objectos como referente directo*. São estados de corpo (afecções) e variações de potência (afectos) que remetem uns para os outros. Os signos remetem para os signos. Eles têm como referente misturas confusas de corpos e variações obscuras de potência, segundo uma ordem

²³ Recorde-se que, para Sloterdijk, as esferas psicoacústicas (o *estádio das sereias*) destronam a matriz da *imago* em Freud e Lacan (o *estádio do espelho*, a pulsão escópica): “Les premiers hommes, comme la plupart de ceux de notre époque, ne veulent pas ressembler à quelque chose, mais sonner comme quelque chose” (SLOTERDIJK, 2002b: 540-541). Vide subcapítulo “O *tuning* pré-natal da intimidade” (segunda parte).

do Acaso ou do encontro fortuito entre os corpos. Os signos são efeitos: efeito de um corpo sobre outro no espaço, ou afecção; efeito de uma afecção sobre uma duração, ou afecto (*idem*, 190).

Estes signos-efeitos mergulham estas “misturas confusas de corpos e variações” (*ibidem*), fazendo do *eu* uma *outra* entidade energética, na sensologia do *já-sentido*, como a figura de Morissette no vídeo de *Hand In My Pocket* (figura 25), assistindo a um desfile carnavalesco, em *slow motion*, à semelhança de um espectador na sala do cinema (recorde-se o imaginário fílmico disposto nas canções *Front Row* e *Hands Clean*).



Fig. 25. Fotogramas de *Hand In My Pocket* (realização de Mark Kohr)

À luz destes *ecos* sensológicos (imagem e som), ensaie-se uma interpretação da canção e do videoclipe de *Unsent*, do disco *Supposed Former Infatuation Junkie*. Pensando-se em Freud e nas preocupações que inquietavam os seus próximos (como Ernest Jones) face ao aparente fascínio do pai da psicanálise pelas ciências ocultas (o fenómeno da telepatia e outros melindres paranormais) – fascínio que poria em causa a objetividade científica da psicanálise enquanto domínio controlado do saber –, Derrida, em *Psyché: Invention de l'autre* (capítulo “Télépathie”), refere que Freud se esforçava por manter a cientificidade do seu labor no estudo da corporalidade dos fenómenos psíquicos e da acefalia pulsional, ao mesmo tempo que retirava do ocultismo certas ambiguidades operacionais, como o que nele se assume como *inexplicável* e *incerto*, constatando que uma teoria do inconsciente se torna impensável sem uma teoria do fenómeno telepático (cf. DERRIDA, 1987: 248; vide MEDEIROS, 2010: 141-142).

Neste ponto, interessa dar ênfase à configuração teórica de “estrutura de postal” inerente à comunicação (*struture cartepostalee*), que o conto de Arthur Schnitzler, *Fraulein Else*, indiretamente expunha: segundo Derrida, o primado das forças comunicacionais da telepatia entre dois inconscientes é a razão pela qual uma carta não

precisa *efetivamente* de chegar ao seu destino (cf. *idem*, 249).²⁴ É no quadro de uma *struture cartepostalée* que as intencionalidades de *Unsent* revelam – e *re-velam*, fazendo jus ao prefixo de negação no título – a sua motivação pulsional, por um lado, e o seu virtuosismo técnico-compositivo e performativo, por outro, justapondo essa motivação e esse virtuosismo num mesmo plano tensional. Muito simplisticamente, este tema não passa de um conjunto de cinco cartas endereçadas a cinco ex-namorados, cada um deles alcunhado, sem qualquer subtileza lírica: cinco epístolas profanas que podem ser lidas na íntegra, sem que isso condene a canção a sofrer, com veemência, baixas de sentido. O título, como nota McDonald (26-11-1998, em linha), torna-se subitamente *obsoleto*, tendo em conta que a canção *existe*, isto é, existe *como canção* e, por ser uma canção, é tornada *pública*, devindo uma partilha *com* o mundo. E mesmo do ponto de vista performativo, conforme explicou Morissette em entrevista, apesar de nenhum dos nomes próprios violar a privacidade dos seus referentes ou desvendar quem eles são civicamente, as alcunhas usadas reenviam *subjetivamente* a artista para cada um desses sujeitos e as respetivas épocas (não são, portanto, alcunhas atribuídas ao acaso), estabelecendo uma forma especial de *contacto*: “I couldn’t just use a fake name because then I wouldn’t be able to sing it with any sort of conviction... so I had to have any sort of *connection* with that person”.²⁵

O título atinge uma dimensão quase metafísica: se as cartas não são enviadas, o mesmo não se pode dizer das mensagens e do secretismo que, supostamente, as mesmas resguardariam (a tal turbulência telepática sondada por Freud e desconstruída por Derrida). No seguimento da *struture cartepostalée*, a carta assenta numa estrutura de tipo “quase transcendental”, uma vez que as condições subjacentes ao acontecimento do seu envio coincidem, fenomenologicamente, com as mesmas condições que o embargariam: as comunicações, as máquinas, os trabalhadores, o carteiro... – há toda uma gama de condicionamentos que podem ou não fazer com que a carta chegue ao seu destino e a comunicação entre remetente e destinatário aconteça. Daí a conjugação entre *destino* e *errância* proposta por Derrida: a *destinerrance* da carta, a sua

²⁴ Deste modo, o vínculo teórico entre a psicanálise e a telepatia partilha, pelo menos em parte, noções caras às teses e interesses freudianos como os de *transferência*, *tradução*, *transposição* ou *conversão analógica*. Os mecanismos de *deslocação* e *condensação* que (re)produzem as formações do inconsciente atuam como processos de figuração entre a linguagem e as imagens: imagens que estão no lugar das palavras, palavras que tinham antes em seu lugar uma representação visual do acontecimento – aquilo a que Rancière atribui o nome de *equivalências figurativas*: “sistema de relações entre semelhança e dissemelhança que põe em jogo várias espécies de intolerável” (RANCIÈRE, 2010: 140).

²⁵ Disponível no endereço <http://www.youtube.com/watch?v=WhYqDbZYIOI> (consultado em 18-10-2013, às 22:30).

indecidibilidade, passível de dispersão (ampliando a força do desejo)²⁶, a potência para pôr em marcha, segundo Sloterdijk, “uma operação rumo ao improvável” e “lança[r] uma sedução à distância – uma *actio in distans* (...)” (SLOTERDIJK, 2007b: 24).

Neste contexto, as imagens do videoclipe não seriam mais do que vislumbres rememorativos, fulminações íntimas que não existiriam a não ser na mente do sujeito – e toda a memória autobiográfica é feita de verdades subjetivamente condicionadas, algures entre o real e o irreal, entre o vivido, o sentido e o desejado, a longas expensas com o que, entretanto, se recalcou ou se esqueceu. A existência fílmica de *Unsent* corrobora, do ponto de vista técnico, a dissidência ontológica que está na origem do próprio tema musical (neste sentido, o vídeo é um meta-vídeo), da mesma maneira que o título da canção insinua que a mesma jamais deveria ter existido (isto é, publicamente). As cinco cartas foram desengavetadas, mas a canção impõe-se performativamente com direito próprio, engendrando um espaço irreal que só a si pertence, espaço esse no qual as cartas podem simular um pacto de confidencialidade, como se fossem remetidas a si mesmas e o título mantivesse literalmente o seu sentido: o fantasma de um eterno presente, semelhante ao que se congela na e pela imagem fotográfica (as *snapshots*), vagamente hipnótico. Como uma máquina de fabricar ausências, *Unsent* cria corpos virtuais: corpos (*eu, tu, nós*) que agem defensivamente como se o passado ainda fosse o presente, uma presença (traumática) ainda intacta.

A alienação é intentada pelo próprio vídeo: ao captar cenários, falas e tempos dispostos de forma dessincronizada em relação ao texto da letra musical, cria-se uma espécie de clima de irrealidade, uma atmosfera de sentido nostálgico por uma experiência que, mais do que verdadeiramente vivida, parece uma criação imaginária do sujeito, uma ficção produzida pela máquina do desejo, como uma errância onírica e impressionista. A diferença entre *realidade* e *Real*, assinalada por Lacan e retomada, não sem reconfigurações teóricas, por Slavoj Žižek, encontra na ambiência de *Unsent* certos pontos de ancoragem para uma interpretação de âmbito fenomenológico, no qual

²⁶ “Para mim o indecível é a condição da decisão, do acontecimento, (...) se soubesse e pudesse decidir antecipadamente que o outro é de facto o outro identificável, acessível ao movimento do meu desejo, se não houvesse sempre o risco de o outro lá não estar, de eu me enganar no endereço, de o meu desejo não chegar ao seu destino, de o movimento de amor que destino ao outro se extraviar ou não encontrar resposta, se não houvesse este risco marcado de indecidibilidade, não haveria desejo. O desejo abre-se a partir desta indeterminação, a que podemos chamar o indecível. Por conseguinte, creio que como a morte, a indecidibilidade, aquilo a que eu chamo também a ‘destinerrância’ (*destinerrance*), a possibilidade para um gesto de não chegar ao destino, é a condição do movimento de desejo que de outro modo de antemão morreria” (DERRIDA, 2004b: 50-51).

o visível opera como um campo onde agem forças invisíveis (o Real preserva, intacta, a sua consistência mesmo quando a realidade se pulveriza):

While reality is what remains the same out there and is perceived by us in an always partial, distorted way, the Real is the very *cause* of this distortion, that X on account of which our perception of reality is always distorted. The Real is thus not the kernel of the Same out there, inaccessible to us; rather, it is located in the very *gap* that separates our perceptions – in the ‘interstice’ between perceptions, as Deleuze would have put it (ŽIŽEK, 2004: 62-63).

Em *Unsent*, o *entre* intersticial denota que as sensações não repousam nem nos objetos representados, nem nos elementos empíricos que impulsionam a sua representação, nem sequer nos sentimentos que o tema musical suscita. O interstício resulta, assim, como um efeito de fronteira, de contexto e de diferença, atravessados por uma onda intensiva, que rompe, pela sua força necessariamente excessiva, a totalidade subjacente à noção de organismo: o *entre* cenários, o *entre* os rostos das duas personagens por cena, o *entre* letra e música, o *entre* o texto da canção e as legendas do vídeo, mais ainda *entre* determinados sons e vozes, tons e ritmos, gestos e comportamentos, aproximando os espectadores das micro-realidades que preenchem, criando focos de tensão (e de atenção), a ingênua superficialidade das aparências (na letra de *Precious Illusions*, a potência do limiar ou da fratura entre o amor romantizado e a experiência amorosa desiludida esquematiza-se, ironicamente, na seguinte justaposição: *this ring will help me yet as will you knight in shining armor / this pill will help me yet as will these boys gone through like water*). Daí que o empirismo transcendental deleuziano, por contraste com a conceção frequente do transcendental enquanto rede conceptual que estrutura “the rich flow of empirical data” (*idem*, 4), seja infinitamente mais rico do que a realidade: em Deleuze, o empirismo transcendental é o campo infinito potencial de virtualidades a partir do qual a realidade se atualiza. O que é próprio do espaço transcendental é o espaço virtual das múltiplas potencialidades singulares, dos afetos, das percepções e dos “puros” gestos singulares, tendo todos em comum a reverberação de uma impessoalidade: não são ainda os gestos-afetos-percepções *do* sujeito preexistente, estável e idêntico a si próprio, mas fluxos de multiplicidades livres, impessoais, a-edipianas e nómadas (o *inconsciente molecular*).²⁷

²⁷ Daí o interesse de Deleuze pela sétima arte: “(...) it ‘liberates’ gaze, images, movements, and, ultimately, time itself from their attribution to a given subject. When we watch a movie, we see the flow of images from the perspective of the ‘mechanical’ camera, a perspective that does not belong to any subject (...)” (ŽIŽEK, 2004: 20). Essa propulsão errante do olhar, como que independente

Deste modo, em *Unsent* vê-se o vídeo e, simultaneamente, *sente-se* como será ver aqueles cinco microcosmos pelos olhos de quem os recupera pela memória ou durante um sonho. O *eu* vê-se a si mesmo destituído da sua consciência fenomenológica, da clausura incondicional da percepção pelo seu corpo e respetivos órgãos sensoriais, e passa a estar inserido na cena – a “possibilidade filmofônica” da visão cinematográfica, segundo Rosa Martelo (2012: 24), “no sentido de implicar uma espécie de supra-visão, uma visão descentrada” (*ibidem*). Capta-se, assim, uma ambiência sensitiva, na ordem dos afetos deleuzianos de veio espinosista (os *imitatio affecti*): os afetos não pertencem a um sujeito em particular, passando depois para outro sujeito; funcionam antes a um nível pré-individual, como intensidades que flutuam livre e *diretamente*, circulando “sob” a química da intersubjetividade (cf. ŽIŽEK, 2004: 35).

Para o efeito de errância contribuem ainda a orquestração musical, os enlevos dos sintetizadores, o dedilhar intimista e experimental das guitarras acústicas, a percussão subtil e convidativa, a coincidir com o tom narrativo da voz emissora, entre a serenidade constativa e a impaciência triste, a ténue angústia de quem falhou em cinco relacionamentos sem perceber ao certo porquê. De facto, em cada uma das situações *inter pares*, persiste uma ambivalência duvidosa e não uma segurança afetiva (que corresponderia por alto à imagem arquetípica do sentimento amoroso entre amantes ideais): de um modo geral, as cinco cenas insinuem a ameaça ou a consumação resignada (embora parcialmente em *suspense*) do fim da relação amorosa. Por ordem: primeiro, *Dear Mathew*.



Fig. 26. Fotogramas de *Unsent* (realização de Alanis Morissette)

Dear matthew I like you a lot I realize you're in a relationship with someone right now and I respect that I would like you to know that if you're ever single in the future and you want to come visit me in california I would be open to spending time with you and finding out how old you were when you wrote your first song

dos olhos físicos (e do corpo), coaduna-se com a noção de um *órgão-sem-corpo*, do olhar (*gaze*) que adquire autonomia e se desprende do corpo (como o sorriso do gato Cheshire em *Alice in Wonderland* que, mesmo depois do corpo do animal se esvanecer, permanece ainda visível no ar (*idem*, 30).

Na primeira cena do vídeo, as legendas apresentam interjeições, reticências e monossílabos – *cool!*, *hmmm...*, *ok...* – ao serviço de uma impaciência e falta de à-vontade entre os dois, que se salvam pela porta de saída, desfocada e deixada em último plano (é o vazio último do que resta de personalidade na relação: sob o espectro do desconforto, resta um beijo de despedida, um *goodbye* e mais nada). As falas da protagonista atestam sentimentos de incerteza e insegurança: formas de cortesia inerentes a *I guess* ou *I feel like I already have [interrupted you much]* tendem a aliviar o outro da responsabilidade infernal de proferir diretamente a sua vontade de abandonar aquele impasse, minimizando assim os efeitos demolidores da linguagem.

Segundo, *Dear Jonathan*.



Fig. 27. Fotogramas de *Unsent* (realização de Alanis Morissette)

Dear jonathan I liked you too much I used to be attracted to boys who would lie to me and think solely about themselves and you were plenty self-destructive for my taste at the time I used to say the more tragic the better the truth is whenever I think of the early 90's your face comes up with a vengeance like it was yesterday

Num café (tons cromáticos mais carregados e escuros, adensados pelo fumo do cigarro de Jonathan, aquele namorado), trava-se uma conversa pautada pela desconfiança da mulher perante os compromissos do amante, que parecem votá-la à exclusão. É notório que o plano do rosto feminino seja progressivamente ampliado, com as falas do par projetadas sobre si, sobre o seu silêncio no momento em que o outro lhe responde, impingindo-lhe, *falicamente*, esses arremessos incondicionais: isto é, o silêncio distendido nas pausas, que permitem ao outro ter espaço e tempo disponíveis para falar, reveste-se de uma conotação simbólica política, no quadro das distribuições posicionais do género. Não se trata, portanto, apenas de silêncio, mas igualmente da condição de ser *silenciada*: o feminino devém um objeto de palavra sem, de facto, lhe ter direito. No final, lê-se nas legendas o facilitismo a que ela se entrega no sentido de agir o mais convenientemente possível perante as agendas masculinas; um caso prototípico de submissão feminina ao convencional sexo forte, que fuma ociosamente o

seu cigarro, indulgente, sabendo-se, por imunidade sociocultural e simbólica, no direito de não ter de dar satisfações sobre a sua vida privada (deixando, assim, antever o motivo pelo qual a relação não perduraria).

Terceiro, *Dear Terrance*.



Fig. 28. Fotogramas de *Unsent* (realização de Alanis Morissette)

Dear terrance I love you muchly you've been nothing but open hearted and emotionally available and supportive and nurturing and consummately there for me I kept drawing you in and pushing you away I remember how beautiful it was to fall asleep on your couch and cry in front of you for the first time you were the best platform from which to jump beyond myself what was wrong with me

A cena, ao ar livre, é idealmente a mais romântica: sol, beira-rio, risos. A pensar na esteira de Mario Perniola e daquilo que o filósofo italiano entende como a visualidade *egípcia* ou *enigmática* da videoarte contemporânea, a rememoração de Terrance, o destinatário da terceira missiva postal, partilha mais fortemente a emanção *coisal* que define o *devir-paisagem* das singularidades humanas. Antes de mais, uma diferença a assinalar: *coisa* não é o mesmo que *objeto*, que, à letra, designa algo que fica sempre aquém do nosso alcance, continuamente arremessável e indisponível (*ob-jecto*). Por *coisa*, entende-se a evidência intacta de uma presença, a sua exterioridade pura (cf. AGAMBEN, 1993), à semelhança indiscernível das coisas entre as coisas no mundo natural, ao qual pertencemos por coabitarmos uns com os outros e *entre* coisas (antropomorfismos, prometeísmo da consciência e humanismos ensimesmados à parte). Perniola estriba-se em Rainer Maria Rilke (por sinal, uma das preferências poéticas de Alanis Morissette): a ideia de que ao *devir-paisagem* não fica implícita uma menorização do indivíduo, que perde a sua centralidade no mundo fenomenal, mas antes a intenção de tornar o indivíduo mais amplo – “(...) isto é, segundo Rilke, arriscar-se para o espaço aberto, ter a morte atrás de si e não à frente, sair do tempo concebido de modo rectilíneo e, pouco a pouco, tornar-se espaço” (PERNIOLA, 1994: 80).

A revisitação do passado, parcelado e consubstancializado na pessoa/paisagem de Terrance, encontra aqui plausíveis pontos de contacto: parece longínquo, com um misto

de incompreensibilidade (reforçada pela dúvida final: *what was wrong with me?*), que inquieta na justa medida em que se *a-presenta* impassível para fazer *feedback* das *minhas* projeções românticas sobre ele, devindo puro ecrã, tal como qualquer paisagem ou qualquer imagem, no sentido liminarmente superficial da sua ontologia, ou seja, paisagem ou imagem enquanto realidade(s) plena(s) impenetrável(eis).

De facto, estamos habituados a pensar que atrás de qualquer gesto existe um acto de vontade: a paisagem, pelo contrário, não quer nada. ‘Com os homens – escreve Rilke – não costumamos intuir muito através das suas mãos, e muitíssimo através do rosto, no qual, como num quadrante, estão visíveis as horas que regem e pesam a sua alma no tempo. A paisagem, pelo contrário, não tem mãos, não tem cara – ou então é só cara.’ Do mesmo modo, a civilização da coisa e do *look* não tem cara, ou então é só cara. Nem sequer a visão do cadáver evoca tão fortemente a impressão de uma vida tornada coisa, pois remete para uma dimensão temporal que foi interrompida. Só a múmia egípcia evoca uma vontade tão radical de tornar-se coisa (PERNIOLA, 1994: 87-88).

Na letra, o polissíndeto encavalga a ondulação do delírio rememorativo, tentando listar à toa as virtudes do namorado num encómio que se pretende, apesar das motivações selvagens do desejo (de qualquer desejo, mas sobretudo *deste tipo particular* de desejo, o amoroso), minimamente disciplinado, para não soar abusivo nem embaraçar o alvo a que se destina: *you’ve been nothing but open hearted and emotionally available and supportive and nurturing and consummately there for me*. No vídeo, trava-se um diálogo amistoso, com uma dose substancial de cinismo (da parte da figura feminina), que usa o sentido de humor para traçar os contornos do âmago do problema conjugal (aquilo que, na sua aceção, impediu a relação de continuar) e, desse jeito, contornar o próprio âmago do problema e o modo como isso a afeta. O tema é o medo, ou a ambivalência entre amor e medo (quicá, a sua consubstancialidade), no sentimento de entrega que subjaz a toda e qualquer forma de intimidade que se deseja correspondida, mutuamente partilhada, sob um desígnio de confiança absolutamente disponível. Afetivamente, no texto epistolar, a protagonista assume a sua ambivalência insuperável, passível de ser comparada ao relaxamento lúdico do neto de Freud que, lançando para longe um carrinho – *Fort!* – e logo de seguida puxando-o de volta para si – *Da!* –, orientou o mentor da psicanálise no sentido de edipianizar esse jogo, vendo nele a substituição da ausência materna – *Fort!* – pela sua presença imaginariamente substituída ou compensada – *Da!*. Em *Unsent*, este jogo de ausência/presença de Terrance resume-se numa linha: *I kept drawing you in and pushing you away*.

Na transposição fílmica, as legendas amplificam a imperscrutabilidade do impasse, que resiste à predicação. Depois de lhe perguntar se ele tenciona visitá-la futuramente, ao qual ele denega pelo humor (faz-se de difícil, mas de forma a tornar sobressaliente o *fazer-se* e não o *difícil*), riem-se os dois (a distensão permite-lhes uma unidade telepática; a gargalhada autentifica o uso partilhado do mesmo código: ambos se sentem nervosos, logo ambos se esquivam pelo riso); de seguida, ela comenta: *whatever* [faz as verdades flutuarem, aliviando o peso gravítico – que o riso denega – do que antes se enunciara], *you're probably scared to spend that much time with me in close quarters. I can completely appreciate that* [aplaude a coragem do outro por assumir generosamente a não-correspondência amorosa, o facto de ele não mascarar a vulnerabilidade que tateia, por dentro, a confiança imperiosa em deixar que alguém – *ela*, fenomenologicamente intrusiva – entre no seu mundo mais íntimo, mesmo que essa perturbação viesse apenas confirmar a impossibilidade de ele ceder às resistências que definem a sua condição de ser vulnerável].

Terrance responde-lhe à letra, ainda que adornando o discurso com risos, e, nesse sentido, isto é, pela confissão literal, dá visibilidade à espessura que o medo o retrai de tentar esvanecer: o medo de desproteger a sua vulnerabilidade, cedendo-a ao desejo do outro – *I am, quite frankly. You frighten me* (ou seja, “sim, o teu amor incomoda-me, tu estás *demasiado a mais* em mim”). O risco da proximidade excessiva passa, portanto, pela impossibilidade de concretizá-la. O repto de Terrance possui a qualidade de um performativo: o seu significado coincide com o ato de ser enunciado. Assim, estar *in close quarters* na própria linguagem devém uma condição animicamente insustentável, na medida em que não permite uma mediação, seja da ordem de um conceito, seja da ordem de uma representação (Terrance não tem como se proteger do amor não solicitado: como um insulto, *este* amor é uma pura experiência da linguagem).

No momento em que soa *what was wrong with me*, distendendo as sílabas tónicas de *wrong* e de *me* (o que, em termos de equivalência semântica, daria azo a um autorretrato psicopatológico, irrealizável: o *eu* como algo que está/é *errado*, ontologicamente falível e falhado), a câmara enfoca no plano do rosto de Terrance, sorrindo: a lembrança deste rosto, assim iluminado pela ambiência natural da paisagem, acentua a sua *perfeição* (sempre idealizada, subjetivizada), ao contrastar, precisamente, com a tal pergunta que serve de epílogo a esta terceira carta. Um rosto masculino sereno, que a técnica cinematográfica deixa em suspenso, como o *flash* decisivo pelo qual a aura de alguém conquista a sua derradeira representação, ainda que bordejada de

uma certa flutuação mental derivativa, como uma orla de sentido: recorda-se de intimidades da ordem do *assim* e do *qualquer* agambenianos, isto é, as singularidades puras evocadas na sua absoluta irreparabilidade – “a experiência, absolutamente não-coisal, de uma pura exterioridade” (AGAMBEN, 1993: 54), como a *beleza* de adormecer *on your couch* [o sofá, não a cama, que é o lugar simbolicamente designado para esse efeito; o sofá sonda o imprevisto, a inocência de um erotismo muito mais delicado, quase transcendente, porque fruto de acasos improváveis que se revestem de enorme sentido] ou a *beleza* em ter chorado *in front of you for the first time* [no sentido em que uma mulher que chora *apenas* quer dizer *isso*, que se sente momentaneamente frágil, em busca de um certo refúgio defensivo e consolador, e longe de quaisquer insinuações ideológicas tentadas a desconstruir, à força, a imagem do feminino como equacionável à languidez emocional].

Esta idealização derivativa de Terrance apenas reforça a sua inacessibilidade, que a queixa amorosa afere no remate inquisitivo. Em jeito de rebaixamento da autoestima e de proposição autoacusatória, *sou levada a crer, portanto, que o problema está em mim*. Este perplexo *what was wrong with me* inquina a vida psíquica do *eu*, confinado numa culpa irremediável, distorcendo a construção da sua temporalidade e estrangulando momentos estruturais dessa construção: incapaz de resolver o passado, a personagem fica desenraizada da experiência sensível do presente (cf. BINSWANGER, 1987: 33).

Quarto, *Dear Marcus*.



Fig. 29. Fotogramas de *Unsent* (realização de Alanis Morissette)

Dear marcus you rocked my world you had a charismatic way about you with the women and you got me seriously thinking about spirituality and you wouldn't let me get away with kicking my own ass but I could never really feel relaxed and looked out for around you though and that stopped us from going any further than we did and it's kinda too bad because we could've had much more fun

Regressam os cromatismos quentes, em parte simbolicamente associáveis a um momento erótico mais intenso, entre quatro paredes de uma sala, junto à lareira, onde os

dois protagonistas se beijam: ela, uma jovem cauta, com maneirismos de inocência, e ele, com um ar desinibidamente másculo, virilmente sabedor de tacticismos da sedução. O que parecia estar a correr bem é quebrado pela *inquietante estranheza* – Freud e o célebre *Das Unheimliche* (1919) – de um comentário masculino: *I'm so proud of you*. O assentimento do dito, preso à sua literalidade, poderia ser motivo de congratulação consoladora: *eu* estou a agir *bem*, logo *devo sentir-me feliz*. Porém o não-dito é contextual: aqui encena-se, *de novo* (e a repetição ou o duplo inscrevem-se no quadro freudiano da mencionada *inquietante estranheza* dos *déjà-vu's*), o perfil falocêntrico explícito de um homem que, seguro do efeito apaziguador do seu paternalismo, diminui a condição *daquela* jovem pensando estar, às avessas, a engrandecê-la, comparando a sua “disponibilidade (tão rara) para mergulhar em novas águas” (tradução livre do que a legenda afere) com o que outras mulheres recusariam fazer.

O que é elogiado como audácia é sentido pela elogiada como uma dissociação de si mesma: por outras palavras, ela não se revê no discurso do outro – e esse espelho linguístico embaciado apenas lhe devolve o sentimento de total incompreensão. Quando Marcus remata as *suas* opiniões com *you know*, esta expressão confirmativa, de valor neutro quanto à sua expressividade, não abre espaço à discussão: ela é invadida pela sobreposição do outro, pelos pressupostos dele, sendo-lhe negado, no fundo, o direito à palavra, a uma margem de liberdade onde pudesse reivindicar a sua pessoa, com um *punch* do género *no, I don't (know)* (que acabaria por arruinar a *performance* ilocutória de Marcus e, em geral, qualquer *performance* comunicativa).²⁸ Na letra, este dissenso, mais do que intrínseco à linguagem, é do foro da ontologia, é anterior ao dito, logo da ordem do sentido (e do agir), como se deduz a partir de *you wouldn't let me get away with kicking my own ass but I could never really feel relaxed and looked out for around you though*.

Por outras palavras, a relação não funciona: não há comunicação desvelada entre amantes, há apenas máscaras performativas – e ela acabou de perceber que ele lhe havia imposto uma, da qual ela nunca suspeitara. Tal anagnórise vem reforçada pelo movimento ascético da câmara: se, no início, o plano da imagem alberga o par, centrado, à medida que Marcus vai fazendo os seus comentários falsamente inofensivos, a câmara assume uma posição cada vez mais distanciada dos dois, filmando-os do alto e

²⁸ Afinal, o discurso quotidiano assenta em múltiplas ficções de expectativas que, lidas literalmente, acabam por secar os diálogos: por exemplo, algo como “Podes passar-me o sal?” não pode ser percebido literalmente como uma pergunta – à qual se responderia, nesse caso, “Sim/Não/Talvez” –, mas como um pedido (um ato de fala ilocutório indireto).

acentuando, por via de uma distância cambaleante (o efeito amadorístico é transversal aos cinco cenários de *Unsent*), a isolamento crescente sentida pela personagem feminina.

Quinto e último, *Dear Lou*.



Fig. 30. Fotogramas de *Unsent* (realização de Alanis Morissette)

Dear lou we learned so much I realize we won't be able to talk for some time and I understand that as I do you the long distance thing was the hardest and we did as well as we could we were together during a very tumultuous time in our lives I will always have your back and be curious about you about your career your whereabouts

A última cena do vídeo é, de todas, a mais silenciosa: o namorado estaciona o carro, de noite, ela entra, o carro arranca, cumprimentam-se (um *hi* recíproco, mera formalidade) e nada mais dizem um ao outro (nada que seja legendável, portanto). Observando atentamente os gestos do par, nota-se que os seus olhares evitam a reversibilidade do contacto, embora inconscientemente: há uma dessincronização de *timing*, porque, quando ele lentamente lhe dirige o olhar, ela tem o rosto voltado de frente; quando é a vez dela de o espiar com subtileza, ele cumpre a sua função de condutor, dirigindo o olhar para a estrada, os espelhos do carro, alguma sinalética rodoviária. A certa altura, percebe-se que ele tenta colocar o braço nas costas do banco da acompanhante, na iminência de poder tocá-la, gesto que de imediato ela retalia com alguma brusquidão corporal, como se essa aproximação gestual pesasse pela ousadia ou pela insinuação de um resgate de intimidade que, naquele preciso momento, já se mostra desgastado e inconveniente.

O facto de não haver diálogo, justificando-se assim a ausência de legendas, permite que a audição da letra constituinte da última carta não fique obstruída por qualquer desvio de atenção ou colateralidade informativa. A música, em sentido lato, cumpre momentaneamente uma função parecida com a de uma banda sonora: acompanha um desfile de imagens, posto *ad oculos*, distanciado mas *emancipado*, com o assentimento de Rancière, implicando uma “gestão emocional do desejo de ouvir a voz da imagem”, ou seja, de lhe atribuir um rosto que fala (a função da prosopopeia, cf. MONDZAIN, 2009: 68-69). Deste modo, asserções como *I realize we won't be able to*

talk for some time ou *we were together during a very tumultuous time in our lives* tornam-se filmicamente visíveis, coordenando-se assim a palavra com a imagem, ou vice-versa. A resolução, porém, acresce-se de périplos muito ténues, mas suficientemente fortes para que tal resolução, pelo menos interiormente, não se dê como consumada. Por outras palavras: escrever uma carta foi catártico – mas *não cura*, não repara feridas *inex-crevíveis*, fazendo uso da *ex-crição* de Nancy, em *Corpus* (2000a). Com efeito, num plano intertextual, nas primeiras linhas de *Front Row* lê-se que *writing a letter to you didn't make me feel any more peaceful than how I felt when we weren't speaking because I didn't cop to what I did*.

O vídeo termina com uma questão feita por Lou à personagem de Morissette – *what are you thinking?* –, compreensível, por um lado, tendo em conta o silêncio e o efeito desconfortável que o mesmo intensifica (compreensibilidade que, por isso mesmo, não justificaria quaisquer meditações em torno dessa pergunta); mas, por outro lado, incompreensível, se nos colocarmos na pele da figura feminina, aliando essa posição ao discurso final da letra – *I will always have your back and be curious about you about your career your whereabouts* (uma curiosidade que mantém próximo um objeto do desejo que, na verdade, se desejaria resolvidamente longínquo e esquecido) – e ao facto de a interrogação de Lou coincidir com o desfecho da imagem, como uma questão que fica no ar (de novo, a eternização fantasmática do presente, pulsão capaz de enigmatizar as imagens gravadas nas fotografias).²⁹ A última carta de *Unsent* funcionará, a seu modo, como uma possível resposta a esse tapa-buracos metafísico, embora não deixe de ser uma resposta inconclusiva. Entre essa indagação metafísica final (namorado) e o sentimento incontrolado de uma persistência nostálgica (o advérbio *always* a tingir o presente de continuidade com o passado e o futuro, em *I will always have your back and be curious...*), aquilo que resta é, porém, o fulminar de uma assombração – e é só no final que os rostos do par se olham nos olhos um do outro, em silêncio, depois da pergunta ter sido levantada, ficando os dois em suspenso, numa imagem (do mundo de fora, do mundo interior) sem legenda, ou seja, sem uma interpretação sugerida ao expectador, logo agenciando o imaginário e, neste sentido, as reticências que perfilham uma angústia de saber irresolúvel, ou o ser humano como

²⁹ Sobre as descoincidências entre o olhar e a voz, considere-se Mladen Dolar: “(...) the object voice emerges in counterpoint with the visible and the visual, it cannot be disentangled from the gaze which offers its framework, so that both the gaze and the voice appear as objects in the gaps as a result of which they never quite match” (DOLAR, 2006: 67).

uma aporia profunda, que as situações mais quotidianas ou as coisas mais redundantes fazem por se (de)volver enquanto resistência de uma cifra.³⁰

Considere-se, assim, o vídeo de *Unsent* e as suas especificidades – em sùmula, o desajuste na correspondência fiel ou unilateral entre a imagem (com legendas próprias) e a palavra das *lyrics* – à luz dos seguintes critérios, juízos e consequentes efeitos:

(...) os *video-clips* mais interessantes são aqueles em que o cantor quase nunca aparece, e as figuras humanas, destituídas da voz, dão uma impressão de alheamento e de objectualidade espectral, pois parecem adquirir o estatuto de coisas. O efeito da *video-music* é radicalmente diverso daquele do cinema mudo: a música do *video-clip* mergulha a figura no silêncio a que, desde sempre, as coisas já se encontram abandonadas, enquanto a falta da palavra no cinema mudo não faz senão exaltar a eloquência e a expressividade da figura humana (PERNIOLA, 1994: 82-83).

Faz sentido, portanto, retomar Eduardo Prado Coelho ou Jacques Rancière quando procuram vincar o facto de uma palavra ou de uma imagem *não serem* um duplo de algo real, como a tradição herdeira da alegoria platónica nos faz ainda crer. Uma representação, seja ela verbal ou imagética, é antes um “jogo complexo de relações entre o visível e o invisível, entre o visível e a palavra, entre o dito e o não-dito” (RANCIÈRE, 2010: 139). É esse *entre*, ponto que não é nem de partida nem de chegada, mas uma fuga (o *aberto* de Rainer Maria Rilke) por onde as interpretações não alcançam um refúgio ou uma estase cristalizáveis, que possibilita um comentário como o que se segue, de Glenn McDonald, fazendo assinalar o que Žižek lê como o carácter obsidiante do amor, o seu aspeto intolerável e asfíxiante, quando um sujeito se sente invadido – *ex-timado* – por um amor que não solicitou.³¹

I know, from having *sent* some letters like this (...) that not everybody thinks they are a good idea. Does your best friend really want or need to know that you're in love with them? Possibly they don't even want to know that they're your best friend. I understand the objection, but I guess I feel, in the end, that we are, most of us, the objects of few enough helpless desires in our lives that letting one go by without being aware of it is unacceptably tragic. (...) The most amazing thing, to

³⁰ Esse carácter *coisal*, ontologicamente enigmático, do *devir-cenário* é alinhável pelos eixos terminológicos de Perniola – o mencionado *efeito egípcio* – e pelos de Calabrese – a marca *neobarroca*.

³¹ “Recordemos a célebre fórmula lacaniana: ‘Amo-te, mas por amar inexplicavelmente algo em ti que é mais do que tu, o *objecto pequeno a*, mutilo-te’ – a fórmula elementar da paixão destruidora do Real como esforço para extrair de ti o núcleo real do teu ser. É o que está na origem da angústia no encontro com o desejo do Outro: o propósito do Outro não é apenas a minha própria pessoa, mas o meu verdadeiro núcleo, que está mais em mim do que eu próprio, pelo que está pronto a mutilar-me para obter esse núcleo” (ŽIŽEK, 2006: 75-76). Vide Lacan, “En toi plus que toi” (LACAN, 1973: 293-307).

me, is that Alanis manages to make a coherent folk/pop song out of her confessions. Sparkling acoustic guitar, sawing synthesizers, percolating drums and springy bass could have just been disguises, but she finds ways to make the words and the music connect, letting a line skitter off, syncopatedly, across the floor at the end of one musical phrase, and then catching it up again in the next one (MCDONALD, 26-11-1998, em linha).

As cartas de Morissette encenam, às avessas, a leitura žižekiana do conhecido relato de Freud sobre as brincadeiras do neto: o *Fort! Da!*, em vez de ser a recriação imaginária da mãe ausente que a criança deseja manter por perto, corresponde à válvula de escape que possibilita ao filho libertar-se temporariamente da asfixia maternal, isto é, do facto de ele ser o *objet petit a* da ternura ubíqua da mãe, do seu gozo (cf. ŽIŽEK, 2006: 75). Neste sentido, o papel de Morissette corresponderia ao desse *superego* maternal, que reaviva o espectro de um amor que a autora das cartas ainda deseja tornar público, insinuando que, à imagem do neto de Freud, ainda puxa as cordas do seu brinquedo – *dear Matthew, dear Lou...* – para bem perto de si, *demasiado* perto.³²

Dentro deste quadro de teorização, faz sentido considerar como um gesto masoquista o *cover* de Morissette do tema *To All the Girls I've Loved Before*, um original de Albert Louis Hammond que se converteu num *hit* romântico com o dueto protagonizado por Julio Iglésias e Willie Nelson (1984). Heterossexualmente reescrita – *To All the Boys I've Loved Before* –, a canção atua desde logo a dois níveis de discrepância (na ordem do *uncanny* freudiano) – uma discrepância técnico-compositiva (a materialidade sónica e o registo da canção) e outra de fundo mais ontológico (aliada à posição subjetiva da *performer* dentro do espaço performativo por ela consignado – neste caso, evocativo do *espaço autobiográfico* lejeuniano). Por um lado, como notou McDonald a propósito do *cover* de *King of Pain* (um original dos Police, composto por Sting) para o álbum *Alanis Unplugged* (1999), é *estranho* ouvir Morissette a interpretar um tema que não seja oriundo da sua atividade composicional, tendo em conta uma certa dimensão “aural” do dispositivo autobiográfico e os pré-juízos que o conceito vulgar de autobiografia (a questão expressivista do *eu*, etc.) subitamente impulsionam:

³² Noutra abordagem, de pendor deleuziano, este *eu*, escrevendo cartas compulsivamente (pelo gozo de as escrever, porque, tecnicamente, não as envia, ficam *unsent*), é um *entre* (o intervalo entre cada missiva, cada *Dear x*): é uma linha de fuga, por onde o desejo pode escapar livremente, esconjurando a proximidade real das relações amorosas (vide DELEUZE & GUATTARI, *Kafka. Para uma literatura menor*, 2003: 61-62, a propósito da função das cartas no *Drácula* de Bram Stoker e no *Castelo* de Kafka).

I'm fascinated to hear Alanis singing somebody else's song for once; I know my own voice changes when I sing a song I learned, instead of a song I wrote, something to do with the way we compare the feedback loop through our jaws with what we heard through our ears, but in Alanis' case, used to songs so heavily invested in her own emotions and doubts, she also sounds, for once, heartbreakingly relaxed, happy to spend a few minutes singing only for the joy of it (MCDONALD, 27-1-2000, em linha).

Por outro, é igualmente *estranho* ouvir Morissette a cantar um tema cujo título, de feição sentimentalista e lânguida, parece suficiente para notar que a canção não é, de facto, *mesmo* sua, escrita por si. Afinal, ela é uma artista *pop/rock* cuja popularidade consignou como *mainstream* mas que preserva, apesar disso, um tom e um estilo musicais alternativos ou *indie*, uma imagem tão singularmente *sua* (o dilema e a aporia da autenticidade) que resiste ao esbatimento mediático.

Ao despojar a versão original da sua eloquência sedutora (a *pose* masculina de Iglésias como emanção de charme, o agente perpetuador da lógica falocêntrica: o homem que recorda todas as suas *conquistas* amorosas, representando *sistemicamente* a mulher como objeto passivo e disponível), Morissette inscreve na sua versão uma certa impotência inoculada, uma melancolia resignada, ancorando um tema que não é seu no *espaço expressivo-topológico* (Merleau-Ponty) que lhe é mais familiar: cria uma espécie de *clareira* mental (em clave heideggeriana: a linguagem como “clareira do ser”) onde o *eu* se refugia para amortecer o impacto do trauma (a perda de namorados), articulando-o de tal maneira que cria a ilusão de poder continuar a levar a sua vida (como se não sofresse mais esse luto amoroso, vivendo numa espécie de *presente eterno*).³³

Há na voz de Morissette, aliada à ritmicidade cadenciada da melodia, ao *soundscape folk* acústico e ao estilo performativo da artista (o modo de cantar *com* os olhos abertos, o que não significa o mesmo que cantar *de* olhos abertos), uma espécie de influxo nostálgico, como se o tempo pretérito (*I've loved before*) fosse de facto ancorável numa memória experienciada *por si*. Cantar de olhos abertos não atesta, por si só, de modo imediato e logicamente simplista, um sentido de presença real mais concretizado, redundando esse sentido e a presença por ele assediada. Fechando os olhos, Morissette cederia mais facilmente a insinuações de poses místicas (como quem

³³ Mantenha-se presente que estas realizações performativas têm lugar (ou corpo) por condicionantes inerentes à voz (os seus *sortilégios*, como escreveu Marie-France Castarède): “A voz é singular porque, ao contrário da língua comum a todos, é expressão de um corpo e de um pensamento que pertencem a um ser único. Assim, revela o corpo que fala: um corpo harmonizado ou dividido, um corpo sexuado ou ambíguo; pode ser mais da cabeça, das entranhas, do coração... ou do corpo todo; pode ser baça, quando já não pode transmitir qualquer emoção” (CASTARÈDE, 1998: 144-145).

entra em estado de transe ou despossessão, comunicando com alguma força sobrenatural). Morissette canta, de facto, mas o seu estilo – compositivo e performativo – prende-se menos com veleidades estéticas e muito mais com o fazer-comunicação: não uma incorporação (o teor místico, espiritualista), mas um corpo *a corpo*, ou seja, o toque feito pelas extremidades do mundo (a *ex-crita*, segundo Jean-Luc Nancy).



Fig. 31. Performance de *To All The Boys I've Loved Before* (2013).

Assim, os olhos abertos participam numa enxertia visual, que agencia uma certa atemporalidade e espectralidade inerentes a tudo aquilo que se vê e/ou a tudo o que, naquele momento, se está a sentir e/ou a pensar (para onde olha Morissette enquanto canta? o que é que ela vê que parece comovê-la tanto?). Não se estanca numa visão, porque vai *além* desta, a um *sem-fundo*: o olhar *escava* a visão, segundo José Gil (1996) e Jean-Luc Nancy (2000b); não se detém, por sua vez, pela previsibilidade simbólica inscrita na canção (o pré-juízo de uma balada romântica, uma letra sem densidade poética, fácil de entender, etc.), porque adensa (com o olhar, com o envolvimento afetivo da voz, com a sensação de pesar) a sua superficialidade. O olhar fixado num *no (wo)man's land* que se esvanece entre a plateia causa a sensação de que o *eu* tem alguém em mente, a ilusão de uma memória (empírica, sensível) e não apenas uma ilusão ficcional (uma recriação imaginária) feita para se “ajustar” a uma letra que não é da sua autoria: uma presença invisível (ou a presença *do* invisível) no próprio coração da visibilidade (*they live within my heart*), num plano de imanência feito de vaivéns, de indecidíveis, de *destinerrância* derridaniana (destino e errância, *in and out my door*; o drama quase heraclitiano da fluidez irreversível no refrão: *The winds of change are always blowing / And every time I try to stay / The winds of change continue blowing / And they just carry me away*).

4. Da vertigem: escrever listas.

Na sua generalidade (e *enquanto* generalidade: o comum humano como tema, o incomum da nossa *humanness*), as músicas e as *lyrics* de Alanis Morissette constroem-se num jogo entre ambiguidades interpretativas e ambiguidades emocionais, ainda que o sentido conotativo das palavras seja quase embaraçosamente banal ou antipoético (à parte os critérios – se existentes e/ou válidos – que possam ajuizar o que eleva a poesia a ser poesia). É típico em Morissette servir-se das marginalidades da vida e dos seus pequenos sobressaltos como matéria criativa (*I am a magnet for all kinds of deeper wonderment*, canta no refrão de *Wunderkind*), estabelecendo, assim, um anelo ostensivo sobre o que possa parecer óbvio e espontâneo, salvo o pleonasmo ou a redundância (daí a *snapshot*, o rapto imprevisto de múltiplos reais imbricados no real, logo um movimento de captura falivelmente casuístico, incompleto e inconclusivo).

Como entender a natureza dessa ostensividade? O que é que a diferencia, enquanto técnica *artística* (ou *virtuosismo*), das realizações espontâneas, conscientes ou não, que caracterizam o *comum* do *comum dos mortais*? Para Stan Godlovitch, em *Musical Performance: a philosophical study* (2010), o virtuosismo só se evidencia como tal na medida em que lhe subjaz uma distinção eidética com os aspetos que caracterizam e definem “(...) an obvious banality of life; namely, most things that most humans do competently most of the time are simple to do. Most people can do them. We are, for most things, functionally intersubstitutable” (GODLOVITCH, 2010: 142). Por isso, a quintessência do virtuosismo supõe a capacidade de o artista conseguir realizar o irrealizável, exprimir o inexprimível, colocar-se numa situação-limite: “True virtuosity is a temporary suspension of predictable human fallibility” (*idem*, 143).

À parte as inegáveis qualidades da voz de Morissette (reconhecida pela sua *voz mezzo-soprano poderosa e emotiva*)³⁴ e a intensidade envolvente das suas prestações ao vivo³⁵, a escrita das suas *lyrics* é continuamente bombardeada por juízos de valor depreciativos: ou porque Morissette é líricamente previsível e complacente (os seus

³⁴ “Alanis Morissette has two voices. One is a good girl’s mezzo-soprano, the voice of acquiescence and dutiful nurturing; it can open out to a countryish croon. The second is a pinched rasp on its way to a shriek; it’s the enraged voice that appears when the good girl has taken all she can stand and starts to fight back” (PARELES, 18-8-1995, em linha).

³⁵ O cantor Ryan Adams (não confundir com Bryan Adams, ambos de origem canadiana) admitira ter composto o álbum *48 hours* depois de ter assistido a um dos concertos de Morissette: “There was *48 Hours*, a splendid little *Heart-breaker*-style set that Ryan dashed off in two days at a reported cost of \$1,200 after seeing a particularly inspirational performance by Alanis Morissette (whom he saw fit to cite five times in the thank-yous to *Gold*)” (MENCONI, 2012: 157).

álbuns são sempre autobiográficos, refletindo “Alanis’ penchant for confession and single-minded obsession”, ERLEWINE, 2004, em linha) ou porque as suas letras, de álbum em álbum, mantêm sempre um padrão estrutural repetitivo (como listas constituídas por variações frásicas da mesma unidade conceptual), sendo demasiado desinspiradas (porque são sempre regidas por esse *eu* obsessivo e obcecado por si mesmo), com uma profusão abusiva de palavras e conteúdos, sem aparentes zonas de mistério (“too much information”, lamenta Beth Johnson: “By telling us exactly what she’s thinking (...), she leaves nothing to the imagination”, JOHNSON, 22-11-1999, em linha), além de se assemelharem a um amontoado de prosas musicadas, escritas num ápice, sem qualquer trabalho de depuração e refinamento verbais, resultando, por vezes, uma estranha dislexia na coordenação entre a letra e a respetiva linha melódica:

We could transpose the lyric booklet [of *Under Rug Swept*] to an entirely invented character set, and you would still be able to recognize the repetitive nature of nine of these eleven songs just by looking at the patterns of letters and spaces. Alanis is an aphorist, not a storyteller. And she’s not even especially good at *that*; many individual lines read inelegantly, as if they were written in haste and then, by policy, never edited, an effect sometimes painfully exacerbated by glaringly poor sync between words and music (...). She writes like she wants to be smart, but she reads like she grew up on television and learned most of her big ideas later in therapy (MCDONALD, 14-3-2002, em linha).

A artista conjuga, assim, uma série de procedimentos estéticos que, em simultâneo, geram impasses tautológicos, depreciações críticas e, sem haver qualquer contradição, admiração indesmentível: “Alanis is still held back by her own idiosyncrasies – her determination to be different, to write every word she could possibly ever want to say in as difficult a way as possible – but that’s also her defining characteristic” (ERLEWINE, 2002, em linha). Na opinião do crítico Ken Tucker, ciente de que Morissette se diferencia, em grande medida, pela sua “verbosity and elastic-ecstatic vocals” (TUCKER, 6-11-1998, em linha), “[w]ith her deep-breath-long lines and persistent chanting (...), she reminds me, oddly enough, of the poet Allen Ginsberg, deploying willed innocence as a strategy to achieve emotional truths accessible to anyone with ears wide open enough to hear them” (*ibidem*). Afirma a própria:

What I’m saying is more of a priority than whether it ‘fits.’ I adore language and different forms for communicating and expressing. It was such a priority to sing what I had to say that even if it

resulted in having to fit sixteen words into a two-bar area, it would be done (laughs). I don't believe the structure of a song has to require lyrics or melody to conform to it (MORISSETTE *in* SCHEINER & CAGAN, 6-1-1999, em linha).

É esse o seu traço distintivo, o seu *estilo*, que “(...) pode ser a coisa mais natural do mundo” (DELEUZE & GUATTARI, 2007: 135): “o processo de uma variação contínua” (*ibidem*). Um estilo que, imanentizado por algumas das suas canções, recobre uma voluntária afeição pelo amadorismo, pela experimentação constante da palavra, na sua verve fragrantemente dialógica e informal (que o conceito de *snapshot* vivamente corrobora). Como afirma Rancière (aqui em estrita alusão ao cinema), “[o] amadorismo é também uma posição teórica e política, é aquela que recusa a autoridade dos especialistas ao reexaminar a maneira como as fronteiras dos seus domínios se traçam no cruzamento das experiências e dos saberes” (RANCIÈRE, 2012: 15).³⁶ Sublinhe-se que, quando Deleuze define o estilo como uma “variação contínua”, não alude, porém, ao *simulacro* ou à *cópia* em sentido platónico (seguido por todo um filão atávico de conotações moralistas: a cópia como uma *degeneração* do original, etc.), mas à anterioridade da *diferença* por detrás de todas as coisas e fenómenos, o pluralismo de diferenças e multiplicidades livres, assente num vitalismo morfogénico e morfológico (daí o fascínio deleuziano pelo pensamento de Henri Bergson).

Indignam-se os críticos contra a repetição obsidante e narcísica do *I (eu)*, mas o que lhes tem porventura escapado é a insistência morissetteana num outro monossílabo: *and (e)*. As letras de Morissette transbordam ligações copulativas e polissíndetos: tudo se liga a tudo, tudo fica apostado a tudo, a par de tudo, *e* tudo (a letra de *No Pressure Over Cappuccino* irrompe de imediato com o seguinte verso: *and you're like a 90's Jesus*). Mas a propensão copulativa transcende a iminência do texto escrito: ela prolifera na espontaneidade e nas vibrações inerentes à transdução da letra (o suporte escrito) para a *performance* ao vivo, no palco. Morissette profere *and* mesmo quando, nas *lyrics*, ele não se encontra transcrito visualmente (acontece em *All I Really Want* e em *Hands*

³⁶ Para Barthes, no ensaio “Réquichot e o seu corpo”, o *amador* (em contraste com o *artista*) não se define “por um saber menor, uma técnica imperfeita” (BARTHES, 2009b: 225), mas por ser “aquele que não mostra, aquele que não se faz ouvir (*idem*, 225-226); “o amador não procura senão a sua própria fruição (mas nada proíbe que ela se torne a nossa *por acréscimo*, sem que ele o saiba), e esta fruição não é derivada para nenhuma histeria” (*ibidem*). Só quando a histeria começa é que o amador acaba, dando lugar ao artista – passagem que legitimamente poderá redesenhar a paisagem fenomenológica em que se faz a *persona* de Alanis Morissette (tendo em conta os traços amadorísticos do seu estilo, o seu modo de presença em palco e o seu autismo performativo, o imaginário em que ela se move, o seu desejo-fantasma, parece quedar-se, em rigor barthesiano, mais na figura do amador do que na do artista; ela própria se definirá, numa entrevista em 2012, não como uma *musician* mas como *someone musical*).

Clean), traçando uma imensa coreografia de rastos (a demência dos tiques, os estilhaços verbais), uma lista infinita, ambiciosamente total (em *Not The Doctor*, quando interpretada ao vivo, Morissette antecede a última estrofe com o dito informal *last but not least*). Esta quase-articulação dos movimentos – os do corpo em *performance* e os do texto – é plenamente relacionável com o valor conjuntivo do *e* (*and*) na formação do CsO e do plano de imanência. Segundo os autores de *Mil Planaltos*, o *e* não é apenas uma conjunção, mas põe em jogo toda uma lógica da língua. Tem a ver com o *gaguejar criativo-intensivo*, ou seja, com a lógica do agenciamento maquínico:

Gaguejar é fácil, mas ser gago na própria linguagem é uma outra questão que põe em variação todos os elementos linguísticos, e até os elementos não linguísticos, as variáveis de expressão e as variáveis de conteúdo. Nova forma de redundância. E... E... E... Sempre houve uma luta na linguagem entre o verbo ‘ser’ e a conjunção ‘e’, entre *é* e *e*. Estes dois termos não se entendem e só se combinam em aparência, porque um age na linguagem como uma constante e forma a escala diatônica da língua, enquanto o outro põe tudo em variação, constituindo as linhas de um cromatismo generalizado. De um ao outro, tudo se modifica (DELEUZE & GUATTARI, 2007: 136).

À luz das considerações deleuzianas sobre a cópula, o *and* é o motivo que ilumina o traçado do devir, o agenciamento coletivo de todas as forças – verbais, musicais, pulsionais, gestuais, moleculares, espaço-temporais – na criação contínua do plano de imanência ou do corpo-sem-órgãos: ... *and... and... and...* A multiplicidade deleuziana é definida pela cópula, pelo polissíndeto intensivo (que o filósofo abriga sob o signo do *teatro da repetição*, oposto ao *teatro da representação*, que enquista os conceitos numa significação convencional, simbólica): “qualquer coisa que tem lugar *entre* os elementos ou *entre* os conjuntos. E, E, E, o gaguejar” (in DELEUZE & PARNET, 2004: 47). É através dessas brechas que o fluxo desejante passa, rompendo com os dualismos e as dicotomias, possibilitando a destruição e a reconstrução do CsO. Designa, pois, a iluminação própria do *continuum*, a persistência difusa que caracteriza a irreduzibilidade de uma *atmosfera*, em sentido meta-fenomenológico: a *poeira* das pequenas percepções (Leibniz, José Gil), por muito que subjetivamente possa parecer encaminhar-se para alguma estase ou estabilização fixas, albergará sempre um regime de tensão, alguma força inominável que derruba a pregnância do sentido e alucina a percepção.

Experimentação, desterritorialização, fluxo do desejo, repetição e diferença: é, pois, pela *dobra* (dobrar, desdobrar, redobrar) que a *verdadeira repetição* ganha corpo. Note-se que, para Deleuze, a repetição não significa “uma equivalência entre coisas

semelhantes, nem sequer se trata de uma identidade do Mesmo” (DELEUZE, 2005: 22).³⁷ “A verdadeira repetição dirige-se a algo de singular, de introcável e de diferente – sem ‘identidade’. No lugar de trocar o semelhante e de identificar o Mesmo, *a verdadeira repetição autentifica o diferente*” (*idem*, 22-23).³⁸

Por sua vez, segundo Rui Cláudio Ribeiro, em *O Som Moderno* (2011), “[r]epetir é memorizar e aprender mas também tem outro efeito: a repetição desenha um acontecimento que a todo o momento se reinicia. (...) A repetição foi sempre uma acção levada a cabo pelo humano para a criação de sentido” (RIBEIRO, 2011: 65). A repetição cria um espaço sonoro que reconhecemos como propriedade nossa (propriedade afetiva, não exclusivamente material-espacial, como uma casa, um quarto, etc.), como uma ambiência familiar sem sombra de perigo: “Por instantes, enquanto dura a escuta, somos proprietários de um território em recriação” (*idem*, 66).

O padrão repetitivo das *lyrics* morissetteanas, tendo em conta não só o seu aspeto formal mas também outras propriedades eidéticas, aproxima-as da tipologia das *listas*. Morissette chega mesmo a dizê-lo em múltiplas entrevistas: “I’ve been writing lists since I was six...”. Umberto Eco, em *A Vertigem das Listas* (2009), traça uma distinção entre dois tipos de lista, a *prática* e a *poética* ou *literária* (cf. Eco, 2009: 113-118). Segundo o autor, a lista poética/literária empreende, à partida, uma “qualquer finalidade artística” (*idem*, 113), sendo por isso uma lista fechada “pelas constricções formais da obra que as alberga (métrica, rima, forma de soneto, etc.)” (*idem*, 116). Pelo contrário, a “lista prática” – como uma fatura de mercadorias, a ementa de um restaurante, o elenco de pontos turísticos num guia de viagem, um dicionário, etc. – apresenta (i) “uma função puramente referencial”, que se reporta “a objectos do mundo exterior”, com “o objectivo puramente prático de os nomear e elencar” (*ibidem*); (ii) caracteriza-se por ser finita, contendo objetos numericamente definíveis e demarcáveis, “realmente existentes e conhecidos”; (iii) deve ser inalterável, “no sentido em que seria incorrecto, além de ser

³⁷ A noção de *equivalência* é similar à de *troca* (léxico enquadrável num *teatro da representação*) que, no discurso psicanalítico sob lentes deleuzianas, “implica somente uma semelhança, extrema mesmo”, “a falsa repetição (...) de que estamos doentes” (DELEUZE, 2005: 22). Pelo contrário, um *teatro da repetição* (que o *and* protagonizará) visa uma lógica saudável: a experimentação de “forças puras, traçados dinâmicos no espaço que, sem intermediário, agem sobre o espírito, unindo-o directamente à natureza e à história; uma linguagem que fala antes das palavras, gestos que se elaboram antes dos corpos organizados, máscaras antes das faces, espectros e fantasmas antes dos personagens – todo o aparelho da repetição como ‘potência terrível’” (*idem*, 2000b: 55).

³⁸ Transposto para o discurso musical (em particular, o caso do *off-off*, termo criado por Alberto Arbasino para “significar toda a produção cultural não padronizada, não prevista, não acarinhada pela Kultura (ideologia dominante)”, BARRETO, 1990: 29), Jorge Lima Barreto afirma em *Música Minimal Repetitiva*: “O *pattern* minimal não desenvolve automatismos robóticos, antes predispõe a diversificadas abordagens musicográficas do mesmo *pattern*” (*idem*, 34); “Repetir é ser livre no conceito da repetição” (*ibidem*).

insensato, acrescentar ao catálogo de um museu um quadro que não estivesse conservado no mesmo” (*ibidem*). “As listas práticas (...) conferem unidade a um conjunto de objectos que, por muito diferentes entre si que possam ser, obedecem a uma pressão contextual, ou seja, são ontologicamente aparentados (...)” (*idem*, 113-116).

No entanto, a linha divisória entre as duas modalidades de lista não se compraz, segundo Eco, com tais facilitismos categorizadores. De facto, ainda que as canções de Morissette com uma estrutura formal mais tipicamente associável ao das listas procedam, de facto, a um gesto aparentemente informal de arrumar o mundo (como se de listas práticas ou simples inventários se tratassem), o que nelas se veicula através de uma forma rígida e invariável (as repetições, os paralelismos anafóricos, etc.) extravasa e derruba esse esquematismo. Mesmo os objetos mais práticos do dia-a-dia, sendo elencados, não o são, porém, só a título de uma enumeração mecanizada, mas em nome, reapropriando o compêndio de Eco, de uma *vertigem* íntima: o *eu*, os seus desejos e agenciamentos. Neste sentido, uma litania deposita, no seu *eidos*, mais valor na metabolização do *récit* (o interesse pelo som e pelos valores fonéticos dos itens elencados, os significantes) do que no aspeto imediatamente referencial (os significados) (cf. *idem*, 118). Pesando a sua componente recitativa (enquanto litania), algumas letras de Morissette devem, portanto, ser entrevistadas como *mantras*, “como o *om mani padme hum* dos budistas” (*ibidem*). Assim, conclui Eco, “(...) o que importa é sermos arrebatados pela vertigem sonora do elenco, tal como nas litanias dos santos não importa quais destes estejam presentes ou ausentes, sendo que o que conta é a entoação rítmica dos nomes, durante um período de tempo suficientemente longo” (*ibidem*). Daí, em parte, letras como as de *Hand In My Pocket, Not The Doctor, You Learn, London, Still, Thank U, Are You Still Mad, Sympathetic Character, That I Would Be Good, Would Not Come, Joining You, Your Congratulations, Pollyanna Flower, Uninvited, These R The Thoughts, Narcissus, You Owe Me Nothing In Return* ou *Underneath*.

4.1. Entre terror e deslumbramento: rosto, nudez e epifania em *Thank U*.³⁹

Comecei hoje a metafísica da casa: comecei por limpar a pele
Gonçalo M. Tavares, *Livro da Dança* (2001)

Nenhum rosto vivo facilmente se revela, e contudo basta um pequeno esforço para descobrir-lhe o significado. (...) Só quando o meu olhar o destaca de tudo em redor, só quando o meu olhar (a minha atenção) impede esse rosto de se confundir com o resto do mundo evadindo-se numa infinidade de significações cada vez mais vagas, exteriores a si, ou quando, pelo

³⁹ Uma primeira interpretação da canção *Thank U* está publicada no livro *Words and Music* (cf. MARTINS, 2013c: 65-77).

contrário, obtenho a necessária solidão pela qual o meu olhar o recorta do mundo, então somente o significado desse rosto – pessoa, ser ou fenómeno – afluirá, condensando-se. Quero eu dizer, o conhecimento de um rosto, a pretender-se estético, tem que refutar a história.

Jean Genet, *O Estúdio de Alberto Giacometti* (1988: 27)

Depois do meu regresso da Índia, tinha vestígios em mim que me fizeram compreender que os intelectuais ocidentais não são capazes de acompanhar a vida que começa, a nova iniciativa, pelo contrário, regalam-se com decepções. É verdadeiramente uma outra coisa conceber uma nova curva vital que começa considerando o mundo como se tivéssemos de novo os olhos de uma criança à qual tudo é prometido uma primeira vez (...).

Peter Sloterdijk, *Ensaio sobre a Intoxicação Voluntária* (2001: 72)

De facto, é precisamente sob o ângulo interpretativo baseado na repetição que Ann Powers e Glenn McDonald contemplam a canção *Thank U*, a primeira a ser divulgada de *Supposed Former Infatuation Junkie*, entre outros temas que partilham a lógica da padronização estrutural, e não no sentido com que a grande maioria da imprensa musical interpretou o álbum e o primeiro *single* – Morissette, uma Ocidental que, depois de viajar à Índia, regressa cinicamente renovada, desaprovando os bens materiais em virtude de espiritualidades heterodoxas (o fenómeno da ideologia *new age*, que Žižek insistentemente denuncia como uma das máscaras perversas dos movimentos mais obscuros e obscenos do capitalismo mundial).⁴⁰

(...) [I]t seems like Alanis has actually mastered an arcane and rather unfashionable art: she has learned how to write *prayers*. There is, the line about India in ‘Thank U’ notwithstanding, almost no explicit discussion of spirituality anywhere else on the album (‘Baba’ is an *attack* on religion, and ‘Unsent’ thanks one of its addressees for getting Alanis ‘seriously thinking about spirituality’, but doesn’t explain what the thoughts were), but the repetitions are like mantras, and imbue the whole work, for me, with a stubborn and at least half-secular faith, as if these are prayers you say to yourself, reminding yourself of your own powers, rather than prayers you howl at the sky, hoping some alien force will deliver you from your own predicaments (MCDONALD, 26-11-1998, em linha).

Many of ‘Infatuation Junkie’s’ songs are, in fact, secular hymns, using simply beautiful frameworks to express uplifting sentiments. Like ‘Everybody Hurts’ by R.E.M. and ‘One’ by U2, ‘Thank U’ and other Morissette compositions seek to touch listeners with a message and a mood

⁴⁰ Por exemplo, em *A Monstruosidade de Cristo* (2008): “A ideia é que todas as religiões pressupõem, assentam, exploram, manipulam e assim por diante um mesmo núcleo de experiência mística, e que só as formas ‘puras’ de meditação do tipo das que encontramos no budismo Zen atingem directamente esse núcleo, dispensando as suas mediações institucionais e dogmáticas. O facto de hoje a meditação espiritual, ao ser abstraída da religião institucionalizada, surgir como o grau zero do núcleo da religião a salvo de distorções, assenta no facto de esse tipo de meditação ser a forma ideológica que melhor se adapta ao capitalismo global actual” (ŽIŽEK, 2008: 10-11). Recorde-se a segunda faixa de *Supposed Former Infatuation Junkie*: a letra de *Baba* constitui uma crítica aberta ao *franchise* espiritual que resulta de apropriações ideológicas.

that is holy, if not specifically religious. / The purity of Ms. Morissette's voice and her trancelike immersion in her music make her an ideal vehicle for these pop psalms. Pacing and flinging her body about, then standing stock still to deliver a ringing chorus, she seemed a bit possessed, as she always has. Now, however, Ms. Morissette apparently believes that the spirit catching her is larger than herself (...) (POWERS, 24-10-1998, em linha).

McDonald descreve *Thank U* como um tema “reverent, fond, therapeutic”:

‘Thank U’ starts slowly, with glassy, ricocheting keyboards, Alanis’ voice echoing out into unseen caverns, before the crackly drum loop, swelling synth fills and restrained guitar-spirals join in. By the chorus, though, where Alanis soars into her upper register to thank disillusionment and silence, the song has built into an emotional inverse of ‘You Oughta Know’, its catharsis derived from lasting self-awareness, instead of from the cheap, visceral satisfaction of lashing out. ‘How ‘bout how good it feels to finally forgive you’, she asks; often the victories don’t come until long after you thought the battle was over (MCDONALD, 26-11-1998, em linha).⁴¹

Considere-se a letra e a sua transposição fílmica, realizada por Stéphane Sednaoui (com quem Morissette já havia trabalhado no videoclipe de *Ironic*).

how ‘bout getting off of these antibiotics
how ‘bout stopping eating when I’m full up
how ‘bout them transparent dangling carrots
how ‘bout that ever elusive kudo

thank you india
thank you terror
thank you disillusionment
thank you frailty
thank you consequence
thank you thank you silence

how ‘bout me not blaming you for everything

⁴¹ Rob Sheffield, da *Rolling Stone*, confessou uma opinião igualmente laudatória: “*Thank U* could’ve been a pretentious disaster, but instead it’s a pretentious stroke of brilliance – she finds something shockingly smart to say about her spiritual crises, riding an indelible Eighties AOR synth hook and wailing like Robert Plant stealing ‘Kashmir’ back from Jimmy Page and Puffy. When she sings ‘Thank you, India / Thank you, Providence’, it’s a quintessentially Alanistic moment (...)” (SHEFFIELD, 10-12-1998, em linha). Acrescente-se a opinião de Ken Tucker: “The structure creates an immediate catchiness, underpinned and emphasized by Gary Novak’s hypnotic drum pattern. *Thank U*, with its positive sentiments tucked inside a crystalline melody like a message in a bottle, is a terrific single” (TUCKER, 6-11-1998, em linha). Conclua-se com Deleuze, citando a tese empírica de Hume: “A repetição não altera o objecto que se repete, mas altera o espírito de quem o contempla” (*apud* LOUPPE, 2012: 248).

how 'bout me enjoying the moment for once
how 'bout how good it feels to finally forgive you
how 'bout grieving it all one at a time (...)

the moment I let go of it was the moment
I got more than I could handle
the moment I jumped off of it
was the moment I touched down

how 'bout no longer being masochistic
how 'bout remembering your divinity
how 'bout unabashedly bawling your eyes out
how 'bout not equating death with stopping

thank you india
thank you providence
thank you disillusionment
thank you nothingness
thank you clarity
thank you thank you silence

Abandonar o consumo dependente de *antibióticos*, num movimento ressonante da mudança de um paradigma medicinal alopático para o credo da homeopatia; depois, moderar os apetites como sinal de que as ansiedades, apreendidas enquanto tais, não se resolvem através do ato indulgente de comer tudo o que lhe vem à mão e da mão à boca: eis como *Thank U* se inicia. Antibióticos e, no terceiro verso, *transparent dangling carrots*: de provas ontológicas empiricamente acessíveis, por mais minimais que aparentem ser (o equilíbrio homeostático, referente à saúde do corpo e a hábitos alimentícios), passa-se para um registo mais difuso e empiricamente dúbio. O que são cenouras transparentes que se encontram penduradas? Mais do que isso: o que são *aquelas* cenouras transparentes (*them*)? O que é *aquela* enlevo vago, *that ever elusive kudo*? Do concreto ao abstrato, do iminentemente prosaico e imanentemente próximo a formas e fulminações imprecisas, que apelam à transcendência e ao numinoso, na sua radicalidade mais inacessível: no fundo, Morissette retira de cada pormenor ou situação a sua disponibilidade eidética e intensiva para irradiar um campo de forças (como no *reiki*, com as mãos), um campo que inclui toda a interação possível com outras pessoas

e objetos num determinado espaço físico (algo visualmente explícito no videoclipe: o toque afetuoso que se estabelece entre a protagonista e os transeuntes que a intersejam).

Morissette aplica nas suas composições uma certa estética da indiferença, um certo tipo de alheamento fundador: olha a realidade, abarca-a na sua imensidão incomensurável (estando consciente dessa incomensurabilidade e desse excesso), e dentre essa visão panorâmica não elege nem distingue ou faz julgamentos sobre o que quer que seja. É tanto o *eu* que fala como o *eu* que é falado pelas coisas que fazem ressonância consigo (a reversibilidade quiasmática e a *chair*, segundo Merleau-Ponty), sentindo-se como “um estrangeiro, mas na sua própria língua, e não simplesmente como alguém que fala outra língua que não é a sua. Ser bilingue, multilingue, mas numa só e mesma língua, até sem dialecto ou patoá” (DELEUZE & GUATTARI, 2007: 136-137). Olha (ou *olha-se*, sem que o sujeito se demarque, com intransigência antropológica, do objeto ou da paisagem) para se devir *outro*, outra coisa, outro ser (no budismo, até a morte condiz com este processo de devir: no caminho do nirvana, a morte é uma passagem a uma outra forma de vida, o ciclo das reencarnações conhecido por *samsara*). À luz de Sloterdijk em *Crítica da Razão Cínica* (2011), o corpo e o olhar de Morissette recuperam, assim, traços do antigo *kinismo*, por contraste com os olhos cínicos da pós-modernidade: estes estão somaticamente predispostos a fitar o mundo e as coisas de modo repetido e disjuntivo (na medida em que o ser humano contém um par de olhos), orientados por um pensamento “estrábico”: “a essência e a aparência, o velado e o nu”, assim como “a dialéctica da direita e da esquerda, do masculino e do feminino, do direito e do oblíquo” (SLOTERDIJK, 2011: 197).

Deleuze e Guattari reivindicam um desejo que não é confundível com um objeto que falta, com uma falha, como nos ensina a tradição ocidental desde Platão até ao pensamento freudiano. O desejo é, pelo contrário, um princípio produtivo explícito, uma máquina de intensidades: *how 'bout no longer being masochistic / how 'bout remembering your divinity / how 'bout unabashedly bawling your eyes out / how 'bout not equating death with stopping* – Morissette *deseja* (e o desejo, em sentido deleuziano, é produtivo, positivo ou construtivista) existir sem que a existência esteja grandemente subordinada à irreversibilidade do sofrimento (a marca moral que pesa sobre a dor), seja ele sob a forma de um enclausuramento *masoquista* ou de um *choro sem constrangimento* ou *desalmado* (neste sentido, age às avessas do budismo, segundo o qual a vida é uma experiência contínua de dor e provações agonísticas; *vide*

Schopenhauer, *O Mundo como Vontade e Representação*).⁴² *Stopping* não significa *death*: porque, de facto, nunca há verdadeiramente (exceto com a morte física) um momento de paragem (no sentido regressivo-patológico da pulsão de morte freudiana, que reconduz todo o desejo humano ao estado inorgânico ou inanimado – o princípio de Nirvana), mas movimentos dinâmicos contínuos, produzindo feixes de forças (é isso o rizoma e o devir: não há um ponto inicial e um ponto terminal, mas um *continuum* de energia, uma linha de fuga).



Fig. 32. Fotogramas de *Thank U* (realização de Stéphane Sednaoui)

O vídeo corresponde, de facto, ao traçado desse *continuum*: tem lugar já/sempe *in media res*, com Morissette irrompendo *já* nua, algures numa cidade, de noite, com um rosto contemplativo, em estado de perplexidade, entre a luz e a sombra. Não há uma origem (um *ponto*, diria Deleuze) propriamente dita, ou uma causa da qual a posição de Morissette possa figurar como efeito, numa matriz explicativa lógica. Não se percebe porquê, nem de onde vem, nem como chegou ali, àquele local indefinido, desprovida de qualquer indumentária. Estamos perante, assim, não tanto de uma *corporalidade* substantiva e substancial (uma poética narrativa, munida de finalidade diegética, uma *forma*), mas de uma *corporeidade* difusa, alheada, não-teleológica (uma *força*). Mesmo a letra de *Thank U*, atendendo à sua disposição *lística*, é uma máquina produtora e distribuidora de possíveis inícios: cada verso poderá, com efeito, constituir-se como o

⁴² Atente-se também na descrição de David Le Breton (2007) sobre a experiência da dor e do *karma* no budismo: “A solidariedade que integra o homem no seio do cosmos e uma mistura com outras formas de existência, todas administradas por uma casualidade rigorosa e universal, faz do estado do mundo um permanente estado moral. Terra, pedra, vegetais, animais, homens são os estados cambiantes do valor moral do homem. A natureza que se exprime em cada ser é a consequência da sua conduta quando de existências anteriores. (...) Qualquer homem é o fio das suas obras mesmo se, sobretudo para o budismo, o laço entre uma existência e a seguinte for bem mais lógico (cármico) do que substancial. (...) Sofrendo na vida presente, o *âtman*, sob os auspícios provisórios do homem que se debate com dores, preparam-se dias melhores no caminho da transmigração. Ele aproxima-se assim da libertação de qualquer dor que consiste na emancipação do carma” (LE BRETON, 2007: 105-106).

primeiro verso da letra. Não há uma sequenciação rígida que obedeça a uma lógica de sucessão, mas um acumular fragmentário de desejos ou de premissas factíveis. A *ecceidade* de cada verso é consubstancial ao movimento da errância pela cidade: pensar a vida é um processo intrínseco ao movimento deambulatório do corpo (destaque-se os espaços percorridos: são sempre zonas de trânsito sucessivo e nomadismo, de paragens fugazes, como os passeios da cidade, a estação de metro ou o hipermercado; são *non-lieux*, espaços onde a identidade não se cristaliza, cf. AUGÉ, 1992).

À semelhança de quem nasce, como sugere Sloterdijk, Morissette parece ainda incapaz de simbolizar o mundo (mais especificamente, uma forma fluida e luminosa, que os seus olhos seguem com deslumbramento): ouve-se a voz autonomizada, enquanto os lábios da protagonista balbuciam retardadamente os dois primeiros versos da canção, como se principiasse as suas frases no meio, pré-existentes à sua chegada, diluídos os traços mnésicos ligados às primeiras experiências do vir-ao-mundo.⁴³

Ninguém, ao que parece, se lembra da sua entrada no mundo, embora do ponto de vista da fisiologia da memória, nada se oponha a que se rememore até o acontecimento mais arcaico. (...) Quando começamos, ‘no mundo’, a falar de coisas deste mundo, principiamos as nossas frases mesmo no meio, de modo tardio, retardatário, sem saber directamente como arranjámos maneira de ir parar a essa situação. Mas por muito que discusemos e reflitamos, nenhum falatório nem nenhuma reflexão suprime o facto de as nossas palavras serem ultrapassadas pelo nascimento e só por ele serem possibilitadas (SLOTERDIJK, 2002a: 147).

Morissette afirma que a ideia de surgir totalmente despida no vídeo surgiu durante um duche, em casa. Ou melhor (é ela própria que se emenda): não a *ideia*, mas a *sensação*, num registo mais sensivelmente animal, primitivo ou anterior à intelecção.

I was in my shower one morning – we had just mastered the record – and I was trying to think, or ‘feel’ rather, what this video could be – and I was naked in my shower, and I just felt very... I was feeling very raw, and very real, and very myself, and I felt like ‘Thank U’ is about that. It’s sort of the heartspace that that song was written from, and also the rest of the record, really. So I just thought it was appropriate to be naked in it and to be ‘powerful’ and ‘vulnerable’ at the same time (MORISSETTE *apud* KRIMS, 2007: 22-23; *vide* HAMERSLY, 27-10-2008, em linha).

⁴³ O comportamento da artista no vídeo equivaleria à antecâmara da consciência, o *proto-si*, que se faz refletir no *si-nuclear*, através de dados neurais, dados esses que “já são cartografias, escritas do corpo, mas que não acedem ainda ao palco da representação. Comunicamos, pois, antes de representarmos por imagens e muito menos por palavras” (CARMELO, 2002: 127; cf. DAMÁSIO, 2003, 2004, 2010, 2011).

“A nudez, na nossa cultura, é inseparável de uma marca teológica” (AGAMBEN, 2010: 73). Portanto, quando Morissette contempla o poder como um agenciamento da vulnerabilidade e a vulnerabilidade como um agenciamento de poder, visando a suspensão e dissolução de um regime oposicional rígido, a artista está indiretamente a reatualizar a pesada herança suportada pela noção de nudez, ou seja, o facto de esta, na verdade, não poder ser confundível com a exibição da *carne*: estar nua não representa o limite da carne (ou a carne como limite último das corpografias artísticas contemporâneas, com o sangue disposto em cena), mas põe em curso a sua forte carga teológica, agindo aqui como um dos seus “véus” ou simulacros (mito do Génesis, pecado original, *concupiscentia carnis*, corpo sem glória, *vigiar e punir*, Foucault, etc.).⁴⁴ Esta forma de nudez é, ao longo do vídeo, gradualmente desprovida de qualquer escândalo ou paroxismo. Exaure qualquer fulgor reativo: Morissette não se exhibe, não se objetifica sexualmente, fazendo com que o espectador facilmente se habitue à presença de um corpo nu como algo não-destoante no regular decurso da vida (um corpo, portanto, que não encobre a sua condição de matéria, despertando, inclusive, uma certa *auralidade*, como um *eu* objetual artisticamente disponível ao olhar contemplativo). O modo como se senta na carruagem do metro ou entre as prateleiras de um hipermercado⁴⁵ não evidencia qualquer *sex-appeal*: as suas poses são deselegantes; dá mais à vista um ar de bonomia do que uma sensualidade carnal *tout court*.

She looks odd standing in the middle of the street staring straight ahead; sitting on the subway, decidedly not trying to pose herself in the most flattering position her body will hold. It is a brave display, made even more so by the fact she could easily have filmed the naked parts on a blue screen and have the extras added later. But that option didn't occur to her. “Part of what I was communicating was the vulnerability and the empowerment that comes from [being naked]. And I don't know how vulnerable it would be for me to be in front of a blue screen” (FRANCE, 1999: 102).

⁴⁴ Mediante esta demonologia do corpo, o nascimento do *ego* ocidental fica situado topologicamente num limbo indeciso e sem nome, mas profundamente marcado pelo estigma da culpabilidade: segundo Michel Serres (*O Incandescente*, 2005), *inter faeces*, como ser vivo, *inter pauperes*, como animal social, e *inter reos*, como sujeito de direito. O *ego* conserva a marca do Mal e, nessa condição, é indissociável do direito jurídico romano – “perante os tribunais, face ao risco de condenação” – e do pensamento cristão – “que pede que ele creia para se salvar da condenação eterna”: “Em ambos os casos, é preciso batalhar para se livrar do mal: o eu nasce desse combate, do seu sofrimento. Nem a teologia, nem, sem dúvida, a filosofia, nem seguramente a história separam desta consistência maléfica a emergência do sujeito. A psicologia nascerá da psicopatologia” (SERRES, 2005: 163).

⁴⁵ Do *alheamento* intensivo de Morissette no hipermercado é possível evocar, por contraste, a *alienação* acomodada do sujeito na sociedade de consumo, também num hipermercado (com pendor alegórico), a partir do videoclipe de *Fake Plastic Trees*, do grupo Radiohead (álbum *The Bends*, 1995). Note-se que Morissette chegou a interpretar *Fake Plastic Trees* algumas vezes durante a sua primeira *tournee* mundial, tendo a banda de Thom Yorke feito a abertura de muitos dos espetáculos da cantora canadiana.

A *corporeidade nua*, segundo Agamben, “este impiedoso desnudamento do corpo com todas as marcas da sua sexualidade” (AGAMBEN, 2010: 75), desinveste a sequência diacrónica entre o *antes* (do pecado original) e o *depois* (a queda) da revelação da nudez como gesto indutor de vergonha: não há vergonha, porque todo o corpo reaviva uma espécie de nudez infantil, num estado de *graça* imanente e imperturbável (as faces do rosto não se tingem de rubor), que em nada peca pela obscenidade sádica (insolvência, portanto, da corporeidade nua enquanto tal).⁴⁶ No fundo, em *Thank U*, o desnudamento não tem nada a desvelar, exceto o conhecimento de “uma pura cognoscibilidade”, isto é, “conhecendo a nudez, não se conhece um objecto, mas somente uma ausência de véus, somente uma possibilidade de conhecer” (*idem*, 96); “ver um corpo nu significa perceber a sua cognoscibilidade pura para além de todo o segredo, para além ou para aquém dos seus predicados objectivos” (*ibidem*).⁴⁷ O corpo é, desde logo, uma interpretação de toda a massa informe e espessa de órgãos que o constitui como tal: é uma interpretação porque corpo é linguagem, é refém dela e só através dela se dá como experiência significativa-significante ou sistema de crenças e valores (daí as invetivas de Artaud, que Deleuze e Guattari depois retomam, contra o organismo, responsável por acorrentar *isso-a-que-chamamos-corpo* ao significado, à ideologia, à linguagem do poder, etc.). “Talvez *corpo*”, pondera Nancy, “seja a palavra por excelência sem emprego. A palavra *a mais* em qualquer linguagem” (NANCY, 2000a: 21).

O facto de se mover pelo espaço urbano, de modo alienado, sem quaisquer precauções (a cidade não transmite qualquer sensação de ameaça ou confrangimento), convoca, segundo Adam Krims, em *Music and Urban Geography* (2007), uma reconfiguração espacial “highly gendered” (*idem*, 21): à medida que a cidade devém

⁴⁶ Agamben cita Sartre, no capítulo de *O Ser e o Nada* dedicado às relações com o outro: “Na graça, o corpo aparece como um psiquismo em situação. Revela antes do mais a sua transcendência, como transcendência transcendida; é em acto e compreende-se perfeitamente a partir da situação e do fim que persegue. (...) O corpo mais gracioso é o corpo nu que os seus actos circundam de uma veste invisível, escondendo-lhe completamente a carne, embora esta seja totalmente exposta aos olhos dos espectadores” (SARTRE *apud* AGAMBEN, 2010: 90-91).

⁴⁷ “A nudez do corpo humano é a sua imagem, isto é, o tremor que o torna cognoscível, mas que se mantém, em si, inapreensível. Daqui o fascínio muito especial que as imagens exercem sobre a mente humana. E precisamente porque a imagem não é a coisa, mas a sua cognoscibilidade (a sua nudez), não exprime nem significa a coisa; e, todavia, na medida em que não é mais do que o doar-se da coisa ao conhecimento, o seu despojar-se das vestes que a cobrem, a nudez não é diferente da coisa, é a coisa mesma” (AGAMBEN, 2010: 98-99). E não é esse irresistível fascínio pelas imagens igualmente encenado por Morissette no videoclipe, quando estende a mão e lança um olhar embevecido para uma forma fluida luminosa e cintilante, sem contornos nítidos? Uma luz (uma imagem, ilusão) que veste o real, apresentando-se como a *cognoscibilidade pura*, ou seja, as várias ilusões de que cada um dos *how 'bout* se despe(de)?

cada vez mais ampla e a insistência no corpo, no rosto e na presença de Morissette se torna mais acrescida, como um *leitmotiv* visual, a cidade (espaço possivelmente ameaçador, nicho de improváveis riscos) é progressivamente colocada como que em segundo plano, ao passo que a figura nua, de extrema fragilidade (pelo menos, sob conotações coagidas, por força de hábito, a ler a nudez dessa forma), se recentra, não só figurativamente (como consignação de poder), mas também do ponto de vista cenográfico (o plano final: Morissette, só, no *meio* da avenida, a cantar as vocalizações finais da melodia, com a imponência das fissuras idiossincráticas da sua voz). No fundo, conclui Krims, “the current urban ethos calls for a certain kind of imagined city environment in order to construct a certain notion of femininity, one that proves most hospitable to staging a notion of feminine subjectivity and agency” (*idem*, 23).

Em *Mil Planaltos*, no capítulo “Ano Zero – Rostidade”, Deleuze e Guattari aprofundam o funcionamento do sistema *muro branco/buraco negro* inerente ao rosto, entendido como máquina de rostificação: produz o rosto do chefe, o rosto do índio, o rosto do inimigo, toda uma série de rostos que povoam o imaginário social, facilitando certos códigos de identificação e previsibilidade, incluindo os preconceitos. Os rostos, ao serviço da linguagem, devêm formas redutíveis e sobrecodificadas – as designadas *territorializações* –, que enquistam a sua disponibilidade própria para devirem *mapas móveis* (cf. GIL, 2005: 31-32: “o rosto como assignificância, face sem órgãos”). Como funciona esse sistema? Guattari contribui com o conceito astronómico de *buraco negro*, que capta e aprisiona a subjetivação. Deleuze privilegia a noção de *muro branco*, uma tela ou ecrã que deverá ser continuamente aperfeiçoada para deixar passar sempre uma linha de fuga (desterritorialização), ou seja, para que nenhuma conotação, pré-juízo ou imagem subjuguem outras multiplicidades intensivas, prevalecendo sobre elas (coalescendo, portanto, numa territorialização). Assim, “[p]orque buracos negros sobre um muro branco é precisamente um *rosto*, um grande rosto com faces brancas e atravessado por olhos negros, o que não se parece ainda com um rosto, é antes um agenciamento ou a máquina abstracta que vai produzir o rosto” (DELEUZE *in* DELEUZE & PARNET, 2004: 28-29).

Aplique-se o sistema guattari-deleuziano ao vídeo de *Thank U*. Sentada junto à zona de embarque no metropolitano, Morissette é filmada quase maioritariamente de frente (de facto, no momento da *bridge*, enquanto a canção decorre, a câmara cessa qualquer movimento e fixa-se no rosto da artista, que deixa de acompanhar, em *playback*, o fluir da letra). Mas a captação frontal da sua imagem (*muro branco*) é

entrecruzada algumas vezes pela filmagem da parte posterior do seu corpo (buraco negro). Estando de costas para o espectador, o efeito do enquadramento reconfigura-se de um modo mais enigmático e inquietante (pense-se no quadro de Caspar David Friedrich, *The Wanderer above the Mists*, 1817-18): a onipotência do nosso olhar devora a imagem, travando a reversibilidade (olhar alguém de costas é olhar alguém desprotegido do nosso olhar, como um lance intrusivo, porque não consentido pelo outro). O *eu* adquire uma impropriedade coisal, homogeneamente diluído na paisagem urbana (devir-coisa, devir-espaco, devir-paisagem). Neste sentido, a consciência coisal do *eu* adquire propriedades visuais interpretativas e performativas que estão em linha com *o sex appeal do inorgânico* (Walter Benjamin e Perniola)⁴⁸, acentuando-se aí a “qualidade lírica” da matéria corporal, segundo Laurence Louppe (2012: 69), “o movimento ou o estado do corpo neutro (voluntariamente desacentuado e sem *design*)”.



Fig. 33. Fotogramas de *Thank U* (realização de Stéphane Sednaoui)

Se o rosto é socialmente interpelado (precisamos de falar olhando o rosto do destinatário; se este nos fala, olhamos para o seu rosto, para que o fluxo vocal seja reconduzido à sua fonte emissora), vedá-lo ao nosso acesso imediato, mesmo em breves ocorrências, produz o efeito do buraco negro: como um bloco de opacidade contra o qual as nossas sobrecodificações chocam sem aderirem ou como uma superfície movediça, impossibilitando a edificação de juízos ou imagens. Surgir de costas abre um *twist* na lógica da sucessão do visível: a interpretação nunca chega, assim, a estagnar num muro branco eternizado (um ponto, uma representação), porque o jogo aberto pelo

⁴⁸ “Ao contrário do espectáculo, que implica a existência de um olho que o olha, a noção de paisagem retira da sua proveniência geográfica uma impessoalidade que prescinde completamente do ponto de vista subjectivo. A sexualidade neutra da experiência plástica pode ser descrita como uma deslocação do sentimento para um contexto geotópico: não é mais o homem que sente a paisagem, porque ele mesmo faz parte dela” (PERNIOLA *apud* NOGUEIRA, 2014: 125; *vide* PERNIOLA, 1998: 174-184).

sistema (a sua disjunção intensiva, branco/negro) cria sulcos e despistes (abre linhas de fuga, faz circular afetos). De facto, na *bridge*, os verbos prendem-se com gestos de deslocação e desprendimento, associados a uma questão de profundidade reveladora: *the moment I let go of it was the moment / I got more than I could handle / the moment I jumped off of it / was the moment I touched down* (as metáforas corporais aliam a imagem de profundidade à introjeção, à meditação, àquilo que se realiza no interior, depois de uma catábese, como a de Orfeu ou a de Dante; diz António Pinto Ribeiro que “a intimidade apela sempre a uma sabedoria da descida”, RIBEIRO, 1994: 23).

O privilégio de que o rosto tem sido alvo nos trâmites da representação retratística (sobretudo a nível pictórico) não é fortuito. Ele goza de uma “supremacia expressiva”, segundo Agamben, compensando, de certa forma, o facto de o restante corpo humano carecer de traços expressivos (ao contrário do que sucede nos corpos de outras espécies de animais: “os ocelos da pele do leopardo, as cores flamejantes das partes sexuais do mandril, mas também as asas da borboleta e a plumagem do pavão”, AGAMBEN, 2010: 103). Mesmo na ausência do rosto, quando é substituído por outras zonas do corpo (as mãos ou os pés, como em certas fotografias de Irving Penn e de Mark Seliger) ou por objetos não imediatamente remissíveis à singularidade anatómica do ser humano (como as botas gastas de Vincent van Gogh ou a conhecida cadeira amarela), o rosto surge sempre como uma imagem inferível e, conseqüentemente, reenviável metonímica e metaforicamente a uma identidade singular: vemos sempre rostos em tudo ou, como diria Deleuze e Guattari, *rostificamos* o mundo. É sempre mais ou menos reconhecível, individualmente, a *face* ou a *cara* que usamos como emblema, impressa no bilhete de identidade ou no cartão de cidadão – mas, em termos estritamente fisiológicos, o rosto, notou Paul Ekman, tendo estudado a fundo os movimentos da musculatura facial, é por natureza indeterminado na sua configuração expressiva, porque contém *forças* tensas (cf. Gilles Deleuze, José Gil), “latências vivas” (LOUPPE, 2012: 83), provenientes de *microexpressões* quase invisíveis e que duram a décima quinta parte de um segundo, envolvendo a totalidade dos músculos rostiais mas, mesmo assim, conseguindo passar despercebidas (como dobras, redobramentos e desdobramentos sucessivos que, quanto mais sondam a superfície do rosto, mais exaurem a sua clarividência, agenciando o que no rosto há de mistério irreduzível ou inominável).⁴⁹

⁴⁹ Deleuze, em *Le pli. Leibniz et le Baroque* (1988): “Les microperceptions ou représentants du monde sont ces petits plis dans tous les sens, plis dans plis, sur plis, selon plis, un tableau d’Hantaï, ou une hallucination toxique de Clérambault. Et ce sont ces petites perceptions obscures, confuses, qui composent nos macroperceptions, nos aperceptions conscientes, claires et distinctes: jamais une

Falar do rosto, na verdade, significa versar sobre uma impossibilidade figurativa: o rosto não existe, escreve José Gil, porque é sempre uma construção infinitamente renovável (no domínio da retratística, não podemos dizer que Vélasquez pintou o rosto ou o corpo inteiro do Papa Inocêncio X: pintou, isso sim, um rosto e um corpo *simbólicos*, signos de poder). O que existe é o *figural*, o devir constante do rosto num outro, livrando-o de qualquer absolutismo denotativo. O seu segredo mantém-se intocável, como um hieróglifo intermitente – o *efeito egípcio* da contemporaneidade (cf. PERNIOLA, 1994) –, num movimento de cartografia errante (no vídeo, o palmilhar o sentido do rosto é simultâneo do palmilhar das várias zonas da cidade). Quanto maior o recentramento no corpo e no rosto morissetteanos, maior a potência intrínseca da exterioridade. Em *A comunidade que vem*, Giorgio Agamben destaca o facto de muitas línguas europeias exprimirem a noção de *exterioridade* através da noção de *soleira*, daquilo que fica *à porta*, enquanto lugar de passagem, ou seja, “a exterioridade que lhe dá acesso [ao interior, o lado de dentro da porta] – numa palavra: o seu rosto, o seu *eidos*”; “A soleira não é, neste sentido, uma outra coisa em relação ao limite; é (...) a experiência do próprio limite, o ser-*dentro* de um *exterior*. Esta *ek-stasis* é o dom que a singularidade recebe das mãos vazias da humanidade” (AGAMBEN, 1993: 53-54).

Nos termos de Emmanuel Levinas, esta exterioridade está intimamente ligada à impersonalidade do *há*, o fenómeno do ser impessoal, aquilo que existiria mesmo se nada mais existisse (nem sequer o *eu* consciente ou o *cogito* cartesiano): “a própria cena do ser (...) aberta: há. No vazio absoluto, que se pode imaginar, antes da criação – há” (LEVINAS, 2010: 34). É o *há* dos espaços – o espaço interior e o espaço exterior – que permanece, como um silêncio “sussurrante” (o adjetivo é de Levinas), que despersonaliza o *eu* da sua consciência vígil e objetivante (como acontece na insónia: “Eu não velo: ‘isto’ vela”, *idem*, 35), “como se o ser se separasse da sua fixidez de ser, da sua referência a uma estrela, de toda a existência cosmológica, um *desastre*” (*idem*, 36). Em primeiro lugar, o conceito de *desastre* é recuperado por Levinas a partir de Maurice Blanchot; em segundo lugar, este fenómeno de despersonalização, de um ser em errância da sua *condição-de-ser* (alinhável como o fenómeno do alheamento, do devir-paisagem) – aquilo que Levinas transcreve na forma *des-inter-esse* –, desemboca

perception consciente n’arriverait si elle n’intégrait un ensemble infini de petites perceptions qui déséquilibrent la macropreception précédente et préparent la suivante” (DELEUZE, 1988: 115); “Les petites perceptions sont le passage d’une perception à une autre, autant que les composantes de chaque perception. Elles constituent l’état animal ou animé par excellence: l’inquiétude” (*ibidem*).

na fulguração de um não-sentido, da sombra do *há*.⁵⁰ Inquire-se Morissette: *how 'bout remembering your divinity*. Levinas responde:

A humanidade no ser histórico e objectivo, a própria aberta do subjectivo, do psiquismo humano, na sua original vigilância ou acalmia, é o ser que se desfaz da sua condição de ser: o des-inter-*esse*. (...) A condição ontológica desfaz-se, ou é desfeita, na condição ou incondição humana. Ser humano significa: viver como se não se fosse um ser entre os seres. Como se, pela espiritualidade humana, se invertessem as categorias do ser, num ‘de outro modo que ser’. Não apenas num ‘ser de modo diferente’; ser diferente é ainda ser. O ‘de outro modo que ser’, na verdade, não tem verbo que designe o acontecimento da sua inquietude, do seu des-inter-*esse*, da impugnação deste ser – ou do *esse* – do ente (*idem*, 83).

O que é especificamente *rosto*, diz Levinas, transcendendo agora as imediações da fisiologia de Paul Ekman, “é o que não se reduz a ele”, num quadro de responsabilidade para com o outro e o seu rosto (LEVINAS, 2010: 69). O rosto, enquanto superfície banal (no sentido em que está demasiado à vista e é absolutamente previsível e *pré-visível*), potencia quer *projeções* quer *emanações* de sentido, do qual não se pode extirpar a ambiguidade quanto à sua potência espiritual, tornando-se, assim, denso, enigmático, indefinível, indecomponível, não-sistematizável, entre outros adjetivos que *esburacam*, em sentido deleuziano, o conceito estrito e pouco misterioso de *fisiologia*, herdado desde *As Paixões da Alma* (1649) de Descartes.

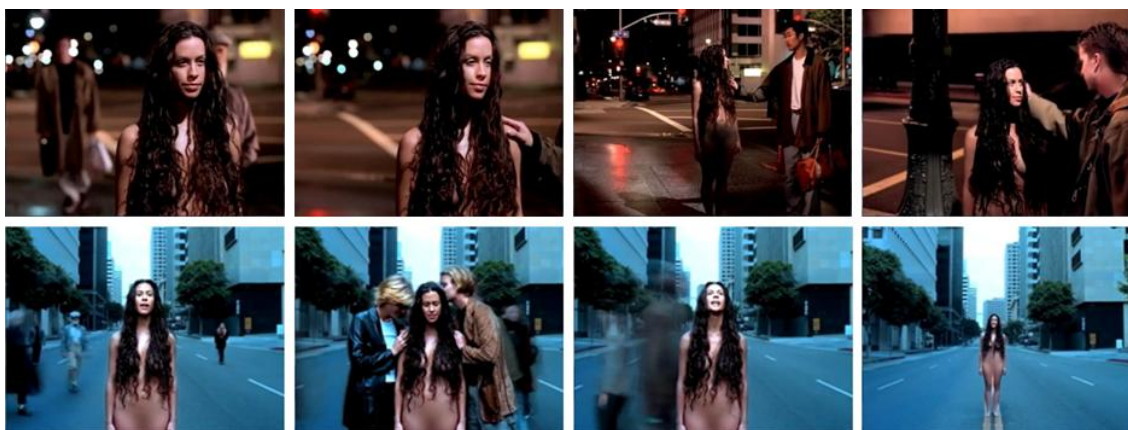


Fig. 34. Fotogramas de *Thank U* (realização de Stéphane Sednaoui)

⁵⁰ Em *Transcendência e Inteligibilidade* (1991): “Ideia do Infinito – pensamento desligado da consciência, não segundo o conceito negativo do inconsciente, mas segundo o pensamento, talvez o mais profundamente pensado, o da libertação a respeito do ser, o do des-inter-esse: relação sem tomada de posse do ser e sem sujeição ao *conatus essendi*, contrariamente ao saber e à percepção” (LEVINAS, 1991: 22).

Um rosto nu, como entende Levinas, é um *pretexto para* e um *pré-texto da* metafísica: a devolução ao Outro da fragilidade imanente do rosto – porque nu, logo desprotegido, carente de proteção – é um signo mnemónico da morte e, desse modo, um desígnio que legitima, pela sua visibilidade extrema, a invisibilidade da religião, da transcendência, do amor cristão, do sentido *de* e *da* esperança: “Presença como exposição na franqueza absoluta do ser, significando também reunião e sincronia sem falha, nem fuga, nem sombra. Um *aparecer* e um *dar-se*” (LEVINAS, 1991: 14). É pelo rosto que “Deus vem à ideia” – uma abertura à ética anunciando a interlocução solidária, a responsabilidade profunda (*idem*, 31).

Segundo Levinas, “o acesso ao rosto é, num primeiro momento, ético” (*idem*, 2010: 69). Trata-se, assim, de um vínculo à responsabilidade primeira, imposta desde logo pela própria presença intacta e indesmentível do rosto, não pelas suas especificidades fisionómicas (que uma dada convenção sociocultural tematizaria em função de cânones de beleza ou de virtude moral) nem pelo seu carácter (que supõe sempre uma avaliação, uma introspeção sobre o avesso da pele): é a simples presença do rosto enquanto exterioridade absoluta e despido de toda e qualquer fenomenalidade, para presentificar, assim, a intriga de um apelo (os vários transeuntes que, empaticamente, tocam e abraçam Morissette, mas esse toque e esse abraço, longe de visarem uma confusão entre seres, prezam a conservação da alteridade, o *respeito*).⁵¹

Em primeiro lugar, há a própria verticalidade do rosto, a sua exposição íntegra, sem defesa. A pele do rosto é a que permanece mais nua, mais despida. (...) há no rosto uma pobreza essencial; a prova disto é que se procura mascarar tal pobreza assumindo atitudes, disfarçando. O rosto está exposto, ameaçado, como se nos convidasse a um acto de violência. Ao mesmo tempo, o rosto é o que nos proíbe de matar (*idem*, 2010: 69-70).

A nudez do rosto coloca-nos brutalmente perante a vulnerabilidade do outro: um apelo irrecusável à proteção (à *hospitalidade*, e não à *tolerância*), que invoca o mandamento “Não matarás!” na sua dimensão não-negligenciável enquanto enunciação

⁵¹ Em *Ética e Infinito*, reenviando para o capítulo de *Le Temps e l'Autre* dedicado à relação amorosa, destacando-se a fenomenologia do toque e da carícia (que o vídeo de *Thank U* decididamente apela): “Quem é acariciado não é, propriamente falando, tocado. Não é o aveludado ou a tepidez desta mão dada no contacto, que a carícia procura (...), pelo facto de a carícia não saber o que procura. Este ‘não saber’, este desordenamento fundamental é-lhe essencial. É como um jogo com algo que se esconde e um jogo absolutamente sem projecto nem plano, não com aquilo que pode tornar-se nosso e nós, mas com qualquer coisa de outro, sempre outro, sempre inacessível, sempre por chegar. E a carícia é a espera deste puro fruto, sem conteúdo” (*idem*, 2010: 54)

(e não enquanto conceito; o rosto, escreve Levinas, não designa o “visto”, mas “o que não se pode transformar num conteúdo (...); é o incontível, leva-nos além”, *idem*, 70).

4.2. Regurgitar pensamentos numa tarde de domingo.

A ânsia de saber da criança de tenra idade manifesta-se pelas intermináveis perguntas, enigmáticas para o adulto, enquanto não compreende que todas essas perguntas não são mais que rodeios e que, se nunca acabam, é porque a criança se serve delas para fazer apenas uma pergunta, justamente aquela que não faz.

Freud, *Uma Recordação de Infância de Leonardo da Vinci* (2007: 20)

O tema *These R The Thoughts* constrói-se a partir de um padrão inicial constituído por quatro notas de piano, que se vai mantendo ressonante até ao final da canção, ao qual se vão acrescentando outros instrumentos e, conseqüentemente, diferentes atmosferas sónicas e novas nuvens de sentido. O padrão musical cria uma tensão muito própria: não tem a morosidade impactante e delineada dos padrões em que assentam as notas de *Are you still mad*, *Your Congratulations* ou *Uninvited*. Aqui, o ritmo é mais acelerado, dando a sugestão de uma corrida contra o tempo. Daí o clima de impaciência que a melodia instala (tendo em conta que, como acontece na osmose entre música e dança, as notas agem sobre o corpo, são “vibrações dos movimentos corporais”, GIL, 2001: 96).

these are the thoughts that go through my head
in my backyard on a Sunday afternoon
when I have the house to myself and I am not
expending all that energy on fighting with my boyfriend

is he the one that I will marry?
why is it so hard to be objective about myself?
why do I feel cellularly alone?
am I supposed to live in this crazy city?
can blindly continued fear-induced regurgitated
life-denying tradition be overcome?

where does the money go that I send to those in need?
if we have so much why do some people have nothing still?
why do I feel frantic when I first wake up in the morning?
why do you say you are spiritual
yet you treat people like shit?

how can you say you're close to God
and yet you talk behind my back as though I am not
a part of you?
why do I say I'm fine
when it's obvious I'm not?
why's it so hard to tell you what I want?
why can't you just read my mind?

(...)

will I ever move back to Canada?
can I be with a lover with whom I am a student and a master?
why am I encouraged to shut my mouth
when it gets too close to home?
why cannot I live in the moment?

Os prolegómenos da letra, nos quais o título da canção surge de rompante como premissa indutora de uma obviedade conteudística (ao apresentar-se como “estes são os pensamentos”, é esperável que, ao longo da letra, esses pensamentos surjam listados, anulando a supresa ou o clímax), só podem ser conscientemente pueris, sardonicamente amadorísticos: ou seja, é como se Morissette deliberadamente quisesse que a canção soasse poeticamente deselegante, formalmente desleixada e incipiente, sem qualquer labor de depuração verbal, trabalhando os materiais verbais para desnudar uma certa inabilidade de artesão, pouco eficaz ou poeticamente edificante (como se, no fundo, não tivesse tocado nesses materiais depois de os ter vertido para o papel).⁵²

A letra introduz-se *enquanto* tema, e vai desdobrando-se nessa condição de mote em sucessivas perguntas, desconjuntando a sintaxe, enovelando-se nas palavras, entrecortando as estruturas frásicas a partir de pausas muito disfuncionais (um sujeito que, durante segundos, fica em suspensão sintática, porque o predicado só posteriormente é desvelado, fazendo parte de um novo fluxo verbal que, por sua vez, também abrirá uma falha estrutural, ficando em *standby*, à espera que um novo fluxo o retome e lhe injete coesão, e assim sucessivamente, como nos encavalgamentos poéticos). Deste modo, é como se não fosse possível ou legítimo, no campo da exegese, abrir uma distinção nítida entre o produto final (o texto, a canção) e o processo de formação, enquanto acontecimento interior (porque se trata de movimentos do

⁵² O que anima o exercício hermenêutico não é, portanto, a genialidade ou a escrita “poética” de Morissette, mas o impulso de fundo que motiva uma escrita composicional feita e deixada *assim*, nestes moldes *naïves*. Uma forma, se quisermos, de “primitivismo estético” ou “amadorístico” (cf. RANCIÈRE, 2012: 15 e BARTHES, 2009b: 225-226).

pensamento, baralhados entre sinapses nervosas), que germina a canção em pleno (o modo *stream-of-consciousness* usado pelo *eu*, o lance de perguntas retóricas, sedimentando o corpo da letra em forma de lista, como um corpo-lista).

A cadência musical arrasta o fio de pensamentos em direção a uma espécie de lento ziguezague, tornando cada um desses pensamentos matéria sensorial neutra (cada pensamento é válido enquanto tal; não há informações mais dignificantes do que outras, tudo pertence a uma mesma massa homogênea). Essa morosidade estática, contemplativa, decorre da imersão do *eu* na paisagem: uma tarde de domingo, nas traseiras da casa, sem mais ninguém que pudesse interferir na sua solidão. A canção irrompe, assim, como uma avalanche de pequenas percepções ou de ideias soltas – “os pequenos acontecimentos do silêncio, como sob a luz natural, as pequenas fulgurâncias da Ideia” (DELEUZE, 2000b: 275) –, que brotam desse quiasma entre o *eu* e a paisagem, entre interior e exterior: como a tela branca do pintor que, ainda antes de este esboçar uma linha ou escolher uma cor, *já* se encontra povoada de elementos invisíveis, de forças, obscuridades, tensões e violências indistintas que saturam o espaço vazio, fazendo-o espremer uma forma previamente congeminada (uma forma invisível que, no branco da tela, preexistia como ideia, força ou pulsão), um aglomerado intensivo de ideias que “(...) formigam de fendas, [emergindo] constantemente nos rebordos de fendas, saindo e entrando sem parar, compondo-se de mil maneiras” (*idem*, 286; “A tela branca não existe”, segundo GIL, 2010: 61; *vide* DELEUZE & PARNET, 2004: 16-17).

A canção termina com a inconfidência retórica, em tom de lamento, *why cannot I live in the moment?* Segundo Kant, a raiz do aborrecimento reside na incapacidade de se estar no presente, no impulso para a todo o momento sair do tempo em que nos encontramos para entrar no mistério do tempo que se segue (*apud* PERNIOLA, 1994: 192-193). Esse mistério coincide com o próprio teatro do abismo: a não-coincidência do *eu* com o presente consigna o lugar dessa ontologia errante, sem um centro gravítico organizador (daí o monólogo interior que, no fundo, dissimula um diálogo, um grupo coral inteiro constituído por várias vozes, cada qual arremessando uma dúvida, uma perplexidade, um temperamento, corroborando a atmosfera de *ecolalia* descrita por Perniola como sintoma da *sensologia* contemporânea). Note-se, aliás, como essa não-coincidência se funda numa anterioridade (ontológica e fenomenológica): não é a consequência de algo, mas é em si uma consequência inaugural (coincide *logo* com o *nascer* do dia: o amanhecer do sujeito acontece *já* como indisposição, o *eu* é

imediatamente *pro-jetado*, está *a priori* fora da cena do real – *why do I feel frantic when I first wake up in the morning?*).⁵³

Os seguintes versos parecem concretizar, entre exuberância formal e *pathos* excessivo, estas considerações sobre as dobras ou as pregas da estética (neo)barroca e, em simultâneo, da matericidade do fluxo verbal como espaço habitável por solavancos do corpo (ou desdobramentos da voz, num fôlego intenso, quase irrespirável): *can blindly continued fear-induced regurgitated / life-denying tradition be overcome?* Por um lado, em matéria de performatividade, os versos são ditos numa modulação dinâmica em *crescendo*, como um fluxo verbal maníaco, cheio de palavras que se acumulam (que se *desdobram*, trazendo a cada dobra uma informação diferente, uma nova clarividência) com uma certa presença esmagadora (é difícil, aliás, ao ouvir pela primeira vez a canção, descortinar com nitidez o sentido destas palavras: induz uma cegueira perceptiva – *blindly* –, uma opacidade de sentido timbrada na sua exuberância eloquente). O entulho de predicacões (*blindly continued fear-induced regurgitated / life-denying*) adia constantemente a evidência do objeto (o nome) que se está a querer adjetivar (*tradition*), em função de um impasse intransponível, ele próprio distendido na estrutura do suspense (o agenciamento produzido pelo acumular de formas adjetivantes), iluminado no final da enunciação (o impasse: *be overcome*).

Por outro lado, os efeitos de contraste: *fear-induced* (é ativo, é agenciador, o medo produz intensidades num para-além do momento presente) versus *life-denying* (autodestrutivo, caminha para a vida inorgânica, a não-vida, o estado de entropia). Comungando o pensamento de Perniola com o de Calabrese, o termo *regurgitated* põe em evidência a adjacência da *repetição* à estética e sensibilidade (neo)barrocas: este vício de que o *eu* não se aliena (e que é incapaz de superar) em produzir e reproduzir uma sensação claustrofóbica, enclausurada dentro de si mesma (uma sensação de sufoco que se autoasfixia, manifestando-se numa estrutura verbal densa, compacta, integralmente hifenizada), uma *continuidade* entorpecente e insensata (agindo com a arrogância não-discriminante de uma força pulsional: é cega, acéfala, não traça distâncias, lança-se imprudentemente, como vertigem), ou seja, *blindly continued*.

⁵³ Um movimento duplamente paradoxal afluído por José Gil em *O Devir-Eu de Fernando Pessoa* (2010): “Alguém fala, em si próprio, de si próprio, para ser ouvido, fora de si mesmo. Mas este ‘fora de si mesmo’ está ao mesmo tempo em si mesmo e nos outros ‘si mesmos’ a quem ele se dirige, e por quem ele quer ser ouvido. A interioridade da voz (que contém pensamento e emoção) só se significa como tal no instante preciso em que se volta para fora – um fora intrínseco, pois, dentro do espaço interior” (GIL, 2010: 18).

4.3. Outras variações, listas, corpos. Da *performance*.

A performance não é a transmissão do saber ou do respirar do artista ao espectador. É antes essa terceira coisa de que nenhum deles é proprietário, da qual nenhum deles possui o sentido, essa terceira coisa que se mantém entre os dois, retirando ao idêntico toda e qualquer possibilidade de transmissão, afastando qualquer identidade entre causa e efeito.

Jacques Rancière, *O Espectador Emancipado* (2010b: 24-25)

Criar, em sentido genesiaco, não significa criar a partir de nada, “de uma obscura matéria de nada” (NANCY, 2000: 60-61), porque esse próprio nada *já* é uma matéria cheia de virtualidades, forças e probabilidades criativas em devir. Jean-Luc Nancy, retomando os *modos* spinozistas: “A matéria não é uma substância, mas a extensão e a expansão dos ‘modos’ ou, para o dizer mais exactamente, é a exposição do que há” (*idem*, 61). É, pois, uma matéria *já* em mutação *ab origine* e *ab integro*, “o fulgor plástico do espaçamento” (*idem*, 62), “o eco”, segundo Deleuze, “de uma vibração mais secreta, de uma repetição interior e mais profunda no singular que a alma” (DELEUZE, 2000b: 42); “A própria ideia da ‘criação’ é a ideia, ou o pensamento, de uma ausência originária de Ideia, de forma, de modelo, de traçado prévio” (NANCY, 2000: 62); daí que a noção de um “corpo criado” seja “uma tautologia” (*ibidem*).

Estas considerações são possíveis apenas num contexto histórico, político e cultural inaugurado e/ou testemunhado pelas vanguardas e, mais concretamente, pelas revisões do conceito de *performance* enquanto contínua construção, um espaço-tempo associado à experimentação dos limites de diversas linguagens, sempre num regime de contaminação, e das relações entre atores e espectadores (cf. GOLBERG, 2007). Reportando-se à perspectiva ontológica da *performance* segundo Peggy Phelan, Ana Pais, em *O Discurso da Cumplicidade* (2004), destaca como características peculiares do ato performativo a sua *efemeridade* e *não-reprodutividade*: “a performance resiste à fixação e à documentação na medida em que, para existir, precisa de desaparecer, nada sobrando a não ser o seu fantasma espectral” (PAIS, 2004: 39).

Sendo efémera, ela tem lugar apenas no tempo presente (ao vivo) e concretiza-se na proporção directa do seu desaparecimento, constituindo-se pela presença visível do corpo (performer) que se dilui ontologicamente numa ausência invisível, permanecendo unicamente na memória do espectador. Posto que se proclama irrepitível (como, aliás, qualquer representação do mesmo espectáculo é diferente da anterior e da seguinte), a performance resiste à economia da reprodução da obra: desaparece para existir (quando registada, transforma-se no suporte do registo, deixando de ser performance), não se multiplica em réplicas (*ibidem*).

Neste sentido, um concerto *ao vivo*, acontecendo num modo de *hic et nunc*, numa sala de espetáculos, supõe a aura irrepitível da música, porque tem a sua finitude como princípio ontológico fundamental (quando o concerto acaba, *aquela* música pertence já ao passado), ao contrário dos discos, cuja reprodução industrializa e eletrifica a aura, tornando-a portátil e pretensamente eterna, mas de uma eternidade que difere do desígnio transcendental da arte clássica (ou autónoma). Dito de outra forma, o concerto comove, porque termina e não se repete mais, como a perda irresolvível de Eurídice pelo assalto escópico de Orfeu. Por sua vez, o que há de eterno no premir do *play* para ouvir um CD ou num *iPod* passa tão-só pela eternização desse gesto mecânico, *desinteressado*, não em sentido kantiano, mas na medida em que não se aflige com um qualquer sentimento de *pathos* ou de urgência sincrónica (associada a um tempo que foge): não acontece nada (em tom apocalíptico), porque *posso* ouvir a música sempre que *me* apetecer. O assombro existencial heideggeriano é substituído por um relaxamento circunstancial: em sentido pós-moderno (contaminado de desencanto), a vida não gira em volta de um espetáculo musical, logo não se pode levar a música *demasiado* a sério (de resto, *nada* deve ser levado demasiado a sério). Daí que, para o célebre pianista Glenn Gould, a instituição-concerto estivesse sob o vaticínio (erróneo, claro) da sua extinção, o que levou a que o célebre pianista passasse parte da sua vida a gravar discos, programas de rádio e televisão e a filmar as suas execuções musicais (*vide* PINHO VARGAS, 2002: 16-17).

Os concertos de Alanis Morissette, entendidos como compostos híbridos de materiais instáveis (gestos, música, corpo, secreções, luzes, gritos, improvisação, carisma), tornam-se devedores, no que à sua inteligibilidade diz respeito, destas mesmas conjunturas teóricas e críticas sobre a ontologia da *performance*, que cada análise pretenderá sublinhar e singularizar, em função das diferentes coordenadas e das variáveis suscitadas por cada interpretação morissetteana das suas próprias canções. Atravessa-as, por dentro, uma *onda* de imprevisibilidade, uma *fluidez* constitutiva: “The whole first half of the show is kind of *like water*, where one song segues into the next and then it breaks down into an acoustic set (...)” (MORISSETTE *apud* HAMERSLY, 27-10-2008, em linha). Em termos deleuzianos, esta lógica do devir e do *continuum* confere à repetição uma força de agressão contra a generalidade (enquanto norma institucional coerciva, constrictiva, lei), uma força *transgressiva*, “(...) em benefício de uma realidade mais profunda e mais artística” (*idem*, 44), despromovendo a ontologia

em proveito de um “acontecimentalismo” e de uma orientação “pática” do pensamento, um “pensamento-*pathos*” (indissociável daquilo que Deleuze concetualiza como o *devir-minoritário*, cf. DIAS, 2012: 11 e ss.).

Segundo o filósofo, uma parte considerável do caráter transgressivo da repetição prende-se necessariamente, primeiro, com a *ironia* e, segundo, com o *humor* (cf. *idem*, 47). Para o efeito, considere-se a letra e o vídeo de *Ironic* (o tema pelo qual Morissette é mais conhecida, a par de *You Oughta Know* e *Thank U*). A letra tem sido continuamente parodiada, interpretada e dissecada verso a verso, a fim de averiguar se, de facto, cada uma das descrições elencadas corresponde ou não a uma ocorrência irónica.⁵⁴ Como conceito, transversal a muitos domínios e práticas do saber (da retórica à filosofia, passando pela *ironia romântica* e por outras concretizações do sentido, sempre problemáticas e discutíveis), a ironia produz inevitavelmente uma certa coação prescritiva: se a ironia é detetável, então é porque o seu suporte (um enunciado, uma canção) apresenta determinados traços, como a manipulação dos usos correntes da língua ou inflexões particulares no comportamento do sujeito, que põem em evidência o facto de um texto apresentar um caráter *irónico*. E também, porque conceito, sofre interpretações, deformações de sentido, novos sentidos e até obituários (sinal dos tempos pós-modernos: se se decretou “o fim da história”, “o fim dos livros” e intermináveis “fins do mundo”, não causará grande alarme que alguém proclame “a morte da ironia”, após o atentado às Torres Gémeas, cf. Rogério Casanova, “*Seinfeld* e o oposto da ironia”, *Ípsilon*, em linha).⁵⁵

Qualquer debate sobre a ironia – seja sobre Richard Rorty ou Alanis Morissette – está condenado a afundar-se em debates prévios sobre o que ela significa, debates que atingem muitas vezes um impasse terminal (...). Qualquer definição parte do pressuposto de que a ironia tem como base uma incongruência: seja entre linguagem e significado, intenção e expressão, expectativa e resultado, a ironia, na sua definição canónica, depende sempre de uma diferença entre o que é e o que parece. A partir daqui (por vezes, até antes) há muito espaço para discórdia e equívoco – por

⁵⁴ Duas definições de ‘ironia’, segundo o *Oxford English Dictionary*: “1) A figure of speech in which the intended meaning is the opposite of that expressed by the words used; usually taking the form of sarcasm or ridicule in which laudatory expressions are used to imply condemnation or contempt. / 2) A condition of affairs or events of a character opposite to what was, or might naturally be, expected; a contradictory outcome of events as if in mockery of the promise and fitness of things” (disponível no endereço <http://blog.oxforddictionaries.com/2013/06/alanis-morissette/>, consultado em 11 de junho de 2013, às 23:00).

⁵⁵ Por sinal, no período de luto após o 11 de setembro, a canção foi interdita de passar nas rádios norte-americanas por contemplar, à luz *daquele* contexto histórico peculiar (marcado pela tragédia), cenários que envolvem desastres de aviação (ou o desconforto inerente a um *retorno do real*, sem mediação): *Mr. Play It Safe was afraid to fly / He packed his suitcase and kissed his kids goodbye / He waited his whole damn life to take that flight / And as the plane crashed down he thought / “Well isn’t this nice...”*

exemplo, entre aqueles que recusam liminarmente aceitar o conceito de ‘ironia cósmica’ como válido, e aqueles que, aceitando-o, tendem para confundir exemplos da mesma com meros azares ou inconveniências (*ibidem*).

Segundo Andrew Boon (2005), num ensaio dedicado inteiramente à análise desta canção, a ironia reside menos no texto-em-si e mais nos pré-conceitos do leitor-ouvinte que, perante uma canção cujo título é *Ironic*, opera uma série de inferências conducentes à manutenção de um fio organizador do sentido, reconhecendo e validando cada uma das situações elencadas como situações irónicas (cf. BOON, 2005: 130 e ss). Assim, “the title ‘Ironic’ enables the cohesive relationships within the text to become more explicit for the reader. It sets up the principal lexical link from which the reader refers back to throughout the reading process” (*idem*, 131).

Atente-se na primeira secção da letra: *An old man turned ninety-eight / He won the lottery and died the next day / It’s a black fly in your Chardonnay / It’s a death row pardon, two minutes too late / Isn’t this ironic... don’t you think?* Toda a inunção de conexões operada pelo intérprete vai ao encontro da referida manutenção, a partir, por exemplo, dos mais óbvios mecanismos de conexão: o pronome *he* (segundo verso) retoma anaforicamente o referente *An old man* (primeiro verso) e, por elipse, está subentendido na oração coordenada *and died the next day* (segundo verso). O intérprete é, assim, compelido a preencher determinadas lacunas semânticas a partir de inferências governadas pela evidência (supostamente) irónica, que está condensada no título: daí que o pronome *it* (terceiro e quarto versos) seja imediatamente reconduzido à validação da ironia, reforçado pelo uso do possessivo *your*, que dentro do texto não apresenta qualquer liame de coesão (por isso, segundo Boon, “It may have exophoric reference and function to bring the reader into the world of the text. ‘Your’ may refer to people in general or the specific reader”, *idem*, 133-134). Por sua vez, a construção de um contexto no qual a ironia se demonstra plausível é fomentado pelo paralelismo rítmico da estância (*It’s a...*), “while maintaining the rhythm of each verse and the chorus” (*idem*, 134; o refrão, dos mais *easy-listening* e reconhecíveis dentre o catálogo morissetteano: *It’s like rain on your wedding day / It’s a free ride when you’re already paid / It’s the good advice that you just didn’t take / Who would’ve thought... it figures*).

A ironia de uma canção intitulada *Ironic* não residirá, portanto, na ausência de enunciados que respeitem sigilosamente o princípio da ironia *tout court*? Segundo Deleuze, “a ironia cessa rapidamente a partir do momento em que fala de si mesma”

(DELEUZE *in* DELEUZE & PARNET, 2004: 88). Ora, o excesso de pretensões irónicas na letra morissetteana não procurará, retroativamente, visibilizar o seu vazio ironicamente operativo, essa ausência de ironias, insistindo na função ostensiva desse gesto (através da repetição constante *and isn't this ironic... don't you think?*, sempre a apelar às nossas capacidades de averiguação, coagidas a testar um recurso da linguagem que efetivamente *não está lá* para ser averiguado?). Daí o papel do *humor*, em tónica deleuziana, que destrutura a normatividade da ironia como princípio (fundado numa causa-motriz da ironia), e que Morissette, quando interpelada sobre esta canção e os vários detratores que insistem no uso impróprio da ironia pela cantautora, alude em termos de *malapropismo*⁵⁶:

O humor (...) invoca uma minoria, um devir-minoritário: é ele que faz gaguejar uma língua, que lhe impõe um uso menor ou constitui todo um bilinguismo na mesma língua. E justamente, nunca se trata de jogos de palavras (...), mas de acontecimentos de linguagem, uma linguagem minoritária devindo ela mesma criadora de acontecimentos (*ibidem*).⁵⁷

Pertinente para este ponto da análise é a transposição fílmica de *Ironic*, realizada por Stéphane Sednaoui (figura 35): Morissette surge a conduzir um Lincoln Continental Mark V, num dia solarengo de inverno, e, gradualmente, à medida que os enunciados da canção progridem e a viagem se alonga, o carro começa a ser povoado por outros ocupantes, *outras Morissettes*, num total de quatro desdobramentos de uma entidade. No entanto, a unidade primordial ou supostamente reguladora desse conjunto (a *primeira* Morissette, aquela que, por sinal, *conduz* a viatura) deixa de exercer pressão hierarquizante na estrutura (enquanto centro, como se fosse a figura “responsável” ou “tutelar” dentro do carro), para incidir na própria dispersão *rizomática* do efeito, no

⁵⁶ “How bored are you by people saying there’s nothing ironic about *Ironic*?”, pergunta Michael Cragg, do jornal *Guardian*. Resposta de Morissette: “I wouldn’t say bored, I would say interested because I love to get to the underbelly of why things bug people so much. People must be very at odds with the idea of being profoundly stupid. I mean, malapropisms; big fucking deal. It’s kind of like in traffic when you’re yelling at someone for cutting you off and you’re cutting someone off too” (MORISSETTE *in* CRAGG, 16-8-2012, em linha). A propósito da versão do tema no álbum *Alanis Unplugged* (1999) e, mais do que isso, pondo a tónica na insistência de Morissette em continuar a interpretar uma canção tão severamente denegrida pelos críticos, comentou McDonald: “Alanis has taken a lot of smug abuse for using ‘ironic’ where she probably only meant ‘poetic’, but she made the mistake while looking for a way to deny misfortune its hold on us, and the people criticizing her word-choice were only trying to belittle something bigger than themselves, so her stubborn refusal to stop playing it or change the words in any way has come to sound like an anthem of how much better it is to be flawed and kind than correct and mean” (MCDONALD, 27-1-2000, em linha).

⁵⁷ O gaguejar é uma máquina intensiva: no caso da música, cria uma “língua neutra, secreta, sem constantes, toda em discurso indirecto, em que o sintetizador e o instrumento falam tanto como a voz, e a voz actua tanto como o instrumento” (DELEUZE & GUATTARI, 2007: 134; cf. DELEUZE, “Gaguejou ele...” in *Crítica e Clínica*, 2000a: 146-155).

próprio do desdobramento que sobrepova o interior do carro (a diferença deleuziana entre a conjunção *e* e a essência do *é*: a cópula é da ordem da multiplicidade, ao passo que o ser impõe uma lógica da subordinação, em torno da qual todas as relações orbitam, cf. DELEUZE & PARNET, 2004: 75; DELEUZE & GUATTARI, 2007: 136).

É a questão do movimento – em sentido literal (o carro em ação pela estrada, a gestualidade irrequieta das personagens) e em sentido figurado (o movimento da língua, da palavra como agenciamento do sentido, do *devoir-irónico* mesmo na ausência literal de ironia) – que está em jogo: o jogo do movimento, o jogo da despersonalização e da repetição (contra o estereótipo, contra uma imagem do *ser responsável*, em geral, ou do *ser*, em geral, governado pelas pressões simbólicas da ideologia e dos seus códigos), o jogo da intensidade verbal (contra a necrose do signo), que desterritorializa o sentido primário de ‘ironia’, pondo-o em fuga, o jogo que arrisca a segurança da vida em nome de uma liberdade que transcende o corpo mortal e precário (por exemplo, quando a personagem no papel de copiloto se empoleira na janela do carro e, delirando, às gargalhadas, se livra, num ápice, de ser abalroada pela proximidade de um túnel).



Fig. 35. Fotogramas de *Ironic* (realização de Stéphane Sednaoui)

Glenn McDonald considera que a voz de Morissette em *Ironic* fulmina como um manancial de *lâminas*: o crítico descreve o tema como “barbed”, “in which quiet verses launch into wailing choruses, and Alanis’ auto-harmonies bend notes into chords like a good slide-guitar player” (MCDONALD, 3-8-1995, em linha). A pulverização de vozes, harmonicamente sobrepostas, confere um corpo *sónico* que replica os corpos *visualmente* concretizados pela transposição fílmica. Produz um excesso intensivo, um conjunto de vibrações: de facto, no vídeo, as várias Morissettes nunca param quietas, são compulsivamente gestuais e espasmódicas, cheias de tiques e elasticidade corporal,

como *clowns* coloridos ou pacientes com síndrome de Tourette⁵⁸, ora fazendo caretas, ora sacudindo migalhas de comida que ficaram perdidas na camisola, ora mexendo nas tranças do cabelo, ora saltando freneticamente no mesmo banco do automóvel.⁵⁹ O efeito da pulverização age como um bloco de sensações vivas, dispersivo e imponente, que rarefaz o enraizamento *do* sentido, em nome da vida como potência, como acontecimento a-subjetivo, que existe prescindindo da égide de UM sujeito, uno, coeso ou “cartesiano” (prescinde, portanto, da figura que controla o volante, valorizando a multiplicação das figuras, a proliferação de corpos, de sensações, de exibição enfática, de histrionismo gestual, raiando o animalesco e uma certa violência intrínseca a essa instintividade do devir-animal, do devir-criança e do seu corpo energético; a categoria ou anticategoria do *patusco*, seguindo a definição de Manuel Castro Aldas, é também aqui convocável; cf. CALDAS, 2008: 185).⁶⁰ Como observou Ann Powers, canções como *Hand in My Pocket* e *Ironic*, do mesmo álbum, servem-se de construções repetitivas, em formato de lista, “not to seem obsessive but to evoke the universal quality common to children’s rounds and hymns” (POWERS, 24-10-1998, em linha)

A vida autonomiza-se, assim, como processo ou fluxo de experiência, que se esquivava ao confinamento interpretativo, necessariamente regrado por teorias (por exemplo: o verso *It’s like ten thousand spoons when all you need is a knife* pode não ser legitimamente irónico, mas o desejo agencia esse lapso estilístico obtido por defeito, propele o *devir-irónico* da vida, no seu fluxo delirante, composto de exageros imaginativos, como “mil colheres”). Retomando a noção deleuziana de fuga, “fugir é (...) produzir o real, criar vida, encontrar uma arma” (in DELEUZE & PARNET, 2004: 64), uma arma que se defende da coação dos “afetos tristes”, da neurose e da angústia (o desdém deleuziano pela normatividade da castração freudiana), “o ressentimento contra a vida” (*idem*, 80). Há um fator de imprevisibilidade e de incontrollabilidade na vida,

⁵⁸ De facto, teste-se as afinidades entre os gestos e composturas morissetteanos no videoclipe (que se reproduzem nas *performances* ao vivo, quando interpreta, por exemplo, as canções *You Learn*, *One* ou *Would Not Come*) e a descrição feita por Oliver Sacks sobre a síndrome de Tourette, em *The Man Who Mistook His Wife For A Hat* (1985): “tics, jerks, mannerisms, grimaces, noises, curses, involuntary imitations and compulsions of all sorts, with an odd elfin humour and a tendency to antic and outlandish kinds of play” (SACKS, 1985: 87). O que em tempos era considerado como a expressão de impulsos primitivos, num estado de possessão (*demoníaca*, como sugeri, aliás, Deleuze, por oposição aos *deuses*), mais tarde se veio a revelar que tal estado possessivo detinha uma base neurológica orgânica, relacionada com o subcortex (cf. *idem*, 90).

⁵⁹ Segundo Deleuze, “[u]ma fuga é uma espécie de delírio. Delirar, é exactamente sair do sulco (como ‘fazer asneiras’, etc.). Há qualquer coisa de demoníaco, ou de diabólico, numa linha de fuga. Os demónios distinguem-se dos deuses porque os deuses têm atributos, propriedades e funções fixas, territórios e códigos: eles têm a ver com os sulcos, os limites e os cadastros. Aquilo que é próprio dos demónios é saltar os intervalos, e de um intervalo a outro” (in DELEUZE & PARNET, 2004: 55).

⁶⁰ Vide subcapítulo “O coração habitável: maternidade, diferença sexual, *blocos* de infância” (Segunda Parte).

que a potenciam para lá da consciência individual (aquilo que excede o pensamento subjetivo, a sua compreensão de tudo o que acontece): *well life has a funny way of sneaking up on you / when you think everything's okay and everything's going right / and life has a funny way of helping you out when / you think everything's gone wrong and everything blows up / in your face.*

4.4. Retratos por encomenda: *21 things, Princes Familiar e Would Not Come.*

Considere-se a canção *21 Things I Want in a Lover*, que abre *Under Rug Swept*:

do you derive joy when someone else succeeds?
do you not play dirty when engaged in competition?
do you have a big intellectual capacity
but know that it alone does not equate wisdom?
do you see everything as an illusion
but enjoy it even though you are not of it?
are you both masculine and feminine?
politically aware? and don't believe in capital punishment? (...)

do you derive joy from diving in
and seeing that loving someone can actually feel like freedom?
are you funny? à la self-deprecating?
like adventure? and have many formed opinions? (...)

are you uninhibited in bed? more than three times a week?
up for being experimental? are you athletic?
are you thriving in a job that helps your brother?
are you not addicted?

... are you curious and communicative?

Começa com um *riff* inequivocamente *rock*, afirmativo em potência e energiaónicas: “a trampoline-bouncing guitar riff to detract attention from lyrics packed tighter than a holiday suitcase” (BLAKE, 2002, em linha). A letra, se for estritamente *lida* (como texto corrido e não como letra de música), equivale a uma lista deselegante de itens, dispostos interrogativamente. Em justa medida, por se tratar de uma enumeração de frases, convoca a marca de *primitivismo* (cf. ECO, 2009: 18), uma certa

precocidade amorística do sujeito perante um mundo com contornos indefinidos e angulosos (trata-se, afinal, de um amante idealizado, produto das suas fantasias e fetiches), que arremessa “à toa” para o papel, sem polimento estético e num vazão rítmico, lances sucessivos de propriedades que se sente capaz de proferir, sem qualquer disposição hierárquica ou ordem estruturante entre elas. O *eu* afirma no refrão, indulgente: *these are 21 things that I want in a lover / not necessarily needs but qualities that I prefer / I figure I can describe it since I have a choice in the matter / these are 21 things I choose to choose in a lover*. Permeia a letra, portanto, uma atitude de humor marcada pela aleatoriedade, pelos encontros casuísticos entre o som e a palavra (muitas vezes com atrito: o caso de certas sílabas átonas pronunciadas como tónicas e a desarticulação sintática das frases, em forma de encavalgamentos estranhos).

Por sua vez, retomando Eco, a noção de vertigem produzida pela abundância que metaboliza o processo da lista fica, neste caso, em suspensão: o título é, desde logo, uma promessa (haverá uma enumeração de vinte e uma coisas), mas o *eidos* musical, alicerçado no seu ritmo e efusividade contagiantes, desencoraja-nos, de certa maneira, a proceder a uma contabilização retificativa, no sentido de averiguar se a letra elenca, de facto, vinte e um pré-requisitos (*not necessarily needs but qualities*, explica) numa alma-gémea desejável ou *preferível*. O número, enquanto teto-limite especificador, é produto de um acaso, como um lance de dados (daí o peso e, simultaneamente, a leveza da designação *things*): pesa pelo efeito humorístico e pela liberdade *non-sense* irrefreada (como um gesto arbitrário, puro meio sem fim) e não pelo valor da sua soma nem pelo carácter determinístico de cada um dos critérios (a sua manifesta exigência de que cada uma das preferências se cole a um referente extra-textual). Toda a canção é, pois, desejo (animado por esse referente etéreo, o homem ideal, a sua impossibilidade imaterializável, o desejo imanente a um *et caetera*), a circulação do desejo a partir da ritmicidade dos *loops*, dos intervalos regulares que marcam a percussão das batidas e dos ritmos (que, por integrarem uma canção *pop/rock*, são fundamentalmente ritmos musculares, corporais: agenciam formas de espaço e de tempo, onde o desejo se cumpre como tal, *maquinicamente*, diria Deleuze).

Enquanto móbil do desejo disposto por camadas (isto é, por frases que compõem uma lista), a canção atua como uma variante do tema *Princes Familiar*, presente no álbum *Alanis Unplugged* (1999) e, depois, na compilação *The Collection* (2005). Morissette sublima em *Princes Familiar* a figura do amante, réplica idealizada de um pai arquitetado segundo os seus desejos e projeções, pulverizando-o numa nova lista de

desejos. O penúltimo deles é, a este nível, altamente significativo: *Please be strangely enigmatic*. A máquina do desejo é, por definição, produto e produtora de um excedente inassimilável pela linguagem ou pelo *eu* consciente (o *cogito* cartesiano). O que mobiliza o desejo é essa tensão intrínseca que o faz atravessar todos os objetos (a estase onde o desejo se territorializa) para permanecer num estado contínuo de fluxo, de devir e de metamorfose (o processo de desterritorialização, o excesso produtivo deleuziano, agenciador de virtualidades insondáveis). Depois de se ouvir a canção na íntegra, fica no ar quem é que o *eu*, na verdade, deseja: se uma alma gémea (à semelhança do compósito de preferências listado descaradamente na canção *21 things I want in a lover*) ou um pai mais próximo.

Please be philosophical
Please be tapped into your femininity
Please be able to take the wheel from me
Please be crazy and curious

Papa love your princess so that she will find loving princes familiar
Papa cry for your princess so that she will find gentle princess familiar

Please be a sexaholic
Please be unpredictably miserable
Please be self-absorbed much (not the good kind)
Please be addicted to some substance

Papa listen to your princess so that she will find attentive princes familiar
Papa hear your princess so that she will find curious princes familiar

Please be the jerk of my knee I've fit you always
you finish my sentences I think I love you
what is your name again? No matter I'm guessing your
thoughts again correctly and I love the way
you press my buttons so much something I could strangle you (...)

Please be strangely enigmatic
Please be just like my

A cadência musical (ritmo brando, aliado à instância *granulada* – o *grão da voz*, “misto erótico de timbre e de linguagem”, segundo BARTHES, 2009c: 182 – de uma

canção interpretada radicalmente ao vivo, seguindo mais a trajetória do corpo do que uma excursão linear narrativizante, cf. RIBEIRO, 1997: 111-112) tende a tornar mais visível (ou audível, sensível, dependendo de como se pretender perspetivar a *dynamis* pragmática da canção) a carência do desejo e, particularmente, o *punctum* agenciador dessa cadência-carência: o modo como arrasta e alonga a entoação do verbo *be* na estrutura *Please be* afere uma dimensão angulosa ao desejo (equivalendo, assim, o agenciamento do *desejo* à extensão infinita do *ser*, do ser do desejo e do desejo do/de ser), tocado por uma certa melancolia e um desespero contido.

É essa tonalidade curvilínea que desarruma a aparente linearidade estrutural (e poeticamente frouxa) da canção, que se apresenta como uma *lista* (à imagem de muitas outras canções de Morissette). Age como uma litania (um *mantra*, assente no prazer acústico da repetição, o amor pelo som): é uma lista de propriedades, atributos e apelativos que competem quer ao pai da protagonista quer ao par ideal dos seus anelos. A lista, então, desenvolve-se a partir de um certo fluxo pueril, de pendor amadorístico, que anima a compulsão rítmica pela repetição paralelística e anafórica de panegíricos (traços evidentes da *retórica da enumeração*, segundo ECO, 2009: 133-134 e137): por um lado, pedir *por favor* constantemente denuncia um *eu* marcado por uma tímida insegurança; por outro, as relações de causa-efeito (o operador de consequência *so that*) em que se fundam os vários refrões (logicamente insustentáveis) atestam uma inocência de faculdades estimativas que é digna de compaixão, pela ternura desafetada que, a seu modo, deixa transparecer (*Papa love / cry for / listen to / hear / laugh with / respect your princess so that she will find loving / gentle / attentive / curious / funny / respectful princes familiar*). Em *Precious Illusions* (2002), idênticos sinais de inocência seriam representados em lances intranquilos como os seguintes: *you'll rescue me right? / in the exact same way they never did (...)* // *you'll complete me right? / then my life can finally begin / I'll be worthy right? / only when you realize the gem I am*.

Atente-se em algumas das exigências proferidas: *Please be tapped into your femininity, Please be crazy and curious, Please be a sexaholic, Please be addicted to some substance, Please be unpredictably miserable*. Por ordem: configurações andróginas (ser masculino e feminino, sensibilidades conjuntivas, suspendendo as estritas distinções antropomórficas herdadas da sexualidade freudiana, segundo a ótica guattari-deleuziana⁶¹); loucura e curiosidade (o desejo insatisfeito, sempre ativo); o

⁶¹ Em *O Anti-Édipo*: “Aquilo a que chamamos representação antropomórfica é tanto a ideia de que há dois sexos como a de que há só um. O freudismo é, evidentemente, atravessado de ponta a ponta pela estranha ideia de que, afinal, só existe um sexo, o

predador sexual, viciado em sexo e noutras substâncias (de novo, a questão do corpo como plano de multiplicidades livres; não o corpo *molar*, territorializante, que enquista e desfalece o desejo, mas o corpo *molecular*, máquina proliferante de fluxos, que faz delirar o organismo, isto é, as funções associadas separadamente a cada um dos órgãos, destituindo-as de pontos e posições, optando pela distribuição *rizomática* do C-s-O, que se constrói, destruindo-se de imediato, a partir de linhas de conexão, sem centro: porque um rizoma pode ser quebrado aleatoriamente num ponto qualquer e restabelecer-se seguindo a própria linha); a imprevisibilidade do sujeito desejado, ele próprio também nimbado de carência, enquanto ser *miserável* e falível (logo, alguém vulneravelmente suscetível de pedir ajuda, de assumir essa vulnerabilidade como potência construtiva que apela à proximidade do outro, à sua intervenção, entre ternura descomedida e indizibilidade sufocante, ou entre Eros e Thanatos: *and I love the way / you press my buttons so much sometimes I could strangle you*).

Mas a lista, que aparenta o desejo de criar uma lógica organizadora do seu fio de pensamento, isto é, o desejo de atribuir uma forma que dê sentido ao seu mundo (forma decorrente do dispositivo racional que possibilita a sublimação), tende, de facto, menos para essa *forma* e mais para a sua *deformação*, ou melhor, para a *suspensão* e a *intermitência* da forma (no sentido de “molde” ideal). Atente-se, em primeiro lugar, na *bridge*: desde já, a deformação da língua, para minimizar o *handicap* que lhe é consubstancial (a falência da palavra quando pretende falar do amor e do desejo), traduzindo-se, por sua vez, numa deformação do corpo (uma sensação de desprazer desejável) – *Please be the jerk of my knee* e, depois, *and I love the way / you press my buttons*. Desdobra-se em devaneios pueris, retomando a mesma cadência estratégica que desde o início foi norteando a letra da canção: *You finish my sentences I think I love you / What is your name again? No matter I'm guessing your / thoughts again correctly* (...). Os versos mimam o *ludus* apaixonado (as infantilidades românticas, os códigos secretos, os falsos amuos: *What is your name again?*), como em certos pactos entre

masculino, em relação ao qual a mulher se define por uma falta e o sexo feminino por uma ausência. (...) Porque se a mulher se define por uma falta em relação ao homem, ao homem falta, por sua vez, o que falta à mulher, mas de outro modo: a ideia de um único sexo conduz necessariamente à ereção de um phallus em objecto das alturas, que distribui a falta por duas faces não sobreponíveis e que faz que os dois sexos comuniquem por uma ausência comum, a *castração*” (DELEUZE & GUATTARI, 2004: 307). “Pelo contrário”, contrapõem os autores, “o inconsciente molecular desconhece a castração, porque aos objectos parciais nada falta e são, enquanto tais, multiplicidades livres; (...) há uma trans-sexualidade microscópica presente por todo o lado, que faz que a mulher tenha em si tantos homens como o homem, e o homem mulheres, capazes de entrar, uns com os outros, umas com as outras, em relações de produção de desejo que subvertem a ordem estatística dos sexos. Fazer amor não é ser-se um só, nem mesmo dois, mas cem mil” (*idem*, 308).

crianças ou jogos de magia, nos quais as palavras (o artifício inerente ao gesto prestidigitador de nomear as coisas e os fenômenos do mundo) são despojadas de preponderância, para se configurarem tão-só como gestos, dando mais valor ao não-saber (como explica Agamben, “[a]voir un nom, telle est la faute. La justice est sans nom, comme la magie. Privée de nom, heureuse, la créature frappe à la porte du pays des magiciens. Ils ne s’expriment que par gestes”, AGAMBEN, 2005: 66).

Em segundo lugar, os dois últimos versos: *Please be strangely enigmatic / Please be just like my*. “On ne parle que des ombres”, alega Michel Serres (1980: 265), mas o simples ato de fala que, pela sua realização evocativa, nomeia as sombras acaba por lhes conceder uma certa luz. Essa iluminação concretiza-se num remate impronunciável, o *gag* supremo: a indizibilidade extrema do desejo coincide com a eliminação do significante. Mais do que o pai ausente (a teoria do fantasma, etc.), insinua o pai inexistente, irremediavelmente morto, excluído da esfera simbólica, logo não articulável por palavras. Coincide com o desejo puro na sua afirmação impossível, a pulsão no máximo do seu expoente, que passa categoricamente pelo seu silêncio ativo, isto é, a sua castração ou renúncia. Enquanto o *conatus* de Spinoza promove a ideia última de felicidade no processo de resiliência protagonizado por cada vivente, o desejo em Lacan está afiliado ao imperativo categórico kantiano, agindo independentemente do bem-estar ou do *happy ending* do sujeito, para lá do princípio do prazer. Para Lacan, o desejo coincide com a recusa da sua *jouissance*.⁶²

O terceiro e último “retrato por encomenda” – *Would Not Come* – é, na verdade, um tenso compósito de projeções, intrinsecamente associadas à *overdose* de mediatismo que subjaz, neste caso, às *stars* da música comercial e à esquizofrenia que daí resulta.

if I make a lot of tinsel then people will want to
if I am hardened no fear of further abandonment
if I am famous then maybe I’ll feel goof in this skin
if I am cultured my words will somehow garner respect
(...)
if I’m masculine I will be taken more seriously

⁶² “[L]a jouissance est interdite à qui parle comme tel, ou encore qu’elle ne puisse être dite qu’entre les lignes pour quiconque est sujet de la Loi, puisque la Loi se fonde de cette interdiction même” (LACAN, 1966 : 821); “La castration veut dire qu’il faut que la jouissance soit refusée, pour qu’elle puisse être atteinte sur l’échelle renversée de la Loi du désir” (*idem*, 827). Complemente-se com Žižek (2006c: 251), sobre a castração que conduz o logro do sujeito pleno (S) ao sujeito barrado ou cindido (\$), ciente do vazio da negatividade no qual se ancoram as suas pulsões: “o sujeito ‘regressa a si próprio’ quando já não reconhece o núcleo do seu ser na substância das pulsões, identificando-se antes com o vazio da relação negativa”.

if I take a break it would make me irresponsible
if I'm elusive I will surely be sought after often
if I need assistance then I must be incapable
(...)
if I accumulate knowledge
I'll be impenetrable
if I am aloof no one will know
when they strike a nerve
if I keep my mouth shut the boat
will not have to be rocked
if I am vulnerable I will be
trampled upon
(...)

Antes de mais, algumas notas sobre o *estilo*. Segundo Deleuze, o estilo dos grandes filósofos tem a ver com o modo como eles põem em movimento os seus conceitos, implicando “tanto a invocação de novas palavras como a insólita valorização de palavras ordinárias” (DELEUZE, 2005: 97). O cerne desse efeito de estilo reside na sintaxe, que, para o filósofo, “é um estado de tensão para algo que não é sintáctico, para algo que nem é mesmo de linguagem (a sintaxe é qualquer coisa que está do lado de fora da linguagem)” (*ibidem*). Recobre, assim, uma estreita afinidade com o conceito de *ex-cricção* do corpo na e pela linguagem (cf. NANCY, 2000a).

Neste sentido, contemple-se a lista de *Would Not Come* e a sonoridade que a desdobra. O tema abre com uma gargalhada, ensombrada por uma distorção em eco. Segundo Nancy, o significado de rir não tem que ver com “(...) ironizar, nem troçar, mas rir: o corpo sacudido por um pensamento que não é possível” (NANCY, 2000a: 107). Idêntica é a conclusão apresentada por José Gil, em *Metamorfoses do Corpo*: “Contra a seriedade e contra o peso sempre possível dos signos o riso está presente, assim como a dança, pronto a irromper e a evitar o risco de petrificação dos gestos demasiadamente carregados de sentido” (GIL, 1997: 73). De facto, a gargalhada inaugural é maníaca, produz uma ressonância perturbadora pelo seu retumbado excesso (o riso proporciona uma descarga de energia psíquica), por ser tanto a causa como o efeito (a exposição *ex-posta*, inarticulável, como um ruído a-significante que irrompe das profundidades viscerais) de “uma intolerável convulsão no pensamento” (*ibidem*).

A letra da canção é mais um acumular de situações, tipicamente morissetteano: uma torrente de ilusões sobre fama, adulação, poder, autoestima, que desembocam na

angústia e na escassez de fôlego (*ilusões* que se (con)fundem com *desilusões*, com falsas promessas: toda uma série de máscaras e posturas que o *eu* adota para devir múltiplos *eus* insubstanciais, cacofônicos, à deriva). Produz, assim, toda uma abundância pletórica, uma indizibilidade, um excesso expressivo que visa sugerir o que nele há de inexpressivo, de incompatível com o verbal, não transmutável em palavras (aliando-se à gargalhada de abertura: o riso dá conhecimento dos limites de uma *taxonomia*, de uma ordenação exaustiva, como no-la apresenta Foucault em *As Palavras e as Coisas*, 1991: 125-130). Assim, o *it* dos múltiplos refrões (a transitividade desejanste, o desejo *de*) permanece indefinível (sem objeto), porque inominável (abjeto), porque não é deste mundo (não há léxico que o torne, pela palavra, possível).

Concretize-se a partir de alguns versos da canção: *I would starve myself and still it would not come* (segundo Deleuze, o corpo-sem-órgãos comporta “vazios e desertos”, sendo o vazio “próprio do corpo sem órgãos anorético, [que] não tem nada a ver com uma carência”, in DELEUZE & PARNET, 2004: 112; assim, o corpo emagrecido não é uma satisfação em si, não se paralisa numa carência ou numa falta como condições do desprazer: *and still it would not come*, porque o plano de imanência compreende mais fluxos e partículas desejanstes que estão além da territorialização consubstancial ao trato *I would starve myself*); *I'd be filthy rich and still / it would not come* (a ambição econômica, se for pensada como um fim em si mesmo, desemboca num impasse, estando ao mesmo nível dos pequenos prazeres inerentes a um copo de *vodka*, *go shopping*, *throw a party*, *ser famous e celebrated*, *go travelling*, entre outros luxos e privilégios da mitologia-Hollywood)⁶³; *I'd have an orgasm and still / it wouldn't come*

⁶³ Tem a ver com a distinção que Deleuze estabelece entre *prazer e desejo*: “Ao falarmos de desejo, já não pensamos no prazer e nas suas festas. Certamente o prazer é agradável, (...) [m]as (...) é ele que vem interromper o processo do desejo como constituição de um campo de imanência. Nada mais significativo do que a ideia de um prazer-descarga; obtido o prazer, ter-se-ia pelo menos um pouco de tranquilidade antes do renascimento do desejo: no culto do prazer, há muito ódio, ou medo, em relação ao desejo. (...) Os prazeres, mesmo os mais artificiais [*I would throw a party*, *I would bike run swim*, *I would drink vodka*, etc.], ou os mais vertiginosos [*I'd have an orgasm*, *I would scream and rebel*, *I'd renunciate*], só podem ser re-territorialização. Se o desejo não tem por norma o prazer, não é em nome de uma Falta interior que seria impossível colmatar mas, pelo contrário, em virtude da sua positividade, isto é, do plano de consistência que traça no decurso do seu processo” (in DELEUZE & PARNET, 2004: 122). Por sua vez, aplique-se a este nível a leitura de Sloterdijk sobre o *kinismo* do riso: “A verdade é muitas vezes contra todas as convenções, e o kínico desempenha o papel de um moralista que mostra que é necessário infringir a moral para salvar a moral” (SLOTERDIJK, 2011: 193). Alie-se a boca da capa do álbum com a gargalhada infernal que serve de *incipit* a *Would Not Come*, canção que lista um rol de promessas insatisfeitas, (des)ilusões e ansiedades sem cura, entre um tom decepcionante e uma revolta cáustica: a fama como sinónimo de felicidade, a erudição como refúgio contra a ignorância alheia ou como manobra para granjear respeitabilidade social, a fetichização do dinheiro, do álcool, do fervor competitivo, do orgasmo... Quando nada parece ter o sentido que convencionalmente se lhe determina (como garante desse sentido), quando certos problemas estão destinados a não ter solução, rir explosivamente é a saída *kínica* conquistar uma margem de autoafirmação e de orgulho. A energia do riso baralha a suposta cautela inerente ao efeito

(o orgasmo confunde-se com o inexcedível, o insondável ou o indizível, termos que procuram pôr a nu, verbalmente, o limiar onde as conceptualizações humanas, forçosamente linguísticas, falham; mas mesmo *isso*, o fulgor de conhecer *esse* limiar, *still would not come*, porque o desejo, em sentido deleuziano, não quer ser submetido a uma categoria que o instile, mesmo que seja uma tão exponencial quanto o êxtase sexual); *I would stuff my face and still / it would not come* (entulhar a cara é um fenómeno íntimo da crescente visibilidade trazida pelas técnicas e tecnologias do século XX, desde o cinema às cirurgias plásticas); *I'd renunciate and still it would not come* (último verso da canção: *dizer não* a tudo, inclusivamente a tudo o que antes fora elencado, não elimina o vazio fundador sobre o qual se sustenta essa renúncia; esse vazio é, pois, condição íntima do agenciamento deleuziano, do desejo construtivista, que faz, desfaz e refaz o seu plano de imanência, o seu corpo-sem-órgãos).

Refira-se o modo como esta lista (enquanto derrame ou despejo de frustrações) se rarefaz no último minuto da canção: depois de a voz deixar de se fazer ouvir, os instrumentos prosseguem a sua ritmicidade cáustica e culminam num solo de guitarras, zigzagueando num vazio musical, numa profundidade onde forças e energias dialetizam umas com as outras. Criam um espaçamento atmosférico (Merleau-Ponty e a reversibilidade quiasmática entre a exterioridade e a interioridade do corpo; José Gil e a coextensibilidade espaço interior/espaço exterior), que congemma a sensação de vertigem que a lista, *per se*, torna exasperante (porque oferece informação excessiva; ouve-se demasiadas vozes, demasiado ruído, tornando a letra praticamente impossível de ser memorizada). A nível sónico, o dedilhar expansivo das guitarras, prolongando-se em eco (o que imanentiza, por evocação imagística, um espaço de reverberação sem confins), amplia a sensação de vertigem (e, por relação metonímica, a lista), tornando-a potencialmente infinita (porque infinito será o número de objetos disponíveis à concretização do desejo, do *it* – um infinito que, dada a sua condição, se mantém sempre aberto, fatalmente inconclusivo, sem achar repouso que o sacie: eis onde ressoa mais alto o sentimento de angústia e a insatisfação crónica do desejo humano, sempre intransitivo, sem objeto fixo).

Performativamente, Morissette parece encarnar a supracitada definição de riso, por Jean-Luc Nancy: “o corpo sacudido por um pensamento que não é possível” (NANCY, 2000a: 107). Não se trata de exhibir, pelos movimentos do corpo, uma retórica

bloqueante de uma dúvida ou de um dilema: “Quando um grande conhecimento nos deslumbra, temos vontade de soltar um grito; e que são deslumbramentos desses senão quebras de tensão depois das falsas complexidades?” (*idem*, 196).

corporal que imprima narratividade ou uma discursividade com um mínimo de consistência *sintática*. Como diz António Pinto Ribeiro, nos espetáculos de dança, a dramaturgia do corpo realiza-se na gestualidade dos bailarinos, que usam o corpo para “dizer coisas” (cf. RIBEIRO, 1994: 18). Mas as *performances* de Morissette, quando estas convocam movimentos mais visíveis do seu corpo (como sucede em *Would Not Come*), distam claramente de qualquer intuito que vise uma narratividade: há tão-só fisicalidade ou, ainda segundo António Pinto Ribeiro, “uma narratividade sem sintaxe, algo parecido à imagem dos ideogramas da escrita chinesa” (*ibidem*; o alheamento sintático convoca o pensamento deleuziano sobre a exterioridade da sintaxe em relação à linguagem, os *solecismos*; cf. DELEUZE, 2005: 18-20).

Há em Morissette uma qualidade do movimento próprio, um conjunto de expressões físicas e um modo de ocupar e de se deslocar na superfície do palco; um certo estilo cinético, que parece conceder uma autonomia autotélica ao corpo, em detrimento de qualquer esforço que vise sincronizar os seus gestos e os seus movimentos (saltos, corridas, passos, choques, convulsões, espasmos, esgares, quedas) com o *timing* da melodia ou da letra. Segundo Kim France, depois de ter assistido a um concerto da artista, *ler* os textos morissetteanos, isto é, privá-los asceticamente do acompanhamento musical ou do modo como a artista os incorpora, equivale a assistir a um dos seus concertos *de olhos fechados* (cf. FRANCE, 1999: 98). As propriedades, diga-se, “poéticas” ou a profundidade “literária” que porventura escasseiam nas suas *lyrics* são complementadas quer pelo caráter irredutivelmente performativo das *lyrics*, quer pela plausibilidade de um guarnecimento de orquestração, quer ainda pelo ineditismo das idiosincrasias vocálicas de Morissette (as suas “weird fluttery cadences”, *ibidem*). Certos tiques inconfundíveis, como assinaturas performativas sob a forma de secreções do corpo, para serem ostensivamente assinalados (por imitação), tendem a resvalar para as artes mímicas da paródia (em tom de caricatura): o modo como a artista entrecorta palavras, desloca entoações silábicas ou suspende conexões sintáticas entre os versos, assim como os gestemas nevróticos, os tiques de pessoa *autista*, os abalos repentinos de quem é *hiperativo*, o estatuto icónico dos seus longos cabelos, com uma mitologia e uma energia próprias. E ainda, especialmente, o estilo *clown* de vagabundear pelo palco, balançando uma das mãos como se driblasse uma bola invisível enquanto a outra segura o microfone: não é precisamente em atropelos e tropeçamentos que se faz a *performance* musical de Alanis Morissette? Como se não soubesse ao certo lidar com o espaço do palco, explorando o seu perímetro de forma intuitiva, como se chegasse a

determinado ponto por mero acidente de percurso, inesperadamente, sem significantes-mestres, aos solavancos, arrastando o corpo em total dessincronização com a música? Como se cada membro anatômico se autonomizasse (realizando literalmente os *objets partiels* do discurso psicanalítico), num autorretrato *in actu* que esquizofrenicamente se retrata, isto é, que se retrai de uma imagem totalizante, formalizada e congruente, ativando as “zonas assémicas” do corpo (LOUPPE, 2012: 73), ou seja, “as zonas que não controlam o discurso” (um gesto espasmódico da cabeça, um dedo fremindo no vazio, um pé metido para dentro, enquanto o braço esquerdo, esticado para trás, retraça no ar circunvalações e espirais, num tipo de dinamismo figural *neobarroco*)?

Esta espontaneidade irreverente adere aos vislumbres, aos acidentes e às pontualidades (um vislumbre distingue-se pela brevidade, raia o gesto inconsciente, a atitude desinteressada) que Manuel Castro Caldas (2008) atribui aos movimentos *patuscos* do corpo (tomando o *patusco* como categoria estética revolucionária): “Parar e aderir à história, a esta ou àquela história, seria respeitar a integridade do produto, reconhecê-lo como experiência. Antes tropeçar e seguir, declarar que tropeçar é como andar, a forma *moderna* de andar” (CALDAS, 2008: 187). Por outras palavras: *and... and... and...* – o *gaguejar intensivo* deleuziano, comum às *lyrics* (listas, repetições, anáforas, polissíndetos) e às *performances* da artista. Ou ainda, citando Louppe: “O corpo contemporâneo é um corpo historicamente marcado pelo abandono do poder sobre as coisas e que se entrega à sua própria incapacidade, bloco de imanência que se recusa a restabelecer as funções operacionais em contenda com o real ou a fazer parte de uma mecânica do sentido” (LOUPPE, 2012: 73).

Em clave feminista, considere-se Luce Irigaray, citada por Susan Gubar, para quem a vulnerabilidade da mulher é acrescida pela “(...) sua incapacidade de exprimir o seu próprio delírio: ‘A mulher não consegue articular a loucura: sofre-a directamente no corpo’” (*apud* Susan Gubar, “A ‘Página em Branco’”, *in* MACEDO (org.), 2002: 110). Comenta Ann Powers, no rescaldo de um concerto em 1996: num mundo simbólico convertido em sistema falocêntrico, “Morissette instinctively understands that it’s a male privilege, not a female fault, to be clueless, and her graceless enthusiasm on stage translates as liberation” (POWERS, 1996: 36).

Os comentários de quem a observou ao vivo alinham-se, muitas vezes, ou pela oblação mística (Morissette em estado de transe, sob a influência da *mania teléstica* de

Dioniso)⁶⁴ ou pela gíria neurológica, como quem traça um diagnóstico clínico e não tanto uma *review* de um concerto *rock*. Alguns exemplos:

Alanis Morissette is Venus as a boy. Knock-kneed in baggy leather pants and a dove-gray satin shirt she shoplifted from Brian Jone's estate sale, she marked her territory on the Roseland stage by stomping in manic circles like a hyperactive kid at someone else's birthday party. She projects sexiness only by accident, the way cool, elusive rock dudes always have (...) Morissette emoted with the energy of a decathlete. But her appeal, it turns out, is not her anger, which she loses interest in halfway through every song, or her honesty, which her lack of focus renders irrelevant. It's her self-absorption we all love, because girls aren't supposed to be that way. Girls are nice (common wisdom goes) or they're bitches, but either way they care what you think. Morissette acts like she doesn't even realize you're there (POWERS, 1996: 36).

(...) Morissette behaved as if she were in the throes of artistic ecstasy, skipping and jumping around the stage, giving in to autistic-child tics, and generally rocking way harder than the music ever did. When the audience took over the vocals for almost all of 'You Oughta Know', Morissette gazed out at those rapt faces as if they'd just shaken her awake (*ibidem*).

At her sold-out show at Roseland, Ms. Morissette uses every inch of space. She bounds from one end of the broad stage to the other, wearing a loose white shirt that grows ever more disheveled; her long hair hangs over a sweaty veil that she keeps flipping back over her shoulder. Her voice can be gentle or cutting, but in the songs from *Jagged Little Pill*, it is never alone. The voices of hundreds of teen-age girls are raised along with hers, sharing every word – a choir trading low self-esteem for solidarity (PARELES, 28-2-1996, em linha).

Alanis Morissette doesn't talk much onstage. (...) But never do you feel as if she isn't 100 percent invested in being there. It's evident in the wide smile plastered on her face, the involuntary rocking and pacing around the stage like a caged panther and sometimes, when she really gets into it, the crazy thrashing of her trademark mane. / [She] is an unpretentious presence on stage, but one that commands attention nonetheless (RUGGIERI, 25-10-2012, em linha).

⁶⁴ No *Fedro*, Platão distingue quatro tipos de *mania* ou possessão divina: a *mântica*, posse por Apolo, profética, cujo estado é o do "entusiasmo"; a *erótica*, posse por Afrodite ou Eros, o estado de "amor" (desejo); a *teléstica*, posse por Dioniso, que sugere o ritual (de *teletai*, 'ritos') e o estado de "transe"; por fim, a *poética*, posse pelas Musas, que conduz à criação poética (cf. GUERREIRO, 2001: 15). Em *La musique et la transe. Esquisse d'une théorie générale des relations de la musique et de la possession* (1990), Gilbert Rouget refere que a dança inscreve a música no espaço. Os movimentos do corpo na dança interferem com a própria estrutura da consciência do sujeito: movendo-se, o *eu* começa a pensar de outra maneira. Daí o *transe*, resgatando o termo das funções estritamente espirituais que o autor estudou a partir de diferentes culturas.

Com efeito, nos momentos mais efervescentes, nos “picos” da agressividade convertida em grito ruidoso, como se Morissette estivesse prestes a cair em coma, o retrato típico de quem sofre de síndrome de Tourette devém uma escapatória possível para a encenação morissetteana, como um *clown* que, para sentir que a sua mensagem passa (que a *ideia* se exterioriza), tem de comunicar por via de códigos psicopatológicos (aliás, segundo Oliver Sacks, um tourettiano, para poder levar a sua vida de forma sustentável, aprende a incorporar os seus tiques nas suas vivências: “It is almost as if the Tourettic body becomes an expressive archive – albeit jumbled – of one’s life experience”, SACKS, 1995: 81). Por exemplo, refira-se o paralelismo contrastivo que Glenn McDonald estabelece entre a retórica corporal ou a expressão cinética performativa de Tori Amos e a de Morissette:

Tori and Alanis are both incredibly adroit or astonishingly awkward performers, depending on how much voluntary control you think they have over their body language. Tori’s long skirt, at this show, obscured her pelvic piano interactions somewhat, but Alanis was very much her deranged, wildly unglamorous stage self. She has an even more ungainly hippie fashion sense than Tori, which is saying something, and she spends the entirety of every song careening around the edges of the stage at a pace, and in a pattern, that bears no detectable relation to the rhythm of the music. I’ve seen convulsing homeless people exhibit more balletic fluidity. I assume she does it intentionally, as surely she didn’t get through her mall-pop youth without being conscripted into a dance video or two, but it looks quite artless, as if she’s simply concentrating on the words to the song, and barely aware that her body is amusing itself, restlessly, while she sings (MCDONALD, 21-10-1999, em linha).⁶⁵

Morissette viabiliza o movimento do gesto como *dispêndio*, usando um termo de Kristeva: “uma actividade de uma produtividade anterior ao produto” (*apud* RIBEIRO, 1994: 24), ou seja, sem um tipo de *démarche* especial que lime a sua expressividade fragmentária, acéfala, episódica ou acidental (porque desprovida de código), evitando que uma forma de irrupção profunda, feita de vestígios, se converta numa forma concluída de representação. “É esta manifestação de fisicalidade bruta, intraduzível, que privilegia como arte autêntica, inesperada – o movimento dos tiques ou gestos autónomos e os gestos acidentais” (*idem*, 25); uma gestualidade que fica à margem de um imperativo funcional ou expressivo, uma vez que é formada, *deformando-se* no

⁶⁵ A coreógrafa Pina Bausch, que questionou radicalmente o interior da dança como ideologia, fez a seguinte afirmação sobre o movimento: “o que lhe interessa não é o modo como as pessoas se mexem, mas o que as faz mexer” (RIBEIRO, 1994: 49).

mesmo ímpeto em que se visibiliza e esboça *in actu*, por “gestos da *não apelação*. Não nomeiam nada, não organizam coisa nenhuma, nenhuma narrativa” (*ibidem*). Analogamente, em *Philosophie du geste* (1995), Michel Guèrin afirma que a tentativa de domesticar o excesso a-significante que é consubstancial aos gestos, simbolizando esse excesso, convertendo as suas unidades quinesiológicas (acenar, saltitar, indicar, olhar) em modulações de expressividade, com sentido, descentra a dança da sua própria ontologia, porque o sentido do gesto é fundamentalmente *translógico* (cf. GUÈRIN, 1995: 75), ontologicamente insituável numa coreografia ou nas artes da fixação.⁶⁶

Em *Would Not Come* (com duas *performances* em mente: uma gravada em Tóquio e outra ocorrida durante a *5 And A Half Weeks Tour*, no verão de 1999, em parceria com Tori Amos), os gestemas (por muito que o hábito da repetição performática os submeta a uma notória previsibilidade, disciplinando-os) constituem-se sempre como “um arranjo virtual gestual, uma espécie de farsa coreográfica” (RIBEIRO, 1994: 25), manifestando-se como uma *improvisação* do corpo, que explode em movimentos gestuais mínimos imprevisíveis, logo inéditos sempre que a canção vem a lume num determinado concerto. A propósito desta questão do *improvisado* nas artes performativas, cite-se de novo António Pinto Ribeiro, em particular uma nota de rodapé (nota 33) do estudo *Corpo a Corpo. Possibilidades e limites da Crítica* (1997):

(...) considere-se a tradicional atracção que, desde os modernistas, a dança e o movimento improvisados exercem sobre os bailarinos e os mimos, e que existe uma história de um género, o dos solos construídos a partir da improvisação, embora os mesmos estivessem por vezes condicionados por alguns ensaios anteriores de reconhecimento do espaço, pela duração do espectáculo, pela música, pelos adereços e pela cenografia complementares. A história destas criações de improvisado é a que tem colocado à crítica a problemática do comentário como diagnóstico do intérprete. Face a uma presença da somatização, o que se pode criticar? Que se pode aqui criticar? Que se pode neste caso comentar? Que legitimidade se tem para atribuir significação a esta histeria? – situação pouco relevante do ponto de vista da crítica da arte, mas determinante enquanto abordagem a uma ética da crítica (RIBEIRO, 1997: 64).

Possivelmente, a “abordagem a uma ética da crítica” passa, em justa medida, por uma proximidade pragmática à diferença deleuziana entre *geografia* e *história*, que o filósofo usa para melhor articular os movimentos do desejo agenciado e maquinado que

⁶⁶ “Dès que la danse tourne au ballet et cherche soit à raconter une histoire, soit à symboliser des sentiments, elle dégénère. (...) Elle ‘dit’ juste quand elle ne perd pas de vue qu’elle consiste entière dans le corps humain (...)” (GUÈRIN, 1995: 66-67).

povoam o processo de territorialização/desterritorialização do C-s-O: não a análise crítica de uma *linearidade* ou *narratividade*, de movimentos sequenciais ou hierarquizantes que desenvolvem um sentido (uma *história*, portanto), mas a compreensão dos aluviamentos e plissagens que *cartografam* e *mapeiam* o corpo do inconsciente e o inconsciente como corpo (*geografia*), à medida que este *devém-outro*, outra coisa ou entidade (animal, som, matéria, mulher, homem, monstro, etc.).

De cada vez que o corpo se agita em *Would Not Come*, as réplicas são, a cada nova ocorrência, um *happening*, um *episódio* (por oposição a uma *obra de arte*, cf. *idem*, 26). Por muitas vezes que a canção seja interpretada ao vivo (servindo de *treino*), não se pode concluir que a dança (*se o for*, de facto) seja ensaiada, que os seus movimentos impliquem uma conceptualização coreográfica (embora contenham, no fundo, uma mnemónica: “I assume she does it intentionally”, infere McDonald): porque, de facto, em cada prestação ao vivo, a trajetória do corpo é sempre outra e o seu sentido acaba por ser decantado, saturado de si mesmo, ao sabor do *improviso*, de uma *histerização* do corpo que se dá a ver enquanto *acontecimento* espontâneo (como um transe místico), uma irrepetível “farsa coreográfica”, como disse António Pinto Ribeiro.



Fig. 36. Performance de *Would Not Come* (Budokan Hall, Tóquio, Japão, 25 de abril de 1999)

De facto, os gestos frementes e as mímicas grotescas não se reproduzem exatamente da mesma maneira (nem são sequer a representação de alguma coisa ou ideia que os usos sociais tenham fixado ou semiotizado). Em ziguezague pelo palco, atravessando-o ora na diagonal ora em traçados menos curvilíneos, o corpo visibiliza-se como uma manifesta ferida aberta, uma turbulência que se aprofunda ao vivo. Há uma

elevada capacidade expressiva no modo como se contorciona a cada passo, como uma descarga elétrica, imparável, realçando a condição conflituosa do humano (a somatização, portanto, de uma tensão interior, resgatando-se, assim, as intuições delbartianas⁶⁷ acerca do movimento como “um signo integral, resultante de todas as componentes de uma função expressiva autónoma”, RIBEIRO, 1997: 44; o corpo como lugar de “uma ‘outra cena’ onde se desenrola um drama existencial e onde o movimento já não é o suporte mimético de um referente já estruturado”, LOUPPE, 2012: 61); como se todo o interior do corpo se exorcizasse num gesto, a partir de um braço contorcido, dos dedos em riste imitando gadanhas, de um rodopio, por onde a energia corporal irrompe, e se inaugurasse *aí*, nesse *presente* (a presença que coincide com a *evidência* do corpo, a sua *atenção pura*, segundo Guérin)⁶⁸; como se o corpo tentasse escapar à territorialização num dispositivo orgânico e procurasse, não sem se desgrenhar, evadir-se pelas extremidades – a boca, os olhos, um dedo –, como um grito plástico.

Em certas *performances*, teme-se que a artista tropece nos seus próprios pés e vá de encontro a algum dos seus *bandmates* ou salte para fora das imediações do palco, sob o efeito da síndrome de *burnout* (um temor “autodestrutivo” compreensível tendo em conta um certo transe atmosférico que a música incita, por recorrer a orientalismos sónicos, “a modal, Middle Eastern-flavored melody with a plunging syncopated bass line” (PARELES, 1-11-1998, em linha); em matéria de cenografia, saliente-se que, durante este período, era comum o palco aparecer coberto por tapeçarias com motivos arábicos). Movimentos cujos trajetos assentam em destinos indecifráveis, riscos de

⁶⁷ François Delsarte (1811-1871), pioneiro da dança moderna, defendeu a existência de relações entre os movimentos (manifestações externas, visíveis) e a interioridade (logo, o movimento é uma extensão não-verbal do interior do sujeito movente), através da sua *Lei das Correspondências* e do seu sistema triádico da constituição humana (três zonas do corpo: cabeça, tronco e membros; três grandes ordens do movimento: oposições, paralelismos e sucessões; nove leis do movimento distribuídas por três categorias: altitude, força e movimento) (cf. RIBEIRO, 1997: 44-53). A *Lei das Correspondências* abarcava o seguinte conjunto de pressupostos: “1) o corpo do homem está dividido numa parte superior, que representa o invisível (celestial) mundo das ideias, princípios e qualidades celestiais, e numa parte inferior, que reflecte a vida física. (...) 2) todo o movimento por mais pequeno que seja, mesmo uma expressão gestual mínima, tem uma ‘razão de ser’. (...) 3) existe uma correspondência permanente entre gesto e expressão e entre expressão e alma (...); 4) o triângulo é a figura simbólica que serve de base à explicação da Lei das Correspondências assente numa combinação sempre triádica e que gera múltiplos. Assim ‘o Homem é uma trindade de pessoas que, por meio de um triplo aparelho, se revela por uma trindade de linguagens, tendo como critério um triplo acordo do nono’” (*idem*, 44-45). Em *Poética da Dança Contemporânea* (2012), Laurence Louppe enaltece o virtuosismo delbartiano pela “(...) sua busca por uma escuta do corpo através do corpo” e pela “supremacia do *pathos* sobre o *sémico*” (LOUPPE, 2012: 63).

⁶⁸ “Danser, c’est, à la lettre, *tuer le temps* en l’abîmant dans le corps. Le danseur est d’abord un désœuvré; il a évacué la préoccupation et ce n’est que la présence – ou plutôt l’évidence – du corps qui le sépare de l’ennui. Le temps de la danse, c’est le présent – non pas le présent de la conscience, toujours frangé de mémoire et d’attente, approximatif, instable, fantaisiste même. C’est un présent sans déception, qui trouve refuse dans une présence: celle du corps. Comment se manifeste-t-elle? Comme une attention sans objet, c’est-à-dire une attention pure” (GUERIN, 1995: 69). *Vide* SIBONY, 1995: 296-301.

quedas, gestos incaptáveis, forças animais – *and still it would not come*, nunca suficiente, nunca suficientemente esclarecido. Posto isto, confronte-se os seguintes remates acerca da espontaneidade dos gestos em contexto performativo:

Uma outra arte de gestualidade é possível, porque o tique ou gesto automático e os gestos acidentais são a disponibilidade natural dum corpo enquanto instrumento e linguagem, enquanto produtor de arte. No regresso instantâneo à sua manifesta e enigmática natureza, este corpo produz o gesto imediato, um gesto orgânico e animal, numa pureza gestual natural, sem nome, espontânea, de que resulta não uma composição consequente da repetição, do ensaio, da ideia do simulacro, mas da imposição (RIBEIRO, 1994: 25-26; *vide* GUÉRIN, 1995: 74 e GIL, 2001: 91).

Spontaneous human actions cannot be truly random. Spontaneity is occasionally contrasted with restraint and inhibition. Negatively, spontaneous acts may seem impetuous and reckless. Positively, they may seem refreshing, spirited, or dynamic. Spontaneous acts cannot be pre-meditated, planned, rehearsed, prepared, reflective, designed, practiced, or routine; nor for which the agent can have any immediate conscious reason. They are actions their agents will but cannot adequately explain or justify. In that, they seem random (GODLOVITCH, 2010: 124).

Por norma, durante este período, a interpretação de *Would Not Come* era acompanhada pela projeção de um vídeo de ampla dimensão, onde surgia Morissette, de costas, a correr incansavelmente, sem destino. De novo, a questão da vertigem e do infinito do corpo: em palco, que contém necessariamente medidas de comprimento finitas, Alanis mexe-se, contorce-se e corre de uma maneira compulsiva e demente, como se não houvesse quaisquer entraves físicos para os seus movimentos. O seu trajeto não culmina em nenhum ponto concreto do palco, porque o espaço interior do corpo povoa o espaço exterior com texturas especulares, duplos e multiplicidades virtuais (como uma multidão de Narcisos, onde o corpo do *eu* se revê e se prolonga, segundo GIL, 2001: 60 e ss). “Há um infinito próprio do gesto dançado que só o espaço do corpo pode engendrar” (*idem*, 64). A partir de uma mesma música e *performance*, interagem diferentes feixes de agenciamento, novos fluxos de profundidade, vários acontecimentos emissores de infinito (uma “cinesfera” e uma “dinamosfera” que vão “esculpindo o espaço”, abrindo volumes a partir do corpo, cf. LOUPPE, 2012: 76-77, 121 e 196).

4.5. Liberdade e transformação: máquinas desejanter em *Moratorium*.

Jouissances du corps narratif: un corps raconte toujours des histoires. La trame dansée peut les montrer, en filigrane. Elle formule, met en place, situe, explore les mouvements indestructibles de la vie.

Daniel Sibony, *Le corps et sa danse* (1995: 175)

No caso de *Moratorium*, das vezes em que o tema conheceu uma interpretação ao vivo, torna-se mais legítimo falar de uma fraseologia coreográfica em Morissette, com uma forte componente ritualística. Já não entra neste caso (pelo menos, com a mesma assertividade crítica e ética da abordagem) a questão do *acontecimento*, da animalidade intrínseca aos gestos difusos, marginais à rede simbólica da linguagem, nem dos movimentos bruscos e deambulatórios do corpo, como acontece em *Would Not Come* (assim como nas interpretações de *Sympathetic Character*, *You Learn* e, em certa medida, *Woman Down*).⁶⁹ Desta vez, a letra traça um perímetro de objetividade, de um *eu* determinado a assumir responsabilidade pelo seu destino, e a leitura do corpo em *performance* delineará outros contornos interpretativos.

I've never been this accountable-less and within

I've never known focusless-ness on any form

I've never had this lack of ache for dalliance

To let go and let god in ways I have never even imagined

I declare a moratorium on things relationship

I declare a respite from the toils of liaison

I do need a breather from the flavors of entanglement

I declare a full time-out from all things commitment

I've never let my grasp soften fingers like this

⁶⁹ Para fundamentar este critério diferenciador em relação às canções de Alanis Morissette e respetivas transmutações performativas, aplique-se, em primeiro lugar, a distinção entre *ritual* e *acontecimento* feita por António Pinto Ribeiro: “O que distingue um ritual de um acontecimento é o facto de aquele decorrer segundo tempos e espaços próprios e diferenciados do acontecimento linear, das possibilidades do real, ou seja, da apresentação de possibilidades não contidas no real” (RIBEIRO, 1997: 105). Em segundo lugar, a distinção pelo mesmo autor entre *fisicalidade* e *corporalidade*: a fisicalidade do corpo tem a ver com a “energia dos movimentos espontâneos” (*idem*, 147), ao passo que a corporalidade organiza esses movimentos e gestos, codifica-os, atribui-lhes uma “finalidade” (produzir sentidos), de maneira a finalizar a existência de uma área disciplinar chamada “artes do corpo”: “São artes onde estão presentes, como constantes, a desconstrução, a reunião dos membros e a dissolução das formas. É necessário falar da boca, garganta, saltos, movimentos, gestos, quedas, riso, etc. Em suma, são artes onde a tensão resultante do par fisicalidade/corporeidade se sobrepõe à enunciação. São artes onde a trajectória do corpo se impõe à narratividade; e são artes ao vivo, no sentido mais radical deste termo” (*idem*, 111-112).

I've never been careless otherless like autonomy's twin (...)

Ahh to breathe

Stop looking outside

Stop searching in corners of rooms

Not my business or timing

Ahh

I've never know freedom from intertwining

I start again this time for keeps in my skin I'm residing (...)

Em primeiro lugar, destaque-se o intenso envolvimento sonoro-ambiental: como uma espécie de onda de som cavo, repuxado, que vem e, repentinamente, se dissipa, deixando apenas a vibração de umas cintilações ínfimas. Quando Morissette começa a cantar, repercute-se um trabalho quase minimal no que ao tratamento do som e da melodia diz respeito (um padrão isorrítmico, isto é, que se repete consecutivamente), mas esse travo de minimalismo esbate-se contra o monumental desfecho, composto por uma orquestra inteira, mas sem antes se volver em sonoridades eletrônicas que evocam paisagens e atmosferas orientais. *Moratorium* obedece a um dispositivo de fusão orgânica entre sons *reais* (verdadeiros instrumentos de cordas) e sons artificiais, criados em estúdio através de toda a maquinaria eletrônica (cite-se o que vem referenciado no *booklet* do CD, relativamente aos créditos de *Moratorium*: por Andy Page, uso de “prepared guitar, drum programming, sound design, synth bass, spectral processing”; por Guy Sigsworth, uso de “booms, ghost choirs, prepared piano, strings, QY20”).

Moratorium, respite, breather: vocábulos que se conjugam para reverberar a ideia de suspensão, de pausa, de um vazio intervalar. Criar vazio implica (por *ser* uma canção escrita por Morissette) libertar o sujeito dos seus vícios ou dependências habituais (*things relationship, toils of liaison, flavors of entanglement, all things commitment* – a luxúria das relações interpessoais). Este *moratório* supõe um alinhamento interior, uma invaginação (*accountable-ness and within, careless otherless like autonomy's twin, freedom from intertwining* – uma indulgência autista, um *eu* fechado na sua célula, que devém gémeo de si mesmo). Implica, para esse efeito, um trabalho de depuração, de clave budista (despe-se/despede-se de ilusões e de galanteios: *I've never had this lack of ache for dalliance*). Note-se que *ache of dalliance* instaura uma dependência, que passa pelo corpo, pela fisiologia da sensação: desprender-se dessa *ache* (inocular a dor, não

mais sentir *falta* dela, silenciar a tensão somática: *let my grasp soften fingers like this*) significa abarcar toda a plenitude, o infinito.

My grasp: segundo George Lakoff e Mark Johnson, uma das metáforas que atestam a íntima relação entre o nosso corpo e a experiência do mundo funciona a partir do vetor “understanding is grasping” (LAKOFF & JOHNSON, 1980: 20). *Aligeirar* os dedos, *moderar* a sua compulsão para *escavarem* o real, no intuito de virem a *compreendê-lo* melhor, a domá-lo *a partir de dentro*: eis o desejo de mitigar esse *understanding/grasping* compulsivo e obsidiante, isto é, o desejo de criar um vazio, uma pausa (moratório), onde o infinito e a plenitude (o espaço do corpo) afloram como virtualidades possíveis (cria uma *epoché*, um *neutro*: quando a *minha* experiência ou sensibilidade não se torna orientável por quaisquer preceitos simbólicos ou conceptuais previamente estabelecidos; por exemplo, os dualismos, o feminino *versus* o masculino, a emoção *versus* a razão, entre outros “falsos conflitos”, cf. PERNIOLA, 2006: 46).⁷⁰ A justaposição quase-asonântica no quarto verso é disso reveladora: *go* e *god* em *To let go and let god*, ou seja, uma ação de distanciamento (a cinética do movimento é liminarmente física, imanente, presa ao corpo – *go*, com semivogal média, mais fechada) aliada à transcendência (*god*, com vogal alta, mais aberta), que dilata a amplitude do corpo, fazendo do *eu* a câmara de ressonância da vertigem desse infinito (que, por ser infinito, é incomensurável, excede as coordenadas do pensamento humano, as suas latitudes: *in ways I have never even imagined*).

No momento em que pronuncia *Ahh...*, a voz expande-se, imiscuindo-se com o *soundscape*, diluindo-se nele, à medida que microestruturas sonoras errantes e difusas e ritmos elementares repetitivos vão *in crescendo* ganhando consistência e intensidade, paralisando por momentos os *loops* mais metálicos que pontuam na íntegra o corpo musical. Esta suspensão cria uma espécie de magma sonoro pulsante, germinativo, tendendo os artifícios eletrônicos a sugerir “sons sem conceito”, empregando uma expressão de Eduardo Lourenço (“Um som bate noutro som ou confunde-se com ele, como água com outra água”; “Recalam-se como uma onda mais forte [sobre] outra onda”, LOURENÇO, 2012: 72). De seguida, o *eu* anuncia o seu processo de transformação – *I start again this time for keeps in my skin I’m residing* –, uma

⁷⁰ Ainda a propósito das metáforas e do corpo segundo Lakoff e Johnson, cite-se José Gil em torno do *pensamento crispado*: “Não devemos pensar que são as metáforas que criam estes movimentos do sentido. Pelo contrário, a possibilidade de construir metáforas assenta nestes movimentos de transição: se posso escrever que ‘o meu pensamento se crispa’, é porque a crispção do corpo implica uma modalidade de movimentos que se pode encontrar nos movimentos do pensamento ou da emoção” (GIL, 2001: 111).

metamorfose que se visibiliza performativamente (de facto, durante este período, Morissette insistia no motivo da fénix renascida: *vide* CHANCELLOR, 27-10-2008, em linha). Em que medida, então, faz sentido agregar um pendor volatizante e metamórfico às *performances* de *Moratorium*? Considere-se o seguinte testemunho:

‘Moratorium’, a trip-hop swirl of sputtering sounds and sharp beats inflected with Middle Eastern strings, was the set’s most interesting detour. Reciting the chorus as if it were a mantra of surefire soul-healing, the singer clasped her hands and closed her eyes before spinning wildly as the word ‘FREEDOM’ appeared overhead (NOCITI, 29-9-2008, em linha).

Depois de cantar pela última vez o refrão, Morissette começa, primeiro, aos saltos e, depois, a rodar incessantemente (*vertiginosamente*, repondo Umberto Eco e a questão das listas, aqui numa transposição semiótica) em torno do seu próprio eixo, enquanto os acompanhamentos instrumentais intensificam os *loops* pulsantes do tema, que, por sua vez, aos olhos do espectador, permitem ver e sentir a vertigem e o redemoinho *do e no* corpo da artista (a questão da osmose, da partilha de energias, segundo José Gil).⁷¹

A habitual catástrofe gestual morissetteana é substituída, em *Moratorium*, por movimentos giratórios, em função daquilo que Michel Guérin designa como a *ambiguidade incoativa-frequentativa do gesto*, associado ao começo de uma ação e à sua repetição sucessiva (cf. GUÉRIN, 1995: 74). Embora distem de algum tipo de código ou maneirismo atribuíveis a um pensamento coreográfico, esses movimentos não deixam de cumprir uma funcionalidade motora ao serviço de uma ideia, um *leitmotiv*: ou seja, *representam, significam* sempre algo. São movimentos que carregam uma função do Imaginário: primeiro, o *Imaginário como espaço* e, segundo, como *espaço de polissemia* (cf. SAMI-ALI *apud* RIBEIRO, 1997: 65). Assim, “[o] ser-espaço do Imaginário é central porque, como espaço, é local onde a imaginação pode funcionar, e sem esse espaço não há sítio onde, do imaginar, alguma coisa possa acontecer” (*ibidem apud ibidem*). Trata-se, portanto, do acontecimento do “espaço-projeção” (*ibidem*). Por sua vez, a inevitabilidade da representação pelos gestos e movimentos do corpo

⁷¹ Considere-se, neste âmbito, o que diz Alain Roux sobre a música *rock* ocidental: “a potência dos amplificadores actua directamente sobre o corpo e cria uma participação jamais atingida mesmo no acto sexual... através da amplificação da voz humana é afectada a laringe... as sonoridades do baixo electrónico (infra-sons) produzem no abdómen vibrações localizadas nas zonas erógenas internas... as melodias repetitivas produzem instantaneamente uma ligeira hipnose” (*apud* BARRETO, 1990: 154). Por isso o espectador de um concerto ou de uma dança não se fica pela mera contemplação: o contemplar abrange uma osmose, uma reintegração das energias do artista no fluxo de energia inconsciente-corporal do espectador; “ele próprio entra na imanência do sentido do movimento. Não vê unicamente com os olhos; recebe o movimento dançado com o seu corpo inteiro” (GIL, 2001: 120).

subscreeve o seguinte assentimento deleuziano: “Há toda uma pantomima interior à linguagem, como há um discurso, uma narrativa interior aos corpos. Se os gestos falam é porque, antes de mais, as palavras mimam os gestos” (DELEUZE, 2005: 20).

De facto, os movimentos e os gestos exibem-se ostensivamente, isto é, como uma encenação ritualística minimamente elaborada, de Morissette enquanto *performer* ou *entertainer* (ao passo que, noutras *performances*, os gestos irrompem em surtos ou tiques, como fulminações parcelares, semelhantes ao tourettismo, que são independentes da volição geral do *corpo-como-um-todo* e, acima de tudo, acontecem como *medialidade pura*, cf. AGAMBEN, 2008). Deste modo, ao serviço dessa encenação ritualística, sob o signo da palavra *liberdade* (o epítome da metamorfose: o corpo livre, com o vazio essencial para germinar virtualidades), que surge projetada na tela que cobre o fundo do palco, o corpo da artista desdobra-se em rodopios, desgasta-se fisicamente (transforma-se), perdendo controlo sobre o seu equilíbrio, correndo até o risco de cair (o tópico do movimento de descida, o salto “no vazio”, “um para-lá sem apoio, sem alavanca”, segundo RIBEIRO, 1997: 42).

4.6. Fisionómica filosófica: a lógica da sensação em *So Pure* e *Knees of My Bees*.

How can we know the dancer from the dance?

Yeats

Love is too weak a word for what I feel – I luuurve you, you know, I loave you, I luff you, two F’s, yes I have to invent, of course I – I do, don’t you think I do?

Woody Allen, *Annie Hall* (1977)

Insistem os críticos que Alanis Morissette é perita em expressar-se colericamente sobre relações conjugais falhadas, uma insistência que, murada por pré-conceitos necessariamente seletivos, se vê de súbito perplexa e desorientada de cada vez que a artista explora musicalmente o sentimento amoroso, não como distopia, mas numa retórica de celebração. É o que sucede em *So Pure* e *Knees of My Bees*, dos álbuns *Supposed Former Infatuation Junkie* (1998) e *So-Called Chaos* (2004), respetivamente.

“*So Pure* is a petite cosmic love paeon with a joyous skyrocketing chorus” (*NME review*, 27-9-1998, em linha). Compreende uma tessitura musical *pop* com certos laivos da *world music* que, freneticamente conjugados, produzem um efeito de vertigem energética, com um certo toque de esoterismo (influências orientais), conferindo ao

ritmo dançante o poder da autotelia: a energia, por assim dizer, estreia-se *enquanto* energia, por intermédio de significantes – som, ritmo, *loops*, “happy noises splashing off her in every direction” (MCDONALD, 26-11-1999, em linha) – que visibilizam o *meio* pelo qual o conteúdo ou o sentido (o amor, neste caso) podem ser construídos, mesmo que semanticamente irreduzíveis. Musicalmente, *So Pure* recupera a intensidade deleuziana confiada à *onda*: o fluxo de contágio que faz mexer o corpo, a força misteriosa e incorpórea que é comum à música e aos corpos que a ouvem.⁷²

you from new york you are so relevant
you reduce me to cosmic tears
luminous more so than most anyone
unapologetically alive knot in my stomach
and lump in my throat
I love you when you dance when you freestyle in trance
so pure such an expression
supposed former infatuation junkie
I sink three pointers and you wax poetically (...)
let's grease the wheel over tea
let's discuss things in confidence
let's be outspoken let's be ridiculous
let's solve the world's problems
I love you when you dance when you freestyle in trance
so pure such an expression

A começar na apóstrofe inaugural – *you from new york* –, sincopando a forma verbal da estrutura sintática convencional, retém-se uma espécie de arremesso indisciplinado, na mesma ordem dos insultos (AGAMBEN, 2013): o *eu* lança-se sobre o outro, afronta o âmago do seu ser (o *extime* lacaniano), para logo de seguida, num imediatismo dengoso, em forma de eco, repetir a mesma palavra que abre a invocação, com função de vocativo, – *you* –, mas agora com a função de sujeito, agente de deslumbramento e de êxtase desmedido, excedendo o verbal e o categorizável, aquilo que no somático se imprime como a *lalangue* lacaniana – *you are so relevant / you*

⁷² Concordamos, por isso, com António Pinto Ribeiro, quando, em relação a “toda a tradição expressionista e expressiva das artes do corpo”, o autor postula, apesar de uma indesmentível “incomunicabilidade racionalizável própria deste universo corporal”, a existência de “alguma relação (...) entre uma interioridade invisível e indetectável do corpo e a extensão material do corpo e dos seus movimentos, que têm uma determinada legibilidade” (RIBEIRO, 1997: 66); mesmo ponderando que o corpo *mina* (contrariando, por exemplo, os pressupostos práticos de Martha Graham), “deve admitir-se que os corpos se manifestam a partir da sua interioridade e permitem e provocam a possibilidade de uma representação, legitimam o princípio de um discurso” (*ibidem*).

reduce me to cosmic tears. Por um lado, o amor com um efeito semelhante ao das fórmulas mágicas encantatórias, tingidas pelo condão do inexplicável; por outro, as lágrimas, em sentido barthesiano, não como expressões de um determinado estado de espírito, mas como *signos*: “obrigo-me a chorar para provar a mim mesmo que a minha dor não é uma ilusão” (BARTHES, 1998: 74).

Nesta linha, se a linguagem trai sempre aquele que fala, se não detém meios nem qualquer virtuosismo próprio que lhe permita escapar a essa traição, já o silêncio do corpo é abundantemente fértil em sintomas de verdades irrefutáveis (precisamente porque vêm expressas num código inegociável, a *lalangue* somática): *knot in my stomach / and lump in my throat*, isto é, obstruções fisiológicas que, paradoxalmente, ao impedir os órgãos de funcionarem na sua normalidade, deixam escapar *algo que é mais do que eu*, algo que não *me* reduz ao organismo (Artaud, Deleuze), algo que *está em mim e me transcende*, sendo *mais do que eu próprio*. A psicanálise assenta nesse desajuste entre o corpo e o organismo: é porque há uma fissura que o inconsciente se torna psicanaliticamente suspeitável e hermenêuticamente operacional. Porque há algo em nós que existe e que fala e, ao falar, diz sempre mais do que aquilo que nós sabemos ou julgamos saber e dizer, ou ainda que intencionamos sequer dizer. Daí, por exemplo, a ereutofobia, o medo de corar: não conseguimos controlar a reação do nosso corpo perante uma verdade que se autonomiza, exteriorizando-se na pele do rosto subitamente enrubescida, quando o que mais desejamos é mantê-la secreta (*o ça parle*).

Surge, depois, o refrão e nele a confiança amorosa, permeada linguisticamente de previsibilidade e segurança, isto é, recorrendo a uma expressão verbal que tenta minimizar os riscos ou as perdas de sentido (*do* sentido amoroso, neste caso, do sentido de um afeto): *I love you*. *Eu amo-te* funciona como um contra-signo ou, segundo Lacan, como uma *holófrase*: *eu-amo-te* não transmite um sentido, mas exacerba a condição de pertença a uma situação-limite, de natureza exorbitante porque performativa, “aquela em que o sujeito está suspenso numa relação especular com o outro”, *apud* BARTHES, 1998: 139). Em *Fragmentos de um Discurso Amoroso*, Barthes considera que *eu-amo-te*, num quadro linguístico, não pertence nem à ordem dos *enunciados* (porque “não ficou ali qualquer mensagem gelada, armazenada, mumificada, pronta para a dissecação”), nem à das *enunciações* (porque “o sujeito não se deixa intimidar pelo jogo

dos lugares interlocutórios”), mas é ponderável designá-lo como uma *proferição*, tendo em conta as analogias barthesianas (muito a propósito) com a discursividade musical.⁷³

O *sentido*, sem correspondências possíveis com a semiótica linguística, trabalha na mesma linha do vídeo de *Unsent* e, em parte, de *Thank U, Hand In My Pocket e Head Over Feet*: a protagonista não mexe os lábios de maneira a sintonizá-los (em *playback*) com o texto. Esta ausência de uma fonte emissora da voz que se escuta elabora, assim, um espaço de autonomização da palavra, desprendida dos seus enquistamentos visuais (como um *órgão sem corpo*, invertendo a conhecida noção deleuziana): como uma banda sonora que, à semelhança do olhar enquanto objeto apartado do olho (Lacan, Deleuze), flutua à *margem* dos acontecimentos que pretende orquestrar, numa disposição que a torna quase onnipotente e onnipresente (a *voz acusmática*); uma voz que, simultaneamente, *está em todo o lado* (presença) e *não está objetivamente em parte alguma* (ausência), não sendo detetável uma fonte que garantidamente a emane (uma descrição que, fazendo jus ao senso comum, é homologável a certos “atributos divinos”).⁷⁴

Recorde-se que *So Pure*, não conseguindo (*handicap* propositado) *descrever* o amor ou servir *de tema sobre* o amor, *emana* essa *impressão*: autonomiza a expressividade emocional e contagiante do amor, daquilo que nele se metaboliza como *força*, como *ímpeto* de um *gesto*, algo que se enche de *intensidade* não convertível num conceito (numa “categoria” aristotélica), dada a sua incongruência e a sua insensatez absolutas. Neste sentido, terá havido, na senda das intencionalidades autorais, uma “motivação” para que a transposição fílmica da letra fosse feita *assim*, isto é, como um gesto fónico que, legendando o visível, conseguisse tornar congruente algo que fica à margem da linguística: daí o videoclipe se constituir por um desfile de coreografias, uma insistência no aspeto flutuante dos significantes gestuais e, em última instância, uma convergência de sistemas semiológicos distintos (palavra, música, imagem, gesto)

⁷³ “À semelhança do que se passa com o canto, na proferição de *eu-amo-te*, o desejo não é nem recalcado (como no enunciado) nem reconhecido (aí onde não se esperava: como na enunciação), mas simplesmente: sentido. O prazer não se diz; mas fala e diz: *eu-amo-te*” (BARTHES, 1998: 129).

⁷⁴ “The voice, by being so ephemeral, transient, incorporeal, ethereal, presents for that very reason the body at its quintessential, the hidden bodily treasure beyond the visible envelope, (...) and at the same time it seems to present more than the mere body – in many languages there is an etymological link between spirit and breath (breath being the ‘voiceless voice’, the zero point of vocal emission); the voice carried by breath points to the soul irreducible to the body. (...) The voice is the flesh of the soul, its ineradicable materiality, by which the soul can never be rid of the body; it depends on this inner object which is but the ineffaceable trace of externality and heterogeneity, but by the virtue of which the body can also never quite simply be the body, it is a truncated body, a body cloven by the impossible rift between an interior and an exterior” (DOLAR, 2006: 71).

para compensar a improdutividade semântica de cada um quando usado solitariamente para procurar traduzir, como neste caso, o amor. Daí que os sintomas nos versos *knot in my stomach / and lump in my throat* possam ser interpretados como *gags* gestuais.⁷⁵

Realizado pela própria Morissette, o videoclipe, por um lado, recobre o hermetismo encrustado na forma *eu-amo-te*, à luz das explicações barthesianas: a linguagem visual adotada acentua a dimensão *sensível* e o excesso irredutível da performatividade inerente a *eu-amo-te* (o refrão: *I love you when you dance when you freestyle in trance / so pure such an expression*). Por outro lado, o visível da imagem, se se torna, como diz Dolar, “redoubled and enigmatic” por influxo da voz acusmática, cauciona os próprios elementos semiológicos responsáveis pela insolvência daquilo que, no visível, traria um certo conforto e clareza (se é visível, não tem à partida subterfúgios, não nos ameaça). Ao serviço do amor como força, o visível destitui-se da sua relativa solidez e estase narrativas (quando se pensa no conceito *imagem*, pensa-se de imediato em algo caracterizado por ser minimamente plano e estático, sem ambiguidades ou zonas de sombra, passível de receber o estatuto de *prova* ou de *evidência*) e, ao invés, *flui, desliza*, dá voltas e rodopios, *atravessa* diferentes épocas históricas e estilos de dança (por ordem: *ballroom, salsa, swing, tap, freestyle* e *rave*), *pondo em cena* (isto é, fazendo(-se) visível) todos esses passos e travessias, como o seu *analogon* mais fidedigno.

Tendo em conta que Morissette se tornara reconhecida por ser expectável subir ao palco segurando uma guitarra elétrica, realizar um videoclipe no qual recorre a coreografias (num contexto musical fervorosamente dominado pelas acrobacias de Madonna e das suas *wannabes*) comprometeria, de algum modo, a “seriedade” artística da cantora. Poderia inclusive relembrar o público (ou até mesmo levá-lo a descobrir) e a acutilância dos críticos (em boa medida, árbitros do juízo do gosto) acerca da sua adolescência musical e do estilo *pop* muito pouco inspirado dos seus primeiros dois álbuns, *Alanis* e *Now Is The Time*, arquitetados minuciosamente para agradar em massa aos ouvidos infanto-juvenis. Por força do quadro de plausibilidade que norteia o *fazer*

⁷⁵ “Mallarmé falou dos ‘gestos da ideia’: ele encontra primeiro o gesto (expressão do corpo), a seguir a ideia (expressão da cultura, do intertexto)” (BARTHES, 2009d: 122); “O gesto é, neste sentido, comunicação de uma comunicabilidade. Este não tem propriamente nada a dizer, porque aquilo que mostra é o ser-na-linguagem do homem como pura medialidade. Mas, assim como o ser-na-linguagem não é algo que possa ser dito em proposições, o gesto é, na sua essência, sempre gesto de não se entender na linguagem, é sempre *gag* no significado próprio do termo, que indica, antes de tudo, algo que se coloca na boca para impedir a palavra, e também a improvisação do ator para superar uma falha de memória ou uma impossibilidade de falar” (AGAMBEN, “Notas sobre o gesto”, 2008: 13-14, em linha).

autobiográfico e autorrepresentacional da escrita morissetteana, um videoclipe feito *assim*, por um lado, vem somente corroborar os ditames da *transparência* ético-estética aos quais Morissette já se/nos habituou: o estilo *pop kitsch*, lasso e desinteressante, dos seus primeiros anos foi um rito de passagem necessário (daí não lhe provocar vergonha nem guardar o ressentimento que aquela eventualmente despoletaria)⁷⁶ – necessário para a artista, posteriormente, se reconhecer enquanto tal, motivada, em ímpeto de rebeldia edipiana, a descobrir uma escrita cuja natureza justificaria a sua urgência imperativa pelo facto de não ter tido o direito de lhe aceder, nem sequer o incentivo para compor indulgentemente sobre o direito às indulgências (formas e conteúdos, portanto; a este respeito, recorde-se, por exemplo, a interpretação do tema *Perfect*).



Fig. 37. Fotogramas de *So Pure* (realização de Alanis Morissette)

Por outro lado, há a referida *força* e a *motivação* para um vídeo *assim*, servindo-se da dança para aludir ao sentimento amoroso (*aludir*, não *descrever*):

Over the last year [1998], I'd become enamored with the dancing styles of the '40s in particular, and intrigued by the evolution of dancing throughout the last five decades and the spirit and different kinds of attitudes that fuel them. When it came time to create this video, there was no

⁷⁶ Sempre que tais anos são mencionados por algum entrevistador, a cantora nunca se esquivava a rir de si mesma nem a comentar essas primeiras experiências “expressivas” no mundo da música. Não há da sua parte precauções, táticas eufemísticas ou quaisquer álibis: os dois primeiros álbuns, com o estilo que os particulariza, foram o resultado de decisões *suas*. Ao proporcionarem-lhe uma antevisão do que seria o mundo da fama (embora uma antevisão estreita, confinada à popularidade em território canadense), “made me not become a heroin addict and become completely overwhelmed with how crazy this life is that I’m leading right now” (*apud* “Gale Musician Profiles”, em linha). Saliente-se que, na mais recente atualização do seu *site* (junho de 2014), pela primeira vez surgiu a discografia completa da artista, incluindo no seu repertório os álbuns precoces *Alanis* e *Now Is The Time*, que, para muitos fãs, constituem motivo suficientemente forte para fazer de Alanis Morissette uma espécie de *guilty pleasure*. Vide subcapítulo “Alanis Rag-Doll-Marionette: neurose e autenticidade na *pop culture*” (Primeira Parte).

question that there would be dancing in it and that these different eras needed to be referenced (*in* SCHNEIDER & CAGAN, 22-6-1999, em linha).

Alie-se a esta *motivação* de bastidores a participação do ator Dash Mihok, o par masculino com quem Morissette partilha os diferentes palcos e eras encenados no vídeo, e com quem, nessa altura, a cantora mantinha uma relação amorosa (tendo inclusive confessado ter sido ele o móbil inspirador da canção, cf. *VH1 Storytellers*, 2005). Tanto na letra como no vídeo de *So Pure* há um excesso de presença (o *surplus* de sentido, o *isso* destoante que conduz à aparição do *uncanny* freudiano), uma contiguidade hiper-sufocante entre vida e ficção, entre experiência sensível e mediação ou tradutibilidade semiótica (ou ainda entre *sensação* e *perceção*).⁷⁷ Como se só pelos gestos da dança o *eu* se sentisse minimamente aliviado consigo mesmo no envio da sua mensagem (*eu-amo-te*, Barthes), confiante de que, gesticulando, a cadeia de significantes falados não ficasse reduzida a um simples *flatus vocis* ou “(...) que l’énoncé réfléchit bien la personne, bref que c’est bien ‘moi’ qui parle et pas ‘n’importe qui” (GUÉRIN, 1995: 15). Afinal, sublinha Laurence Louppe, “o sujeito está directamente implicado no seu movimento” (LOUPPE, 2012: 28); “A *atitude do sujeito* coincide com o próprio sujeito e dá-se inteiramente no gesto, daí o valor automaticamente expressivo de todo o movimento, ainda que não tenha a *expressividade* como fim” (*ibidem*).

De novo, o refrão: *I love you when you dance when you freestyle in trance / so pure such an expression*. Quando o *eu* admira o par pelo modo alucinado como dança, está perante uma atmosfera de sentidos, uma espécie de “nuvem” (cf. GIL, 1996: 19) onde os gestos – não sistematizáveis, impassíveis de homologação ao regime semiótico das palavras e das imagens fixas – esboçam virtualidades que fascinam, seduzem e intensificam o desejo do *eu* a partir de algo que é não-verbal ou indizível, que ultrapassa

⁷⁷ Em termos de filosofia cognitiva e de neurobiologia (e também do discurso (meta)fenomenológico, porque os pontos de contacto são imensos, mas expressos em linguagens diferentes), é ajustável interpretar os aspetos elencados sobre *So Pure* a partir da diferença entre *perceção* e *sensação*. Segundo Nicholas Humphrey (2012: 62-63), a *perceção* prende-se com o modo como o sujeito representa o mundo objetivo exterior, situado para além do seu corpo (envolvendo, por isso, um trabalho de racionalização), ao passo que a *sensação* se manifesta como um “estado de espírito” (ao nível de uma anterioridade absolutamente íntima e sensível). Humphrey põe em realce as qualidades mais significativas da sensação: (i) “Há a sensação que o leitor tem de *existir*, presente e corporizado e, no entanto, como que num plano de existência distinto do mundo físico onde se encontra”; (ii) “Há a sensação de *singularidade*, de ocupar um lugar no universo ao qual mais nenhuma pessoa ou coisa pode ter acesso”; “Há a sensação paradoxal de viver fora do instante físico, como que num momento de *tempo subjetivo espesso*”; (iii) “Há o *espaço de qualidade* em que penetrou, no qual cada sensação é criada a partir de um meio de um órgão sensorial específico – luz, som, paladar, olfacto, tacto – com um fosso aparentemente intransponível entre estes domínios sensoriais”; (iv) “Há a natureza estranhamente injustificável de tudo isto – injustificável porque *inquestionável* para a razão humana”; (v) “Há a beleza prodigiosa de tudo isto” (*idem*, 75).

qualquer noção organizadora e distributiva do sentido. Desde logo porque o “estilo livre” que designa o “transe” exacerba a sua prolixidade não subsumível a uma clareza de expressão. Tem uma estrutura quântica, ou seja, constitui-se por improbabilidades e hesitações perceptivas: são demasiados gestos, demasiadas poses, é tudo *em demasia* (como saber triar os gestemas que têm sentido dos que não o têm, tal é a sua dimensão arbitrária esconjurável? A dúvida fenomenológica é comum a todas as corpografias morissetteanas, independentemente da *performance* musical em questão). Este excesso é, no entanto, libertador: exerce sobre o *eu* um efeito apaziguante, porque não o inibe, não aprisiona a disponibilidade própria do corpo – é da linguagem da dança que *So Pure* fala como metáfora do amor – para se mexer e fluir miríades de possibilidades de sentido – *such an expression*, isto é, o artigo indefinido põe em evidência uma invidência, um *algo* que exprime um *outro algo*, mas que não se sabe ao certo *o que é* ou *como se diz*. Quando o corpo se move, “(...) cria uma cartografia peculiar pontuada pela incerteza e pelo desconhecimento, mas também pela vontade exploratória”, otimizando as dimensões espacial ou temporal (CUNHA E SILVA, 1999: 102) – e, “(...) sendo o tempo e o espaço territórios de descoberta, a *performance* motora constitui um processo de descoberta que só terá a ganhar se for fundado num quadro de incerteza (de variabilidade)” (*ibidem*). Segundo José Gil, *o não-verbal é um post-pré-verbal*:

(...) se o gesto corporal, por exemplo, é capaz de exprimir, na dança, nuvens de sentido, é porque o corpo diz, nos seus movimentos próprios, um sentido indizível verbalmente que está ‘para aquém’ (‘pré’) da linguagem, que se revela desse modo como anunciador da, ou apelando à linguagem. Mas esse corpo não-verbal ou pré-verbal da gestualidade, só se constitui como (e só faz) sentido porque a linguagem o (e se) constitui como tal: só projectados no campo linguístico se abrem as ‘lacunas’ de sentido dessas ‘nuvens’ corporais; e só porque a linguagem existe como sistema de signos é que essas lacunas se podem constituir como ‘quase-sistemas’ singulares, não-verbais (que escapam sempre ao sistema) (GIL, 1996: 19).

É esta a experiência metafenomenológica que acontece em *So Pure*: o êxtase gestual e expressivo da dança (o que nela é não-verbal) é submetido a um esforço inevitavelmente organizador (devindo post-pré-verbal). É essa, portanto, a função da letra (que organiza a linguagem), da música (que organiza os sons) e da coreografia (que organiza os gestos da dança).

Na mesma linha, Michel Guérin aponta para a principal diferença entre dois tipos de gestos: os do *fazer* e os do *dançar*. Segundo Guérin, enquanto o primeiro se recobre

de uma finalidade transitiva (um gesto técnico, prático), o segundo é *simples expressão* (cf. GUÉRIN, 1995: 63), o que em muito se assemelha ao *so pure such an expression* do refrão: o gesto dançante prima pela intransitividade absoluta, pela *exultação* do próprio corpo no gesto de se fazer (e do *seu* fazer *enquanto* gesto) dançante (*idem*: 64). Existe uma componente *histórica* em cada emoção (isto é, demasiado afetada com o real) que é responsável pela sua resistência à tradução da sua interioridade (não-verbal) numa externalização fidedigna, “transparente”, como a que os gestos ingenuamente possibilitariam, operando como próteses que prolongariam a “imagem” ou a “face” dessa emoção (a sua expressão, portanto).⁷⁸ Guérin nota, todavia, a resistência de um contraste que tem ficado mais ou menos assente no discurso fenomenológico que se debruça sobre os meios usados para se fazer comunicação: o contraste entre as informações *precárias* transmitidas pela gestualidade e a opulência da palavra, o que tende a subvalorizar a primeira em detrimento da segunda. Contudo, uma coisa é o ato de se exprimir *por* gestos, usados como substitutos da fala, e outra é o de falar *com* gestos, que acompanham a palavra, enquanto auxiliares para-linguísticos (e não sub-linguísticos): “(...) le geste renforce, renchérit, concède, retire, supprime et surtout, comme on dit, ‘met le ton’, c’est-à-dire souligne dans la parole, quel que soit son mode, les reliefs de l’expressivité” (*idem*, 1995: 14).⁷⁹

De volta à letra: *let’s... let’s... let’s...* Todas estas propostas de inclusão (harmoniosa, ideal, andrógina: no vídeo, o duo move-se mecanicamente como se fosse um só), elencadas em construção anafórica (o que contribui, de novo, para a autentificação e vividez do gesto, do ritmo acelerativo, do movimento), se esquivam à inteligibilidade. E é nessa esquiva, nessa fratura operada sobre a inoperância da comunicabilidade entre pares, que emerge a possibilidade do sentido. Fazendo apelo ao corpo-sem-órgãos guattari-deleuziano, com o retraçar contínuo dos limites que articulam corpos, objetos e imagens, o que os une e sustenta a todos é a contínua

⁷⁸ “(...) l’expression lutte contre un parasite, contre la *simulation-(as)similation* qui se met en abîme dans le moindre de nos gestes. Au fond, elle se condamne à tendre vers sa vérité, parce que sa réalité est d’être ‘visitée’, ‘habitée’, ‘hantée’. Ce qu’il y a d’‘hystérique’ dans l’émotion, c’est qu’elle se veut vraie, nue, viscérale” (GUÉRIN, 1995: 66).

⁷⁹ O gesto vai, assim, como que intensificar a impressão deixada em aberto pela insuficiência semântica de um arbítrio verbal, colando-lhe um virtuosismo pleonástico que todo o corpo aciona, mesmo que as mãos ou a cabeça operem solitariamente como agentes metonímicos. Daí que afirmações como *descer para baixo* e *subir para cima*, que ofendem as prescrições linguísticas da nossa sensibilidade gramatical, pareçam, contudo, mais verdadeiras, porque soam mais vívidas na intensidade *in vivo* do momento interlocutório. É precisamente essa natureza “ofensiva” ao código (arbitrário) das convencionalidades linguísticas que permite situar a géstica, segundo Guérin (1995: 24-25), numa zona-limite entre a animalidade e a humanidade ou entre o zoológico e o socio-tecnológico (ou ainda, ecoando Agamben em *Homo Sacer*, pondo a clave nas questões da biopolítica, entre *zoé* e *bios*).

produtividade do desejo, as máquinas desejantes que, como os dois bailarinos do videoclipe, levam até ao extremo a sensatez da linguagem para confessar a *luminous* insensatez do que ela não pode senão obscurecer.



Fig. 38. Fotogramas de *So Pure* (realização de Alanis Morissette)

Dois exemplos específicos, a partir de dois versos da canção. O primeiro exemplo: *let's grease the wheel over tea*. O verso convoca uma série de intensidades escorregadias: untuosidade, fluidez, descarga (à letra, *intestinal*, ainda que em contexto idiomático), relaxamento dos corpos e dos espíritos, aliado ao *chá* como laxante, etc. Usada num registo muito informal, entre a gíria e o calão, a expressão ‘grease the wheel’ tem a ver, em parte, com estratégias alimentícias para facilitar o trânsito intestinal (como a ingestão de muitas quantidades de café). Não deixa de constituir uma hipótese hermenêuticamente possível aplicar neste exemplo o objeto *a* entendido como um objeto anal, que a teoria lacaniana converte em elemento signifiante na economia intersubjetiva. De facto, o psicanalista notou que os resíduos excrementícios, por consubstanciarem o excedente não simbolizável (aquilo que *resta*, incongruente e perturbador), impulsionaram o aparecimento da civilização como tal (somos “filhos da cultura anal”, segundo SLOTERDIJK, 2011: 203).⁸⁰

⁸⁰ Considere-se Sloterdijk, na sua *Crítica da Razão Cínica* (2011), em torno da *categoria-merda*: “Como filhos da cultura anal, todos temos uma relação mais ou menos perturbada com a nossa merda. Suscitar a cisão entre a nossa consciência e a merda é a mais profunda amestragem para a ordem; diz-nos o que deve ser feito às ocultas e em privado. A relação com os próprios excrementos que é imposta aos seres humanos propicia-lhes o modelo das suas relações com todos os lixos durante a sua vida” (SLOTERDIJK, 2011: 203). Enquanto parte do processo (*civilizador*) de crescimento da criança, saber controlar as descargas fisiológicas funciona como um gesto endereçado ao Outro para provar a *minha* autodisciplina, a paranoia de cumprir o desejo do Outro e de o satisfazer por via da *minha* observância. A criança apercebe-se de ter agido bem ao ser recompensada, por exemplo,

O animal torna-se, pois, humano quando se vê na situação de, a todo o custo, ter de esconder as suas fezes, o que, por sua vez, indica que o corpo já fora previamente simbolizado, inscrito na cadeia simbólica que determina o seu posicionamento no mundo, a sua existência reconhecida pelo Outro (cf. ŽIŽEK, 2006c: 236-237). Não visará o verso de Morissette subverter este pacto civilizador (logo coercivo), recorrendo a um faz-de-conta lúdico (*mediado, escrito*) que desenterra, portanto, os vestígios, deixando-os a céu aberto, isto é, e em sentido metafórico (na sua vertente psicológica), neutralizando completamente o sentimento de vergonha, de *nojo* de si (sendo que a vergonha só existe porque motivada por critérios regulados por certos sistemas de valor, entre o decente e o indecente, o bom e o mau, o que pode acontecer em público e o que deve permanecer privado, etc.)? Ao ser alvo deste esvaziamento simbólico, o caráter anal do objeto *a* devém ineficaz: o que nele resiste como tabu desiste de o ser, porque a própria estrutura que lhe dava consistência (interditiva: daí a obrigação de esconder o *objeto*, para usar o termo de Kristeva) deixa de ter sentido. Note-se que as restantes sugestões – *let's... let's... let's* – se repetem umas às outras, em modo de variação sinonímica, para convocar a mesma “ética do ser”, segundo Erich Fromm (*apud* SLOTERDIJK, 2011: 381), a busca da verdade na veracidade: trocar *confidências*, ser *desinibido*, agir *ridiculamente*.



Fig. 39. Fotogramas de *So Pure* (realização de Alanis Morissette)

Outro exemplo: *I sink three pointers and you wax poetically*. O verso une pela copulativa disjunções de diversa ordem, mas sobretudo disjunções que fazem tremer o edifício da inteligibilidade dos usos comunicacionais da linguagem: por um lado, a gíria

pelo elogio dos pais (“lindo menino!”, “muito bem!”). Esta bênção significa, portanto, que a criança já ingressou num quadro simbólico-civilizacional que determina a imposta negatividade e improdutividade dos seus excrementos (cf. *ibidem* e ss).

do basquetebol (convocando, de novo, sensações de ritmo, movimento, adrenalina) para insinuar o gáudio que provém de um triunfo (*encestar*, neste caso, evoca a natureza intrusiva do amor: como um raio-X, o amor vê no outro mais do que este está disposto a mostrar); por outro lado, serve-se da licença poética para deformar uma expressão idiomática, logo arbitrariamente fixada – *wax poetic*, *wax lyrical* (que significa falar das coisas com efusivo entusiasmo) –, para o *eu* poder, assim, articular e simbolizar a relação (que a psicanálise diz ser indeclinavelmente *traumática*) com o amado. Dito de outro modo: *ela* tem uma personalidade atleticamente dotada para vencer no *desporto* amoroso; *ele* tem um modo gracioso de *deslizar* pelo espaço mútuo, que possibilita a ocorrência do encontro e, neste, o desejo de osmose.

Levado à *letra* e depois à *cena*, esse espaço é o chão do palco que o vídeo concretiza em imagem. Por sua vez, o que resta de inefável no sentimento amoroso (aquilo que as *lyrics* não conseguem dizer) é convertível em derivas e errâncias (aquilo que anima o videoclipe), aproximando a dança e os seus efeitos à pulsão em estado bruto, puramente acéfala e perversamente polimorfa, desamarrada do normal encadeamento linear dos fenómenos (em sentido literal e figurado: *literal*, porque os bailarinos *efetivamente* dançam, errando pelas pistas de dança; *figurado*, porque a inteligibilidade do sentido não se queda em máximas de coesão e coerência, libertando o sentido da obrigação – social, comunicante, teleológica, histórica – de ter sentido; o erro do sentido é o que possibilita a sua errância, a condição nómada do desejo num quadro formal que lhe dá sentido, ou seja, o objeto *petit a*).

Prossiga-se, agora, com o tema *Knees of My Bees*:

We share a culture, same vernacular
Love of physical humor and time spent alone
You with your penchant for spontaneous advents
For sticky unrests be unearthed and then gone

You are a gift renaissance with a wink
With tendencies for conversations that raise bars
You are a sage who is fueled by compassion comes to
nooks and crannies as balm for all scars

You make the knees of my bees weak
Tremble and buckle
You make the knees of my bees weak

You are a spirit who knows of no limit
Who knows of no ceiling, who balks at dead ends
You are a wordsmith who cares for his brothers
Not seduced by illusion of fair weather friends

You are a vision who lives by the signals of stomach and intuition as your guide
You are a sliver of God on a platter who walks what he talks
and who cops when he's lied (...)

Em termos globais, este tema aparentemente supera o fulgor fragmentário que caracteriza as breves injunções retratísticas (*frases-imagens*, cf. RANCIÈRE, 2010: 65-66) que, em *So Pure*, o *eu* endereça ao seu par e até a si mesmo. *Knees of My Bees* urdirá, assim, uma descrição sintaticamente mais conservadora, com uma estrutura frásica que, a esse nível, busca um certo encadeamento linear e narrativo (a estrutura *you are* seguida dos predicados atribuídos ao *you*), mais alinhável, recordando Michel Beaujour (*Miroirs d'encre. Rhétorique de l'autoportrait*, 1980), com a técnica inerente à escrita autobiográfica do que com a disseminação que subjaz ao autorretrato verbal.

Semanticamente, porém, o sentido continua a esforçar-se pela sua manifesta eficácia: o tema procura aludir às características *espirituais* de um ser humano (*You are a spirit, a vision, a sliver of God*) e às repercussões que aquelas têm no sujeito de enunciação (o refrão). Para já, a incontidência expressiva, quase irrespirável, em forma de *enjambement* oral: ao cantar este tema, a voz articula avulsamente muitas ideias, muitos atributos, como que ditos ao acaso. A lógica descritiva, ainda que efetivamente realizável (porque as palavras estão *lá*, de facto), desarticula-se no momento de enunciação, porque estão mais ao serviço da dinâmica do seu acontecer – o seu caráter deslumbrante (afinal, porque o objeto de amor apresenta *traços espirituais*, o que em si constitui um paradoxo) – do que propriamente da sua eficácia comunicativa (invertendo-se, assim, o esquema de Beaujour sobre as distinções maiores entre a escrita autobiográfica e a autorretratística: afinal, como poderia o halo espiritual suportar uma *descrição*, quando é intrínseco à sua qualidade ôptica propiciar apenas a *invocação*, a *alusão*, invalidando todas as formas de referencialidade, desfixando o sentido?).

A canção impulsiona um outro modo de pensar as palavras e os sons, isto é, as *formas* (não mais tidas como superficiais e sacrificáveis no processo hermenêutico) do (in)visível e do (in)dizível que permitem aos artistas construir uma “transcendência

imane” (RANCIÈRE, 2011: 18). Ao ouvir a música, a *impressão* que fica é a da sua efusividade, de um “estado de espírito” alegre, de um “enxame” de sensações, levando à letra a predicação usada no título.⁸¹ Em termos neurológicos, Oliver Sacks explica que da hiperconetividade entre a parte sensorial e a parte emocional do cérebro resulta uma energia e uma vividez com um fortíssimo cunho emocional nas percepções, memórias e imagens: uma hiperconetividade que provoca uma hipersensibilidade (*recordar* uma cidade visitada há muitos anos equivale a *reviver* tudo aquilo que nela se experienciou: pormenores como o pôr-do-sol, cheiros específicos, a textura do vestuário usado *naquele* dia em particular, *àquela* hora, com *aquela* pessoa, etc., cf. SACKS, 1995: 164). O virtuosismo das memórias ou das impressões espontâneas, quando dispostas num suporte que as reconfigura como texto interpretável (como *ficção*), prende-se com a disposição natural da consciência humana para acreditar na realidade, sem a intercalar continuamente com desconfianças céticas.⁸²

Neste sentido, à semelhança de *So Pure*, a canção em análise põe em *evidência* (por escrito, pela música) a *inevidência* de um afeto (o caráter irrepresentável e indescritível do amor, aquilo que o transcende, diga-se, *enquanto nome* para designar um sentimento ou contraprova da mimese). Esse afeto acaba por ser sugerido como uma não-presença sentida, um invisível sensível, uma força – efeitos que Rancière inscreveria em duas categorias do seu pensamento: por um lado, no *inconsciente estético*, ou seja, na conjunção antinômica entre palavra e silêncio, entre *logos* e *pathos* (que corresponderia, na psicanálise freudiana, à forma da *palavra muda* por excelência, “celle du symptôme qui est trace d’une histoire”, que se opõe à sua outra forma, “la voix anonyme de la vie inconsciente et insensée”, RANCIÈRE, 2001: 57); por outro, na sua interpretação da máxima horaciana *ut pictura poesis*, em relação às propriedades picturais de um texto poético: “em primeiro lugar, a palavra faz ver, por via da narração e da descrição, um visível não presente; em segundo lugar, faz ver o que não pertence

⁸¹ Aplicamos o termo *impressão* no âmbito neurológico, por oposição ao conceito de *percepção* (sendo este distinguível, como Nicholas Humphrey referiu, do de *sensação*). Há um intervalo que separa a impressão da percepção, intervalo esse que é determinante para qualquer estudo que se debruce sobre escritas implicadas no funcionamento da memória autobiográfica: “In the rememberer’s mind, the colored image has acquired a ‘psychical reality’, as Freud would say. But a psychical reality has no anchoring in historical time; instead, it floats in the rememberer’s mind as a secure, carefully built construction of what the world must be like – or rather, taking into account the interval that separates impression from perception, *of what it must have been like*” (ENDER, 2005: 236, itálicos do autor).

⁸² Daí que, por exemplo, “(...) all budding students of Proust need to be reminded every now and again that the hero of this adventure of the mind is a fictive construct; unlike [Oliver] Sacks’s patients, he is not a real person but an imagined figure” (ENDER, 2005: 13-14).

ao visível, reforçando, atenuando ou dissimulando a expressão de uma ideia, ao fazer sentir a força ou a retenção de um sentimento” (*idem*, 2011: 21).

Aquilo que em *So Pure* fica enigmaticamente suspenso no remate *such an expression* (remetendo para uma evidência expressiva cujo impacto psicológico não é solúvel em matéria de palavras), em *Knees of My Bees* distende-se em possíveis palpites panegíricos: (i) *You with your penchant for spontaneous advents / For sticky unrests be unearthed and then gone* (o fulgurar, o imprevisto, o improvável, enquanto traços que convocam reiteradamente a premência conotativa do *punctum* – as *snapshots* – na visualidade morissetteana; o caráter temporário de tudo o que é atraente e fulminante: *be unearthed and then gone*, ou seja, as marcas são sempre residuais, o desejo não se enquista por estar em constante fluir); (ii) *tendencies for conversations that raise bars e You are a spirit that knows of no limit / Who knows of no ceiling, who balks at dead ends* (o diálogo como força, de novo, não cristalizável; é um ser liberal, experimental: está disponível para transcender, desbloquear ou *desterritorializar*, pela confiança desinibida, quaisquer impasses e limiares; é, portanto, em termos deleuzianos, um ser rizomático, que faz passar intensidades em vez de as deixar coagular ingenuamente – *Not seduced by illusion or fair weather friends*, ou seja, é um ser cujo traçado intensivo do seu fluxo não se deixa distrair por nada que seja bloqueante, das ilusões aos amigos da onça); (iii) *You are a sage who is fueled by compassion comes to / nooks and crannies as balm for all scars*, aliado ao verso *You are a wordsmith who cares for his brothers* (por um lado, *nooks and crannies*: os detalhes, os subterfúgios onde os assuntos ou as coisas se ocultam para escaparem a alguma forma de constrangimento *ad hoc*; o dito *sábio* desinveste esses pretextos da sua força inibitória, desfixando-lhes esse sentido e, em vez deste, concedendo-lhes um efeito morigerador ou *balsâmico*, não sobre possíveis feridas, mas sobre *cicatrices*, as marcas daquilo que supostamente *já* teria sarado; por outro lado, a sua condição de *wordsmith* altruísta – o seu talento para inventar palavras – credita-o como mestre na arte de reinventar sentidos: daí as *cicatrices* poderem *ainda* ser tratadas, por reenviarem a uma experiência histórica que se sabe ter sido real; há uma dor latente que cada cicatriz procura sugerir como ultrapassada, dor que este *wordsmith* resgata dos convenientes *nooks and crannies*, facultando-lhe uma zona plena de inscrição, onde a *dor* pode definitivamente, sem reservas preventivas, *doer*).⁸³

⁸³ O amor possui uma gramática própria (reenvie-se para a epígrafe de *Annie Hall*), com os signos do corpo (ou com o signo-corpo, da língua em sentido estritamente anatómico). Daí que a sua expressão contenha algo de *dadaísta*: volta-se espontaneamente contra

Por sua vez, o facto de ser um *wordsmith* segue em linha com certas preferências filosóficas do discurso deleuziano: o repúdio pela metáfora, que apenas substitui um conceito por outro, e a apologia da metamorfose como “o contrário da metáfora”: “Já não há sentido próprio nem figurado, mas uma distribuição de estados no leque da palavra. A coisa ou as outras coisas são apenas intensidades percorridas pelos sons ou pelas palavras desterritorializadas conforme as suas linhas de fuga” (DELEUZE & GUATTARI, 2003: 47-48). Criar um “uso menor” da língua – em última instância, é isso que este sujeito amado faz quando engendra linguagens inéditas – significa conjugar fluxos, “num *continuum* reversível de intensidades” (*idem*, 48), mitigando a tendência reterritorializante da linguagem (tendência mimética, extensiva ou representativa) e propulsionando-a “*para os extremos ou limites*” (*idem*, 49).

E é ainda na qualidade de *wordsmith*, no papel de causa, que o refrão (em particular, a parte que serve de título à canção) funciona como consequência daquele. No seguimento do conceito de *língua menor* guattari-deleuziano, considere-se o uso *plástico-pictórico* que Morissette admite fazer, por vezes, da língua inglesa: “I like playing with phrases (...) because the English language bores me a little bit (...). Obviously, everything has been said before backwards and forwards millions of times, so I want to play with it in the same way that someone would play *with paints* (MORISSETTE *apud* WILD, 2004, em linha, itálicos nossos).

Atente-se, de resto, numa questão de ecolalia: o jogo de assonâncias entre *knees* e *bees*, por um lado, e entre *tremble* e *buckle*, mais ditongal (com o contributo fonético de *and*), por outro. Tanto o primeiro como o segundo caso abrem uma rima *interna* – não apenas no sentido formal da morfologia poética, mas numa amplitude fenomenológica regível pela noção deleuziana de *devenir*: o som das palavras não age como elemento formal, mas “[d]etermina, de preferência, uma desorganização activa da expressão e, por reacção, do próprio conteúdo” (*idem*, 57). É uma rima *interna* governada por um esquema *internalizado* (tornando-se restrito, singular) de usos da língua, aos quais mais ninguém, senão os amantes, tem acesso. E esta internalização da lei do sentido procede por meios absolutamente inalienáveis, isto é, os do corpo, da fisiologia: *We share a culture, same vernacular / Love of physical humor* – quando as palavras não bastam, dada a arbitrariedade do signo que as constitui, o corpo intervém na situação.

a premência do “fazer sentido”, é anti-semântico e absurdo, retirando às fórmulas universais, conceitos gerais e totalizações todo o fundamento e possível fé que neles se depositasse (segundo Sloterdijk, os dadaístas, movidos contra a solenidade e o refinamento do esteticismo, conseguiram “revivificar a impulsão filosófica das artes – a sua vontade de verdade”, SLOTERDIJK, 2011: 491).

Numa vertente pragmática de análise, a expressão *You make the knees of my bees weak* “idiomatiza” privativamente a dêixis: não se pode falar de um momento de enunciação, porque as referências a que este se reportaria deixam de existir, “tremem e vacilam” ao entendimento objetivável, que seria *o nosso*. Estão, pois, ao serviço de uma troca íntima de sinais que só ao par apaixonado dizem respeito. Na condição de intérpretes ou de espectadores (afinal, há traços de visualidades figurativas na referida expressão: joelhos, abelhas, movimentos, fremência), toda esta exclusividade linguística e expressiva define o indefinível do sentimento amoroso: “Ver simplesmente algo no seu ser-assim: irreparável, mas nem por isso necessário; assim, mas nem por isso contingente – é isto o amor” (AGAMBEN, 1993: 86).

Knees of my bees funciona, assim, como um ruído ou um anacoluto, à semelhança das brincadeiras infantis em que as crianças, tendo aprendido uma palavra nova, a repetem incansavelmente até ela não ser mais espessa, mas apenas puro som a-substancial e a-significante (no fundo, alia-se à linha de fuga aberta pela música *per se*, que produz um *non-sense* intensivo, “a fim de libertar uma expressiva matéria viva que fala por si e que já não necessita de ser formada”, DELEUZE & GUATTARI, 2003: 46). Segundo Sloterdijk, entramos assim no domínio de uma *fisionómica filosófica*, que “segue a ideia de uma segunda linguagem sem fala”, pensável “na esfera do faro e da orientação animal” (correspondendo ao devir-animal deleuziano e às *bees* da canção), atuando “contra o veneno da devastação dos sentidos, que é o preço a pagar pelo nosso progresso civilizacional” (SLOTERDIJK, 2011: 189). Perfila, portanto, um complexo sistema de reflexão psicossomática integrado nas coisas mais ínfimas do quotidiano, nas aparentes ninharias que tendem a inibir o seu potencial filosófico. Eis, então, o projeto de Sloterdijk: “fazer da trivialidade um objecto da ‘alta’ teoria” (*idem*, 258).

Enquanto o processo de civilização, cuja peça central é constituída pelas ciências, nos ensina a pôr os seres humanos e coisas à distância, de forma que as temos diante de nós como ‘objectos’, o sentido fisionómico dá-nos uma chave para tudo o que revela a proximidade do mundo envolvente. O seu segredo é intimidade, e não distanciação; propicia um saber das coisas que não é objectivo mas convivial. Sabe que tudo tem uma forma e que cada forma nos fala várias vezes; a pele pode ouvir, os ouvidos podem ver, os olhos distinguem o quente e o frio. O sentido fisionómico presta atenção às tensões das formas e, vizinho das coisas, espia o seu rumorejar expressivo (*idem*, 189-190).

Com base nesta citação, é possível traçar um ponto de situação que afunile todas as constelações de conceitos, imagens e teorias que têm vindo a ser convocados para tratar as *lyrics* e *performances* musicais de Alanis Morissette: 1) o *eu* e a(s) poética(s) da autorrepresentação, sob o prisma da experiência *sensológica* e da estética *neobarroca*; 2) o corpo em contexto performativo e o modo como em Morissette se esbate, desorganizando-se, qualquer linha separativa entre a “pose” artística (que seria engenhosamente coreografada) e os impulsos e forças inconscientes, que tomam de assalto a *performance* (mimando a proximidade afetiva *eu-mundo* de que Sloterdijk discorrera acima, com base na sensibilidade e no pensamento pático dos *kínicos*); 3) a retórica e o estilo morissetteanos (listas, repetições), a par dos casos de isomorfismo plástico e pulsional entre a palavra, a emoção e o corpo (*These R The Thoughts, So Pure, Knees of My Bees*), para fazer libertar um certo regime de forças acidentais e intensidades excessivas (*lalangue, jouissance, a-significância, delírio, caos, real não-mediado, liberdade, como reclama em Moratorium*) – por outras palavras, para realizar materialmente um certo modo de *transcendência* (do corpo, do *ego*, do sentido).

Em jeito de súpula dos modos de pensar mais importantes nesta exegese, verifique-se as seguintes convergências teóricas: (i) Jacques Rancière e a imediata alteridade das palavras e das imagens, ou seja, aquilo que nelas resiste como marca de uma “transcendência imanente” (RANCIÈRE, 2011: 18); (ii) Ernst Bloch, citado por José A. Bragança de Miranda, e a figuração da utopia possível, hoje, como uma imanência sem Deus, que passa por “transcender sem transcendência” (*apud* MIRANDA, 2012: 138); (iii) Glenn McDonald e a impulsão anti-semântica e anti-referencial detetada na letra de *So Pure* (e, acrescentaríamos, na de *Knees of My Bees*), uma vez que “the state the song both portrays and engenders is one that *transcends* sense” (MCDONALD, 26-11-1998, em linha).

QUARTA PARTE

Patriotism expanded. Políticas da máquina-Buda

Gottfried Benn fez dizer ao seu Ptolomeu que ao olhar-se a si próprio reconhecia dois fenômenos, a sociologia e o vazio. Acho, antes, que ao olharmo-nos a nós próprios é outra coisa que surge, uma terceira experiência. Não é a sociologia, não é o vazio, mas um contexto esférico. (...)

Falo de esferas quando quero descrever um tipo de aparência dotado de existência real (...). Se me olhasse a mim mesmo perceberia que há em mim qualquer coisa que está também à minha volta. O que há em mim é o que respiro, o que partilho, aquilo que sou, à vez partícula à vez oposto, resumindo, a esfera, a bola aberta de que sou a metade viva neste mundo, a metade eu. (...) As esferas são espaços de simpatia, espaços de ambiência, espaços de participação. Sem supormos a sua existência não poderíamos trocar nenhuma palavra, e ao supormos a sua existência estamos já a intensificá-la.

Peter Sloterdijk, *Ensaio sobre a Intoxicação Voluntária* (2001: 61)

I'm always fascinated by how people's rage shows up. Canada has a passive-aggressive culture, with a lot of sarcasm and righteousness. That went with my weird messianic complex. The ego is a fascinating monster. I was taught from a young age that I had to serve, so that turned into me thinking I had to save the planet.

Alanis Morissette (2008)

Pretende-se explorar, aludindo à noção de *esfera* que Sloterdijk desdobra na primeira epígrafe, a letra de *Citizen of the Planet* que, tal como o título sugere, reconfigura a identidade individual e subjetiva incluindo nela “qualquer coisa que está também à [sua] volta”. Esse excesso circundante, interpretado em clave política por Alanis Morissette, levanta uma série de aporias sintomáticas da contemporaneidade, comentadas a partir de algumas *lyrics*: o amoralismo cínico em *Symptoms*; a equação *the personal is political* e a violência subliminar em *Underneath, Sympathetic Character* e *Pollyanna Flower*; a experiência esquizoide pós-moderna em *So-Called Chaos*. Se, como entende Morissette, este retrato do mundo exterior, à semelhança de um espelho convexo ou deformante, acaba por ser uma projeção tensa e ampliada de um autorretrato solipsista, se o *eu* tende a ser pensado como uma câmara de ressonância das inquietações que esquizofrenizam o mundo, interessa comentar as formas e os sentidos que, material e medialmente reproduzidos, a artista põe em ação em nome de uma *transparência*, tanto ética como estética, elevada a *mantra* pessoal, que, assente num tênue equilíbrio constitutivo e vítima de um nevoeiro ideológico que se julgava no poder de dissipar, tende a transformar-se em *irresponsabilidade cínica*.

1. *Eppur si muove*: o devir-mundo do sujeito sob a lei de Kwan Yin.

Não posso escolher nem os meus antepassados nem os meus contemporâneos. Se considerar as minhas origens de fora, há nelas uma parte de acaso; se o fizer a partir de dentro, há nelas um facto situacional irreduzível. Assim sou eu, por nascença e herança. E assumo-o.

Paul Ricœur, *Vivo até à Morte* (2011b: 79)

Ao abrir o *booket* de *Flavors of Entanglement*, para acompanhar a audição do primeiro tema do disco com a leitura da sua letra – *Citizen of the planet* –, a experiência visual retida a partir do grafismo e da disposição estética dos elementos contidos nas duas primeiras páginas enfatiza, de alguma forma, a exuberância orgânica de um tema musical fortemente influenciada por sonoridades orientais (fazendo a ponte com alguns dos experimentalismos da era de *Supposed Former Infatuation Junkie*). Há todo um quadro que dispõe de figurações arbóreas ramificadas e outros motivos decorativos vegetalistas, com um certo tom de romantismo crepuscular, *marcado* por *visíveis marcas*, por linhas raspadas para cumprir, porventura, um simbolismo associável a cicatrizes (numa leitura de cariz psicológico: um *eu* ferido, portanto) ou então, insistindo na visibilidade da marca (isto é, daquilo que faz das imagens uma representação *de* algo, uma ficção, um devir-estética), para denotar a inevitabilidade da hibridez, da fusão orgânica de partes que nunca deixam de exhibir os seus vértices e gumes da não coincidência e da exploração da vertigem (*My favorite pastime: edge stretching*, esclarece o sujeito na letra).

Constituem, portanto, os atritos que não se dissolvem mas que funcionam, *ainda assim*, na condição de *serem* atritos, planos sobrepostos, enredamentos (os *entanglements* que dão *sabor* dando, por sua vez, título ao álbum), mundividências e matrizes epistemológicas diferentes, em nome de um sincretismo filosófico-ético-cultural (a deusa budista da compaixão – *My president is kwan yin* – e a alusão afrontada ao mito do *Génesis*, recusando a mácula original enquanto categoria incondicional do ser humano – *My punishments are consequences / Separating from source the original sin*)¹, unidades fragmentárias e policêntricas que condizem bem umas com as outras. Ainda a propósito de visões crepusculares, de um fascínio pelo exótico e de movimentos regressivos ao primitivismo e promiscuidade animalesco-sensoriais (cheiros e sabores), fazendo o corpo um puro movimento ilimitado: *the next few years are blurry, (...) a flurry of smells and tastes unknown*.

¹ Noutros termos: um regime matricial, sensualista, panteísta – Kwan Yin – e um regime patriarcal, logocêntrico, monoteísta – o quadro bíblico.

I start up in the north I grow from special seed
I sprinkle it with sensibility
from French and Hungarian snow
I linger in the sprouting until my engine's full

Then I move across the sea
To European bliss
To language of poets
As I cut the cord of home
I kiss my mother's mother
look to the horizon

wide eyed, new ground
humbled by my new surroundings

I am a citizen of the planet
My president is kwan yin
My frontier is on an airplane
My prisons: homes for rehabilitating

Then I fly back to my nest, I fly back with my nuclear but everything is different

So I wait, my yearn for home is broadened, patriotism expanded by callings from beyond

So I pack my things nothing precious all things sacred

I am a citizen of the planet
My laws are all of attraction
My punishments are consequences
Separating from source the original sin

I am a citizen of the planet
Democracy's kids are sovereign
Where the teachers are the sages
And pedestals fill with every parent

And so, the next few years are blurry, the next decade's a flurry of smells and tastes unknown
Threads sewn straight through this fabric through fields of every color one culture to another

And I come alive and I get giddy and I am taken and globally naturalized

I am a citizen of the planet
From simple roots through high vision
I am guarded by the angels
My body guides the direction I go in

I am a citizen of the planet
My favorite pastime: edge stretching
Besotted with human condition
These ideals are born from my deepest within

Citizen of the planet desdobra-se nos moldes mais tradicionalmente associáveis à expressão “narrativa autobiográfica”: a letra *conta* as origens e a progressiva maturação de um *eu* (a coesão interfrásica mantém-se através de elos como *then, and I, so I, and so*, o que indicaria, segundo os preceitos de Michel Beaujour, uma linha de demarcação entre este texto e o arquiteito autorretratístico), assinalando continuamente que as determinações geográficas, ainda que acidentais e involuntárias, não são, porventura, isentas de preponderância na autoafirmação biográfica de um sujeito que se diz, já perto do fim, em júbilo, *taken and globally naturalized* (os termos ‘globalização’ e ‘destino’, diz Peter Sloterdijk, tornaram-se praticamente sinónimos, cf. SLOTERDIJK, 2008: 151). São qualidades plasmáveis na ordem da *tyche* grega: para que algo se manifeste como um evento, é necessário que *eu* sinta o seu acontecer como um acontecer para *mim*. Logo nem tudo o que acontece é um evento, mas só o que se apresenta como *tyche*.²

Os refrões do tema, num arranjo luxuriante de tablas, batidas eletrônicas arrastadas e *riffs* poderosos, são entusiásticos e afirmativos (“an improbably immense concoction of tabla, drums, synth and heavy slabs of electric guitar. Oh, and ‘granulated cello’, which could well be an Alanis song title in itself”, opina PEDDER, 22-6-2008, em linha), contrapostos a uma serenidade vocálica que vai contando uma aventura pessoal ao longo das diversas estâncias, cosendo parte atrás de parte, sem que essa (con)usão de misturas protésicas padeça de dramas em termos de reconfiguração e reajustamento identitários: a identidade é, por si só, uma prótese, não uma evidência espontaneamente

² “Pertencem à *tyche* os eventos dos quais não se pode dar uma explicação racional: o que faz com que um ser humano tenha determinadas características físicas, tenha nascido em determinado ambiente, lhe tenham acontecido certas experiências e assim por diante. Mais do que a palavra ‘acaso’ que contém muitas implicações filosóficas, a *tyche* designa os ‘acazos’ da vida e pode portanto ser traduzida convenientemente por ‘sorte’” (PERNIOLA, 2006: 95).

autoinduzida pelo sujeito para devir um ser histórico. O complexo identitário (ou a identidade *enquanto* complexo) é um acréscimo simbólico da espécie humana para se ir reconhecendo como tal ao longo da vida.³ E este trânsito identitário, percorrido *ao longo da vida*, insere-se no contexto histórico – e também hermenêutico – de uma inegável “etnografia multissituada” ou “móvel” (*apud* NÓVOA, 2011), definida por uma ontologia própria da antropologia da globalização: “a chegada de uma época pós-nacional, caracterizada pela emergência de um mundo híbrido e crioulo, resultante das crescentes mobilidades humanas e do desenvolvimento de fluxos e diálogos entre as diversas culturas” (*idem*, 20). Viajar devém, assim, a morada dos espíritos nômadas.

Para Peter Sloterdijk, em *A Mobilização Infinita* (2002a), a ética inaugurada pela Modernidade contém no seu âmago uma ideologia impensável fora das referências ao movimento, essa energia “auto-ignificante”, em contínuas espirais de auto-intensificação, que emigrou da exclusividade da física para integrar, entre outras áreas, os estudos humanísticos. Recorrendo a Marx – que foi “quem primeiro descortinou a mistificação moral do elemento cinético” (SLOTERDIJK, 2002a: 33) –, Sloterdijk redesenha o imperativo categórico kantiano, não mais como a habitual consciência do que o indivíduo *deve* fazer, mas como aquilo que ele tem de *derrubar* para poder viver plenamente a sua liberdade, eliminando as restrições que inibem a potência cinética humana: “A Modernidade é, ontologicamente, puro ser-para-o-movimento” (*ibidem*). A mobilidade institui-se como paradigma das experiências contemporâneas, incluindo a ontogênese de um artista *rock*, cuja identidade musical é indissociável das migrações em *tournées*, do fazer estrada: “Um músico estático é uma contradição, uma negação de si mesmo. Quem nunca tenha feito estrada (...) dificilmente é considerado um músico” (NÓVOA, 2011: 107).

Neste sentido, a identidade contemporânea e os textos – e, em particular, as *lyrics* (tão implicadas na sua transmutação performativa e na sua acelerada difusão mediática, na experiência das viagens, em *tournées* pelo globo, etc.) – convocam uma metodologia epistemologicamente nômada (*desterritorializante*, em termos deleuzianos), atravessando quer fronteiras disciplinares quer fronteiras geográficas (os designados

³ Como esclarece Zygmunt Bauman, a ideia de identidade (e de uma “identidade nacional” em particular) “(...) was forced into the *Lebenswelt* of modern men and women – and arrived as a *fiction*. It congealed into a ‘fact’, a ‘given’, precisely because it had been a *fiction*, and thanks to the painfully felt gap which stretched between what that idea implied, insinuated or prompted, and the *status quo ante* (the state of affairs preceding, and innocent of, human intervention). *The idea of ‘identity’ was born out of the crisis of belonging* and out of the effort it triggered to bridge the gap between the ‘ought’ and the ‘is’ and to lift reality to the standards set by the idea – to remake the reality in the likeness of the idea” (BAUMAN, 2004: 20).

estudos das mobilidades ou o fenómeno do *mobility turn* ou *new mobilities paradigm*, *apud ibidem*). Existir assume-se como um *vir-ao-mundo* regenerado continuamente, que a metáfora da viagem (e a própria metáfora como *pherein*, trânsito ou transporte) nitidamente visibiliza (aquilo que Ernst Bloch denomina como *experimentum mundi*, cf. SLOTERDIJK, 2001: 60). Daí as dúvidas metodológicas de André Nóvoa, no estudo que desenvolveu sobre *Músicos em Movimento* (2011): “Será que viver ‘estruturalmente’ em trânsito implicaria uma percepção de si mesmo como indivíduo errante, liberto de âncoras culturais locais? Ou, pelo contrário, será que essas âncoras se reproduziriam quotidianamente, inclusive em contextos de mobilidade diária?” (NÓVOA, 2011: 19-20).

Não há, portanto, uma pré-existência virgem do humano em relação a si mesmo. A canção termina com o verso *These ideals are born from my deepest within*: a oposição interior/exterior, ou dentro/fora, é um padrão metafórico somaticamente determinado, à luz de uma *embodied mind*, como sugerem George Lakoff e Mark Johnson (1999). A pureza íntima do *eu* é um leque de impurezas importadas e exportadas, sendo a identidade, talvez, o mais ambivalente e prolixo *ready-made* que se recebe (o que levaria, de algum modo, a uma redescoberta da conhecida máxima agostiniana, nas suas *Confissões: Noli foras ire, in teipsum redi; in interiore homine habitat veritas* – a luz de Deus ilumina a verdade que *eu sou*, ou melhor, *eu* chego a essa verdade *from my deepest within*; mas se é por intermédio da graça divina que a *minha* alma acede a esse fulgor, a translucidez desse conhecimento vem já em segunda mão; o que é translúcido pode, portanto, conter certas manchas e timbres de opacidade, sem que nisso haja qualquer contradição nociva). O *eu* nasce, assim, reconciliado com a sua disposição natural para existir *estruturalmente* em itinerância (cf. NÓVOA, 2011: 19), no *entre*, nas zonas de limiar que aproximam a experiência existencial humana ao fazer(-se) de um texto/tecido (atente-se nos jogos de aliteração no verso *Threads sewn straight through this fabric through fields of every color one culture to another*: o enfoque nas zonas de passagem, do devir *entre* formas, do contínuo nomadismo).⁴ “Por isso”, conclui Sloterdijk, “a morada é mãe da assimetria” (SLOTERDIJK, 2008: 272).

⁴ A propósito da figuração nómada desta subjetividade feminina, atente-se em Rosa Braidotti (1994) e nas posições críticas que assume contra uma representação essencialista da mulher: por um lado, “(...) ‘woman’ is not a monolithic essence defined once and for all but rather the site of multiple, complex, and potentially contradictory sets of experiences, defined by overlapping variables such as class, race, age, lifestyle, sexual preference, and others (...)” (BRAIDOTTI, 1994: 4); por outro, “[t]he nomad is my own figuration of a situated, postmodern, culturally differentiated understanding of the subject in general and of the feminist subject in particular” (*ibidem*). Ressalva importante: “Not all nomads are world travelers; some of the greatest trips can take place without physically moving from one’s habitat. It is the subversion of set conventions that define the nomadic state, not the literal act of traveling” (*idem*, 5).

Diz o filósofo que o ser humano é precocemente nascido e *pro-jetado* no mundo, “no não dado, no inquietante” (*idem*, 2002a: 124), ainda inábil para saber habitar e sobreviver a uma realidade que é dramaticamente diversa daquela à qual a vida intrauterina o ambientara. Na canção, o proto-drama do *vir-ao-mundo* escusa-se, por assim dizer, de contornos violentamente dramáticos (no sentido coloquial do termo): um sentido de verticalidade (com toda a conotação antropológica e ontológica que isso traz: *I start up in the north*) abençoa o *eu* com um condão que o torna *especial*, mas não num quadro de diferenças comparativas (o *eu* não é, romanticamente falando, especial comparado com os outros ou superior aos demais, mesmo sendo *guarded by the angels*). É *especial*, antes de mais, porque pertence a uma *espécie*, fornecendo ao indivíduo um tipo particular de ancoragem (cf. AGAMBEN, 2005: 67-73): uma ancoragem frágil, que a metáfora da *semente* lucidamente homenageia, aliada à *neve* (a pureza original – desde já topológica e nacionalmente dúplice: *from French and Hungarian snow* – é materialmente precívél), porque requer *sensibilidade* adaptativa (*I sprinkle it [special seed] with sensibility*).

O *vir-ao-mundo*, para atenuar a insuperabilidade drástica de um corte entre um mundo (intrauterino) e outro (exo-uterino), regenera-se entre pausas reflexivas e avanços conscientes. Primeiro, *I linger in the sprouting until my engine's full* e depois *As I cut the cord of home / I kiss my mother's mother*: por um lado, um certo *flirt* à ontologia *cyborg*, a uma noção do humano que se torna impensável sem os prolongamentos homeotécnicos que o reconfiguram em (des)conformidade com a acidentada paisagem moderna⁵ (*engine* e depois *My frontier is on na airplane*); por outro, o ritual de passagem – um beijo de despedida – distendido perifrasticamente – a mãe da mãe – para reafirmar o atavismo uterino do regresso ao corpo materno em cada novo lugar como eco de um *déjà vu*, o *Unheimliche* freudiano (por sua vez, relembre-se o estudo de Paulo Cunha e Silva (1999) em relação à fractalidade das corporologias contemporâneas: ao mesmo tempo que o *eu* se amplia e se desnacionaliza, não sucumbe a uma dissolução total, porque mantém sempre um resíduo de si – neste caso, um laço de sangue). Segundo, *I fly back with my nuclear but everything is different // So I wait, my yearn for home is broadened, patriotism expanded by callings from beyond*: novamente os retornos, que redimensionam sempre os espaços familiares (*my nest*), e os

⁵ À medida que se reflete sobre este redimensionamento do humano, pense-se nas *Regras para o Parque Humano* de Peter Sloterdijk ou no *Manifesto Cyborg* de Donna Haraway como se fossem música de fundo. Rosi Braidotti (1994) é, de novo, uma referência teórica adequada a estes deslizamentos tópicos sobre a reconfiguração *nómada* das subjetividades pós-modernas.

momentos de espera, que não são estáticos mas endogenamente dinâmicos, produtores de agenciamentos (*a tabula nunca é, portanto, virginalmente rasa*).

Que o seu patriotismo alargue fronteiras territoriais e redefina a própria noção de fronteira, eis uma versão de cosmopolitismo que dirime a violência constitucional de integrar um *nós* que coletivize ao máximo uma nação (o conceito do Estado-nação é forçosamente perigado pelo paradigma das mobilidades, cf. NÓVOA, 2011: 124)⁶, organizando-se contratualmente (ainda que isso passe despercebido a muitos e a outros não seja de todo relevante por ser acolhido como “natural”) em hinos, bandeiras nacionais, gritos de euforia (pelos golos da seleção nacional, por exemplo), e também, segundo Bauman, numa incitação tácita a demarcar aquilo que *nos* separa dos *outros*, eternos suspeitos de possíveis ameaças (“Loyalty to the law of the country cries out to be supplemented by shared hatred or shared fears”, BAUMAN, 2004: 83). Quanto a legislações, a canção de Morissette é frontalmente esclarecedora: a física newtoniana é igual para todos, e assim vai o amor (*My laws are all of attraction*). Essa frontalidade supõe um vazio essencial, agenciador de aberturas que consignam um espaço de “encontros imprevisíveis” (*the next few years are blurry, the next decade’s a flurry of smells and tastes unknown*), algo que, no dizer de José Gil, está no âmago fermentador de novidade e inovação a um nível macrossocial (é imprevisível, logo não é mecanicamente controlável, como uma força pura que, pela sua natureza intempestiva, não se deixa enquistar pela potência disciplinante do poder).⁷

Em última instância, faz-se a apologia (ou mais uma) de um *humanismo*, não da sua corrente de inspiração logocêntrica e homocêntrica (o facto de ser mais um *-ismo*), mas daquilo que Morissette recapitula insistentemente como *humanness*, essa substância (o sufixo *-ness*, agente de substantivação do mundo) que enforma o humano e lhe dá um brilho, uma espessura e uma vulnerabilidade singulares. É uma qualidade que, à sua maneira, presta uma homenagem *To European bliss / To language of poets*, numa vénia que surpreenderá alguns teólogos incorrigíveis da sacralidade literária

⁶ Por *cosmopolitismo*, refere-se “[à] ideia de que habitamos todos numa mesma comunidade que, pese embora as diferenças internas, deve fomentar a diluição de barreiras culturais e fabricar pontes de comunicação e interação” (NÓVOA, 2011: 124-125). Por sua vez, atente-se nesta passagem de *Elogio do Cosmopolitismo* (1988), de G. Scarpetta, citado por Eusébio André Machado: “tentar a insustentável posição de uma travessia sistemática, de um exílio essencial, de uma diáspora incessantemente reconduzida de um movimento, de uma separação de tudo o que enraíza, que fixa e imobiliza, perceber que nenhum valor é localizável e que nenhuma linguagem é toda a linguagem – no fundo, o cosmopolitismo não é senão isso” (MACHADO, 2014: 15).

⁷ “A abertura significa criar um espaço de imprevisibilidade de encontros. Porque é que as grandes cidades são tão produtivas em geral? São lugares de cultura, de civilização. Londres, Paris, Nova Iorque. É unicamente porque, nessas cidades, há espaços de imprevisibilidade. Cosmopolitismo não é coexistência de várias culturas, é a interferência das várias culturas” (GIL, 2008b: 196).

versus as letras de música e literacias ditas *marginais*, que pouco ou nada parecem convencer quanto ao seu potencial de *awakening* ético-cívico. Um humanismo tranquilo (e não uma oblíqua coação antropológica, sobre a qual discorreu John Gray em *Straw Dogs*), cuja tranquilidade provém menos de um servilismo a mantras budistas, ataraxia ou práticas de ioga (ainda que os seus programas e funções (per)formativos produzam, de facto, bons resultados em algumas pessoas), e mais da condição de aceitar que somos sempre espectadores de fenómenos desmesuradamente crípticos para o nosso entendimento (daí que, ao arrumar as coisas para seguir uma nova viagem, o lema seja *nothing precious all things sacred*, que poderia funcionar axiomáticamente como um programa poético daquilo que Morissette faz quando capta fotograficamente *tudo* para escrever canções). E, por sua vez, essa condição de observadores (que, ecoando Rancière, em nada se deve interpretar como uma condição de neutralidade estagnante ou passiva) é vitalmente uma condição relacional (ou, para o caso, uma condição *interdisciplinar*, sem esquecer os interfaces fenomenológicos da carne do *eu* e do mundo, na senda de Merleau-Ponty), que não faz apostas num qualquer milagre “transcendental” que atue como fator de legitimação por estar já, citando a letra, *Besotten with human condition*, o que é, por si só, o milagre por excelência (e, de novo, a razão de ser do lema *nothing precious all things sacred*).⁸

Alie-se esta exegese a um comentário de Sloterdijk que, tendo em conta o título da canção, parece quadrar-se no presente caso com forte sentido de conveniência interdisciplinar: o comentário prende-se com as consequências trazidas por áreas como a astronáutica e a ecologia para o agenciamento do humano em relação à sua tendência para devir tema ensimesmado, para se “autotematizar” (cf. SLOTERDIJK, 2002a: 227). Observada de longe, a humanidade esvazia-se de referências concretas (mais do que isso: a humanidade desaparece) e, em seu lugar, surge o planeta Terra na sua etérea rotundidade, em plena solidão de matéria sideral, como qualquer outro satélite, natural ou artificial: a Terra (com o capital simbólico que a letra maiúscula *I*he aufere) é *só* terra, ou melhor, matéria. O olhar distanciado acelera o seu processo desdramatizado(r) de devir-coisa, de uma coisa entre muitas outras que o universo resguarda a anos-luz da nossa empertigada dissecação e dos nossos métodos classificatórios. Neste contexto, o

⁸ Nos termos de Nicholas Humphrey, seja o êxtase seja a estase deste *citizen of the planet* atuam como exemplos do que significa habitar intensivamente um *nicho da alma*, no sentido convencionalmente ecológico do termo (*nicho ecológico*) – “um ambiente ao qual uma espécie se adaptou e onde está destinada a desenvolver-se. As trutas vivem nos rios, os gorilas nas florestas, os percevejos nas camas. Os humanos vivem no reino da alma” (HUMPHREY, 2012: 191). No fundo, o resultado de uma adaptação biológica não deixa de ser o resultado de uma interação permanente com a cultura.

filósofo cita o astronauta Edgar Mitchell a propósito do sentimento por ele descrito daqueles que regressam do espaço: “Todos regressam com o sentimento de já não serem cidadãos dos Estados Unidos... mas cidadãos da Terra” (*apud idem*, 228).

Pense-se nas filiações etimológicas: *húmus*, *humano*, *humildade*, *humanness*. Considere-se o espriamento do sujeito, na canção, e o modo como se deslumbra sem, no entanto, se tornar refém desse deslumbramento, comovendo-se com o *há* (cf. Lévinas e a reabilitação da radical heteronomia do Outro): *wide eyed, new ground / humbled by my new surroundings* (*vide* BRAIDOTTI, 1994: 5: “nomadic becoming is (...) emphatic proximity, intensive interconnectedness”). Considere-se, igualmente, a vigência de Kwan Yin, que, à luz da iconografia e iconologia asiáticas, surge nimbada pela dignidade serena, pela pose meditativa e, em particular, pelos olhos fechados, a cabeça inclinada e as mãos num assentimento agradecido e incondicional (e o *booklet* de *Flavors of Entanglement* fecha com a fotografia de uma estátua de Kwan Yin, posposta às dedicatórias). Esta postura nirvânica representa, segundo Sloterdijk, *o paradoxo ontológico da abertura do mundo na ausência de mundo* (cf. SLOTERDIJK, 2002b: 196), que figura, às mentes ocidentais, como a imagem de uma ética do desprendimento, do não-compromisso, por contraste com a tradição retratística do Ocidente, que Sloterdijk interpreta como um reflexo do magistério crístico e cesariano (a ideia de que ao contacto visual entre rostos e olhares subjaz um *programa*, ora subtil ora explícito, de subjugação: *reconhece-me*, imperativa e/ou tacitamente; os olhos abertos solicitam alguma coisa em troca, um tipo peculiar de contratualização que, mesmo silenciosa, se faz pronunciável).

Se para o autor de *Bulles* um retrato/autorretrato passa pela *abertura do rosto* – “l’homme est devenu un animal ouvert au monde ou, ce qui a ici une plus grande signification, ouvert à son prochain” (*idem*, 180) –, pela *claridade do Ser* no rosto, pensado historicamente como um *acontecimento somático* (cf. *ibidem*), então as múltiplas representações do rosto de Buda ou de Kwan Yin, que reclusam o olhar vedando-o à reciprocidade do contacto, poderiam facilmente figurar (de novo, aos olhos de um Ocidental) como imagens da indiferença e da impassibilidade (o que em tempos de alarmismo, sempre incitadores do agir precipitado, *não fica bem*, ou seja, não fica bem *aos olhos desse Outro* que continuamente *me* vigia e *me* condiciona, cumprindo a função de *superego*). Contudo, o olhar cerrado da estatuária budista consagra uma redefinição do que se entende por *ver* e *olhar*, sobretudo quando essa redefinição se

erige *face a face*, por assim dizer, com a *rosteidade* crística e as suas mutações profanas:

Bien qu'il [l'image du Bouddha en méditation] soit constamment représenté comme un visage silencieux, il contient, pour chaque observateur, une promesse intime de résonance parce que, dans son calme vivant et alerte, il montre le visage de la compassion et de la joie partagée. Sa concentration communique une forme démultipliée de la joie, puisqu'elle rayonne d'une participation au co-Étant, au-delà de toutes les conventions et de tous les réflexes mimiques. Il sourit au-delà de l'attitude du sourire; en cela, il présente l'antithèse à la convention américaine actuelle du visage, qui a mené à la protraction du vide du *fitness*, comme on peut le voir aujourd'hui d'un œil libre depuis l'Europe – *via* l'image cinématographique. Contrairement au visage du Christ, qui se donne pour objectif ou bien la souffrance final, ou bien la représentation de la transcendance, le visage de Bouddha montre le pur potentiel d'une possibilité absolument immanente d'être touché par ce qui passe devant lui. Par son état d'apesanteur joint à une propension à la résonance, ce visage est proprement l'évangile réalisé; il n'annonce rien, il montre ce qui est déjà là (SLOTERDIJK, 2002b: 196-197).

A conclusão que se pretende retirar destes excursos teóricos vai no sentido de uma percepção aclarada do *ethos* de cidadãos da Terra protagonizado pelo *eu* da canção. Primeiro: os olhos fechados de Kwan Yin não pretendem cancelar o sujeito da compreensão, tornando-o eremita no seu voto de ataraxia e alheamento. Opera-se, de alguma forma, uma inversão do sentido do *ver para crer – eu creio*, por isso *já vejo*, o que supõe um *reconhecimento* anterior a qualquer invetiva do saber, prescindindo, por isso, da função anatómica das pálpebras e da codificação sociocultural que o seu fechamento suscita.

Segundo: a *sobria ebrietas*, muito apolínea, da impressão de Kwan Yin, enquanto experiência estética, recobre algumas das considerações de Mario Perniola relativamente ao *devir-coisa* e ao *devir-paisagem* rilkeano do sujeito⁹, que não é mais o centro solipsista do mundo, vedado pelos limites da sua consciência, mas um sujeito *ampliado*, que contempla uma paisagem que *existe* ou *é* sem segundas intenções nem qualquer vontade dissimulada¹⁰; um sujeito que, assegurado por místicas e métodos

⁹ “É preciso fechar os olhos e renunciar à boca, / permanecer mudo, cego, maravilhado: / o espaço completamente abalado, que nos toca / não quer do nosso ser senão a escuta” (RILKE *apud* DERRIDA, 2010: 47). Refira-se, a propósito, que a compaixão de Kwan Yin está associada ao sentido da audição: no budismo chinês, ela é quem ouve os lamentos do mundo.

¹⁰ Perniola, em *Do Sentir*: “(...) a percepção rompe os limites da individualidade e transporta-nos para um horizonte mais geral, impessoal e suprapessoal, no interior do qual já não há lugar para um sentir que provém de cada um em particular. A oposição entre interno e externo, entre interioridade e exterioridade é assim resolvida num monismo que ora é determinado como físico, ora como

ióguicos, devém, segundo Mircéa Eliade, uma *consciência-testemunha*, ou seja, “a consciência desvinculada das suas estruturas psicofisiológicas e do seu condicionamento temporal, a consciência do ‘libertado’, isto é, daquele que conseguiu desligar-se da temporalidade e conhece, portanto, a verdadeira e inefável liberdade” (ELIADE, 2000: 9).

O mundo impõe-se com(o) uma estranheza constringedora (porque inacessível, insondável) e radical (por ser alteridade pura) da qual o *eu* não pode fugir. Por sua vez, note-se que tal estranheza não conduz o sujeito a uma resignação passiva ou derrotista, por força de escapar aos regimes e limites da função simbólica: pelo contrário, está na origem de estados fortemente emocionais e afetivos – um *sentir enigmático*, segundo Michelstaedter (*apud* PERNIOLA, 1994: 243-244) –, porque estribados num “sentimento vivíssimo de liberdade” que decorre, desta feita, de um outro sentimento: o de confiança em “algo de já dado e de presente”, descrevendo assim “o estado de quem se sente seguro porque pode contar com uma realidade plena” (*idem*, 244-245).¹¹

Terceiro: a revelação de que se alcança uma certa impassibilidade soteriológica quando se aprende a fazer a triagem de tudo aquilo que é irreversivelmente mutável e transitório (para Buda tudo se resume a dor e efemeridade). Segundo Morissette,

I'd always sort of bottom dwelled, but I never really bounced off the bottom. The best news of all for me was that there is a bottom because I used to think that emotions were bottomless and if I didn't calibrate it, that I would be eaten whole. So now that I know that when I surrender there's a bottom and I can bounce back up, I realize the only thing that there is bottomlessness to is joy, so that's a pretty big revelation for me (*apud* CHANCELLOR, 10/27/2008, em linha).¹²

Por último, e de novo, Peter Sloterdijk, mirando de longe o globo terrestre pelos olhos de Edgar Mitchell (um olhar que, à luz das reflexões do mesmo filósofo sobre a

psíquico; o importante é que emoções e afectos não pertençam mais a uma consciência, a um *eu*, e muito menos a um sujeito: todas estas pseudo-entidades são tão instáveis e provisórias quanto os corpos materiais” (PERNIOLA, 1993: 40). Corresponderá, com maior ou menor rigorismo, aos *percepts*, *afectos* e *sensações* do pensamento guattari-deleuziano.

¹¹ Eis o que Perniola considera como a grande diferença entre *confiança* e *fé*: ao passo que a confiança investe o presente *enquanto tal*, a fé é projetiva, adiando o futuro para um incerto *há-de vir*, com contornos de esperança (cf. PERNIOLA, 1994: 244-245).

¹² Entremeie-se as palavras de Morissette com as de Eliade em relação à universalidade da dor enquanto *leitmotiv* e modalidade ontológica de toda a especulação indiana pós-upanishádica: “[a] dor universal não conduz a uma ‘filosofia pessimista’. Nenhum filosofia, nenhuma gnose indiana resulta em desespero. A revelação da ‘dor’ como lei da existência pode, pelo contrário, ser considerada como *conditio sine qua non* da libertação; este sofrimento universal tem pois, intrinsecamente, um valor positivo, estimulante” (ELIADE, 2000: 24). Daí que o conhecimento metafísico indiano possua sempre uma finalidade soteriológica.

revitalização do *kinismo* clássico, por oposição ao cinismo contemporâneo, “adquire um sentido utópico”, SLOTERDIJK, 2011: 218¹³; cf. *idem*, 2008: 13-24):

É assim que a devida desdramatização da história estimula o redescobrimto de uma Natureza dramática. Caso a humanidade despertasse do seu narcisismo histórico, descobriria que já não tem mais missão nenhuma senão a de adoptar como suas as causas da Natureza, por de mais finita. Devido aos êxitos conseguidos pela mobilização histórica, a Natureza e a civilização soldaram-se numa comum improbabilidade. Em tais condições, a percepção da realidade equivale a uma confissão de solidariedade no improvável. Onde essa percepção se aclara, nasce espontaneamente um *ethos* de cidadãos da Terra (SLOTERDIJK, 2002a: 234).

2. *Só morreram três. A urgência intensiva do (pre)visível.*

Hegel, Kojève e Fukuyama, cada um a seu tempo e em função do tempo que lhes coube viver, pensaram e repensaram o “fim da história” e o “sujeito pós-histórico” (para Kojève, um sujeito americano, *americanizado, americanizante*), os quais, segundo o terceiro, culminaram no triunfo do liberalismo democrático ocidental enquanto estado universal e homogéneo esgotado em si mesmo, isto é, sem nada de novo que se lhe oponha como alternativa político-económica e sem nada de novo a oferecer (evolutivamente falando) para além do ponto culminante consignado no liberalismo democrático ocidental (*vide* Francis Fukuyama, *The End of History and the Last Man*, 1992). Sloterdijk descreve o crepúsculo histórico kojeveano como o sentimento de que “os contemporâneos têm de viver um final de temporada desse extremismo que queria, a todo o custo, obrigar os homens a fazer História” (SLOTERDIJK & HEINRICHS, 2007: 38). Desobrigada desse imperativo fundamental, a pós-humanidade deixa de atribuir grande importância a si mesma, aos seus tr(i)unfos humanistas (ciência, espírito, razão, moral). Um sábio “pode desprender-se da sua sabedoria e dizer *let it be*” (*idem*, 39) enquanto à sua volta a ética do desprendimento *generalizado* perfaz uma atitude *banalizada* de *laissez-faire* global que apenas parece querer denegar a todo o custo a ansiedade interior que toda a leveza circense procura encapotar. Neste sentido, afirma José A. Bragança de Miranda, o imperativo utópico move-se pelo processo de realização da utopia como uma das suas imagens ou virtualidades, enquanto “desrealiza” o real e a existência,

¹³ Extraído de *Crítica da Razão Cínica*: “Laércio conta a propósito de Diógenes: ‘Quando lhe perguntavam qual era a sua pátria, respondia: ‘Sou cidadão do mundo’ (...) Assim o kínico sacrifica a sua identidade social e renuncia ao conforto psíquico da pertença incontestada a um grupo político, para salvar a sua identidade existencial e cósmica” (SLOTERDIJK, 2011: 218).

esvaziando a violência e todas as atrocidades do seu espaço de inscrição no real (cf. MIRANDA, 2012: 137).

Por isso, num verso como *These ideals are born from my deepest within* do tema *Citizen of the Planet* infiltra-se toda uma mundividência morissetteana que, desfolhada analiticamente segundo algumas possibilidades interpretativas (sob o prisma multiangular da cultura contemporânea, sempre em rede), conduz a fatais embrulhadas ideológicas ou, no mínimo, miniaturizando o campo de análise (do *macro* para o *micro*, do *political* para o *personal*), a incongruências e paroxismos que, por muito subjetivos que sejam, estão em baça sintonia com os tempos hodiernos da “crença descafeinada” – “uma crença que não fere nem engaja ninguém, e ainda menos a nós próprios” (ŽIŽEK, 2006b: 131). É essa, no fundo, uma das manifestações mais evidentes do fenómeno global da cultura governada pelo capitalismo tardio: a possibilidade de se lançar às coisas um olhar liberto da moral (*para lá do bem e do mal*, evocando Nietzsche) ou alienado das condições materiais que delimitam estrategicamente as *políticas de localização*¹⁴, para poder ver o mundo com uma lucidez sem reservas metafísicas, nem filtros preconceituosos ou lentes deformantes.

Morissette entra de facto num espaço insituável entre balizas históricas, estando consciente de que bem e mal são, no fundo, conceitos ou valores “intermutáveis” (SLOTERDIJK, 2011: 248). Mas esta versão de amoralismo é tanto a causa como a consequência da ambivalência moral que caracteriza, em parte, as oscilações da pós-modernidade, essas linhas imprecisas, sempre plurais e assentes em disseminações polissémicas, que Bauman qualifica de *líquidas*. Do ponto de vista da literatura confessional (de novo, sob o signo de *my deepest within*), Sloterdijk vê nessa ambivalência mais um exemplo de *cinismo*, como uma atitude de desresponsabilização do sujeito face às suas próprias ações e inações, por meio de agenciamentos:

De Rousseau a Freud, as aperceções existencialmente decisivas são formuladas sob forma de confissões. Há que ir por trás da fachada para aperceber o que é o caso. O cinismo fala do que há por trás da fachada; tal se torna (*sic*) possível quando se detém o sentimento de vergonha. Só quando o indivíduo der por si próprio o passo para lá do bem e do mal poderá confessar-se com

¹⁴ Tendo em conta o próprio título de *Citizen of the Planet*, atente-se nas advertências feitas pela consciência feminista de Braidotti: “Before we let ourselves joyfully celebrate our internationalism, therefore, let us ask ourselves: are we sufficiently present as citizens in our country to start thinking seriously about being citizens of the world? Unless we reflect seriously upon our own belonging to, involvement in, and implication with our culture, we are in danger of postulating internationalization as yet another version of women’s exile” (BRAIDOTTI, 1994: 253).

proveito. Ao dizer: *sou* assim, pensa no fundo: *é* assim. No fim de contas, os meus ‘pecados’ não recaem sobre mim, mas sobre o *id* em mim, só aparentemente são pecados. Na verdade, o mal que emana de mim é apenas uma parte da realidade geral, em que bem e mal desaparecem numa grande neutralidade (*idem*, 251).

Esta responsabilidade diferida, deslocada de *mim* para o magistério do meu *id*, pode ser interpretável (operacionalizando-se como mais uma deslocação, inclusive, de tipo semântico-lexical) a partir da noção de *sintoma*, alargada a título de um *b-side* no formato *single* de *Hands Clean* (2002): *Symptoms*.

a missile sent today
killed only 3
the rest were saved
they're far enough away
to not really feel the direct effect on me

they caught him today
based ridiculously on his race
they weren't sure
he even did it
but they needed a random face

all these symptoms
symptoms of a simpler cause
I've had moments in my life
when I've contributed
by believing we are
separate we are separate
disconnected in this unity

he won today
smug self-satisfaction on his face
he blew the others
out of the water
he said that he's glad they were disgraced (...)

he stole what he could
he only had minutes before he'd be caught
he justified every penny taken

by blaming the gap between
the rich and rich not (...)

A canção estrutura-se com base num discurso minimamente teleológico, pelo menos, na sua intenção funcional: cada uma das quatro estâncias conta um episódio accidental que o refrão agrega sob o signo de *all these symptoms*, como forma de lhes impor uma significância ideológica, ou seja, atravessando cada um dos episódios por um mesmo fio de sentido, algo que nos permita assimilá-los numa matriz narrativa de inteligibilidade. Mas a referida ambivalência pós-moderna assalta na impermanência e na discursividade derivativa dessas células que, tendo em conta a letra, podem ser consideradas como *doentes*, convalescendo (ou desintegrando, devindo *disconnected*) todo o corpo social (isto é, aquilo que o sujeito, no refrão, apelida de *unity*). A *ruína* era, para Benjamin, um dos emblemas da pós-modernidade; e, de facto, a constituição episódica da narrativa de *Symptoms* traça o diagnóstico de micronarrativas arruinadas, isto é, fragmentárias, dispersas e episódicas, que flutuam aparentemente ao acaso (ou que irrompem “do nada”), sem que haja um atrator que lhes possa conferir um denominador comum. Atuam, nos termos de Sloterdijk, como “*quanta* vagabundos de dissidência”, desorientados quanto a “uma missão a cumprir” (SLOTERDIJK, 2010: 2013), sem qualquer fundo tímótico articulado dotado de capacidade de ação coletiva (com vista à criação, ainda com Sloterdijk, de um *banco de cólera*, cf. *idem*, 77-84).¹⁵ A disposição em ruína ou em fragmento prescreve a orientação dos comentários inerentes à própria letra musical, tornando-os meta-textuais: cria imagens e figuras (como o sintoma, enquanto síntese possível) a partir da reprodução de outras imagens e figuras (os quatro episódios, que atuam como pretextos ou teses daquele sintoma-síntese).

Musicalmente, a canção desenvolve-se num sobressalto íntimo, num ritmo que progressivamente se vai tornando acelerativo, denotando um sentimento de urgência que cada um dos episódios tende a diminuir ou a abafar. Essa impaciência é vocalmente plasmável no trabalho de edição da voz: há a voz mais audível que se sobrepõe a uma outra voz, a voz de fundo, em falsete, que agudiza o *estado de exceção* moral que cada

¹⁵ A tese de Sloterdijk em *Cólera e Tempo* (2010) apela à integração dos diversos *quanta* coléricos num coletivo agregador com perspetivas históricas, de modo a que as solitárias explosões de raiva e indignação – destruição de cabines telefónicas, carros incendiados, lojas vandalizadas, etc. – não se consumam na sua própria expressão dissidente. Esse coletivo atuaria como um banco em sentido lato, servindo “de receptáculo e de agência de valorização dos investimentos” tímóticos (SLOTERDIJK, 2010: 78): “A revolução, no sentido mais extensivo da palavra, não pode ser produto do ressentimento de pessoas privadas isoladas (...). Ela implica a fundação de um banco de cólera cujos investimentos devem ser tão minuciosamente ponderados como as operações do exército antes da batalha decisiva (...)” (*idem*, 80).

um dos casos reportados consubstancia, mas procura passar em branco, nivelando essa excecionalidade (perdem a gravidade ontológica de notícia e adquirem o sentido – *já-sentido* – baço de uma enumeração). Daí que a letra de *Symptoms* seja suscetível de uma análise sob o signo de um *cinismo semântico pós-moderno*, aquilo que Sloterdijk interpreta a partir de uma expressão fixada na estrutura reducionista e materialista “não passa de” (como quando se diz, por exemplo, que o amor *não passa de* uma perturbação química envolvendo reações hormonais, invalidando-se desta forma quaisquer subjetivações mais “desafogadas” para lhes sobrepor uma explicação objetiva, fria e universal, cf. SLOTERDIJK, 2011: 239-240).

Atente-se, por exemplo, na primeira estância: parafraseando o episódio nela descrito, é disparado um míssil que mata *somente* três pessoas; *o resto* ficou ileso, mas esse *resto* encontra-se a uma distância suficiente *de mim* (do meu lugar), o que justifica, de certo modo, o facto de *eu* não *me* sentir *verdadeiramente* ou *diretamente* afetado ou incomodado com o sucedido. Atesta a dissociação plena entre o observador e o observado: *sabe-se* ou *diz-se* que *um* míssil matou três indivíduos, e é essa mediação que proporciona o esvaziamento ontológico e visceral, neste caso, do sentido da morte. Aquilo que *ouço* ou *vejo* na televisão não *me* afeta, porque, muito simplesmente, não tem a ver *diretamente* com a *minha* pessoa ou com o *meu* corpo, que assim se tornam indivisíveis pelo dispositivo de mediação que impulsiona o *meu* alheamento face ao mundo (o fenómeno que Žižek apelida de *interpassividade subjetiva* – os truques e as manhas do superego infligindo sobre o *sujeito-suposto-gozar* –, descrevendo-a a partir do riso pré-gravado das comédias televisivas e do brinquedo japonês *tamagotchi*).¹⁶

A figura anónima que, na quarta estância, se goziza na sua *smug self-satisfaction* caracteriza o feixe biopolítico que torna indistinguíveis o *bios* e a *zoé*, a fratura por onde

¹⁶ Primeiro, o *canned laughter* nas séries de comédia da televisão norte-americana: a função das gargalhadas pré-gravadas ou “enlatadas” consiste em substituir o *meu* riso, aliviando-me o superego e a coação de gozar, de rir. Assim, é o Outro que suporta o prazer que supostamente *eu* teria ao disfrutar das ofertas televisivas (cf. *idem*, 2006b: 23-24 e 34). Segundo, o *tamagotchi*, o viral aparelho eletrónico japonês: à semelhança de um *verdadeiro* animal doméstico, o brinquedo regista as suas exigências – fome, sede, mimo, etc. – num pequeno ecrã, obrigando o sujeito a ter um comportamento de ritual obsessivo na dupla satisfação de ver o brinquedo feliz e de se ver a si próprio, enquanto dono, igualmente ditoso, por executar com zelo e brio a sua responsabilidade “parental”, em consonância com um imperativo denegatório de tipo fetichista (“Sei muito bem que se trata apenas de um objecto inanimado, mas ajo como se acreditasse que se trata de um ser vivo”, *idem*, 2006c: 145). Perpetuando a máxima judaico-cristã do “amor ao próximo”, o *tamagotchi* permite que o seu utilizador extravase o seu sentimento de compaixão e solidariedade, tão caros aos discursos *eticistas* da contemporaneidade, sem com isso se tornar um estorvo intrusivo na vida do outro real, nem correr o risco de ser mal-interpretado, rejeitado ou ferido na sua resolução ética. Afinal, como é típico da intuição paranoica, “nunca se sabe” se o outro pode “levar a mal” as *minhas* “boas intenções”. Deste modo, a fórmula do “amor ao próximo” torna-se uma “inapresentável patologia idiossincrática, que deverá ser satisfeita na esfera privada” (ŽIŽEK, 2006c: 146).

se expõe a *vida nua* na sua condição simbolicamente inadmissível e intolerável (Agamben e Esposito: o sistema biopolítico enquanto modalidade tangencial de uma *tanatopolítica*, ou seja, de uma intrusão de princípios biológico-científicos na ordem política, sempre à espreita de exercer o poder da vida contra a própria vida). Daí o *estado de exceção* na sua exequibilidade extrema e hiper-reconhecível, dado que normaliza (exercendo uma função prescritivo-performativa) a proliferação de novos dogmas, de uma nova *doxa* político-jurídica: um *fora da lei* (a necessidade prescinde da lei) e um *dentro da lei* (a necessidade faz lei), infiltrando-se no Direito uma *zona de anomia* (cf. AGAMBEN, 2003: 64). A *exceção* institucionaliza-se, com métodos e respectivas legitimações. Daí o tal *he* que, pela emissão da sua palavra, suspende o funcionamento jurídico *normal* e inaugura um novo regime onde a lei anterior autoriza a sua infração (fazendo com que todos nós possamos devir *homines sacri*)¹⁷: *he blew the others* – note-se o *apartheid*, os *outros* na condição de alteridade absoluta num regime de exclusão – *out of the water*.

Estes atos de violência, cuja natureza esporádica parece não lesar a sua premência operativa na desrealização do real (julga acontecer como se não deixasse marcas), normalizam a violência (*banalizam-na*: não provocam aturdimento nem ressonância na consciência pensante de quem pratica o mal)¹⁸, mistificando-a semanticamente com uma espécie de excedente moral expiatório (*blaming the gap between / the rich and rich not*), tomando a violência como parte consubstancial da matéria do presente, daquilo

¹⁷ A eugénica nazi e os seus dispositivos profiláticos, também contra uma arte *degenerada* (que reproduz corpos em degeneração, pustulentos, enlouquecidos, *decadentes* e decadentistas, típicos da estética finissecular: *O Retrato de Dorian Gray*, de Oscar Wilde, e o *Drácula*, de Bram Stoker, como exemplos fulminantes), visavam *higienizar* a sociedade, *desparasitá-la* dos seus focos de contaminação, ao mesmo tempo que, em elucubrações ressemiotizadas, invertem conceitualmente as vítimas do extermínio (judeus, ciganos, doentes de morte cerebral, comatosos, homossexuais) em *beneficiárias da sua supressão*: “a vida que não vale a pena viver é existência sem vida, a vida reduzida à crua existência” (ESPOSITO, 2010: 192), (*im*)pura carne habitada *ab initio* pela morte. Face à dependência extrema entre a sociologia e a biologia (já percebida por Marx) nos procedimentos ideológicos do nazismo, uma vida passível de ser eliminada sem que, do ponto de vista jurídico-político, se possa qualificar esse ato de homicídio, abrindo-se um estado de exceção, designa a condição fragrante do *homo sacer*, da *vida nua*, da vida *insacrificável*, que é incompatível com a execução de uma pena capital por ser desprovida de qualquer atividade cerebral e, por assim dizer, de qualquer sujeito efetivamente humano, não-animal. O *homo sacer* designa, então, o indivíduo na condição de meio-termo: no mundo profano, comporta um *resíduo irreduzível de sacralidade* no seu corpo, o suficiente para, na lógica sacrificial (ou a *máquina do sacrifício*), poder ser morto violentamente pela comunidade e, assim, ser restituído aos deuses; no mundo divino, “il ne peut être sacrifié et se voit exclu du culte parce que sa vie est déjà la propriété des dieux, et pourtant, parce qu’elle survit, pour ainsi dire, à elle-même, elle introduit un reste incongru de profane dans la sphère du sacré” (AGAMBEN, 2005: 98).

¹⁸ Num artigo do suplemento *Ípsilon* sobre o filme *Shoah*, de Claude Lanzmann (o discurso do intransmissível e do inominável dos campos de extermínio nazis), António Guerreiro alude a Hannah Arendt para reportar que “(...) os nazis estavam completamente convencidos de que uma das melhores hipóteses de sucesso do seu empreendimento [a exterminação de uma raça] residia no facto de que ninguém, no exterior, podia alguma vez acreditar no que se passava” (GUERREIRO, 11 de outubro de 2013, p. 10).

que lhe dá consistência previsível, maquilhando e relativizando estes mesmos surtos tímóticos (a violência como um quase sinónimo da vivência *tranquila* do dia-a-dia, o visível-comum de uma *random face* que adorna o manto da justiça social, etc.).¹⁹

Bauman caracteriza a violência do sistema político contemporâneo ao atualizar o modelo do *panótico* (a vigilância clássica nos moldes do *Big Brother* orwelliano, com base na forma de arquitetura carceral desenhada no século XVIII) para um modelo que designa de *Big Brother 2*: se o primeiro modelo “(...) havia sido pensado com a finalidade de restringir as pessoas à reclusão, de as impedirem de sair, de fazer com que respeitassem as regras”, com o intuito de assegurar o controlo sobre elas (BAUMAN, 2013: 37), já o segundo modelo “(...) não estava interessado em enclausurar ninguém mas, pelo contrário, em afastar as pessoas erradas” (*ibidem*). O *Big Brother 2* rege-se, portanto, pela lei da *exclusão*, intrinsecamente implicada nos requisitos modernos da sociedade de consumo. Segundo Alanis Morissette,

In this value system, any personal aspiration that doesn't respect consumerism is overlooked as naïve and powerless. From this perspective, it's a dog-eat-dog world and you eat or are eaten. So, is there any wonder why we growl at those we perceive might threaten our rung on the climb? (MORISSETTE, 5-12-2011, em linha)²⁰

Note-se que nenhum dos episódios de *Symptoms* surge verbalmente provido de espessura substantiva; uma descrição *tout court* pressuporia alguns adereços ou figurações que pudessem recheiar minimamente a densidade de um *acontecimento*. Não há, na letra, quaisquer informações adjuvantes ou minudências; apenas brancos, vazios, lacunas – como uma sugestão rápida de ímpetos visuais ou um *zapping* televisivo. Com efeito, segundo Sloterdijk, os *mass media* gozam de uma inesgotável poder de síntese concentrado no “estilo aditivo” de ordenamento, isto é, no uso estrutural da conjunção

¹⁹ A propósito de certas estratégias e desculpas retóricas, filosóficas e psicopolíticas (métodos de “inteligente redistribuição da vergonha”) que visavam branquear as atrocidades hitlerianas e estalinistas, cite-se Sloterdijk em *Cólera e Tempo*: “Inventaram-se matemáticas morais superiores, segundo as quais deve ser considerado inocente quem quer que possa provar que houve alguém mais criminoso do que ele. Este tipo de cálculo permitiu que Hitler se tornasse aos olhos de muita gente o salvador da consciência. (...) Recorrendo às formas desmesuradas da crítica cultural – por exemplo, a ideia de que podemos fazer remontar Auschwitz a Lutero e Platão, ou a criminalização da civilização como um todo –, a tentou-se apagar os vestígios que mostravam como tínhamos chegado perto de um sistema de genocídio de classe” (SLOTERDIJK, 2010: 196-197).

²⁰ Na mesma linha, segundo José Gil, “(...) a exclusão não é apenas ‘social’, ou ‘do mercado do trabalho’, ou ‘racial’, ou ‘cultural’, ou ‘psicológica’, mas atinge o cerne da humanidade do homem. (Que ausência de humanidade não é por nós sentida no arrumador toxicodependente, sujo, esfarrapado, que se arrasta de carro para carro?)” (GIL, 2008b: 106). Daí que não estejamos “(...) muito longe do totalitarismo descrito por Hannah Arendt – um totalitarismo não político, mas não menos destruidor, a longo prazo” (*ibidem*).

copulativa *e*, que tende a esvaziar cada fenómeno da sua singularidade ou espessura, tornando “tudo (...) literalmente vizinho de tudo” (SLOTERDIJK, 2011: 392).

Assim se criam encadeamentos e vizinhanças que racionalistas e estetas estavam longe de esperar: medidas de economia – e – primeiras representações teatrais – e – campeonato do mundo de motos – e – imposto para as prostitutas – e – golpes de Estado, etc. Os *media* (...) [e]nglobam tudo porque não apreendem nada; falam de tudo, não dizem nada de nada. A cozinha dos *media* serve-nos quotidianamente um cozido de realidade com inúmeros ingredientes que têm porém o mesmo gosto todos os dias (*ibidem*).

Desta culinária saem fatalmente notícias sem sabor, pratos desenxabidos – tais como aqueles que as estâncias cumprem por nos servir, num estado de leveza irrefletida, como se cada episódio fosse decalcado *ipsis verbis*, sem qualquer depuração.

O refrão fala de uma desconexão funcional, de um estado de separatismo que o sujeito denuncia como *o* sintoma por excelência. Segundo Sloterdijk é essa a “moral dos jornalistas”, ou seja, a moral da cópula *e*. Um *e* que, por mais paradoxal que pareça, não estabelece relações nem cria proximidades cúmplices, mas dispõe tão-só dos assuntos como coisas ordenadas em fila, transformando os opostos “em vizinhos imediatos, de forma que os contrastes se invectivam” (*idem*, 393): o *e* não opera num estado de “pureza” morfossintáctica, mas é o equivalente a um “é-igual-a” (*ibidem*), um “*inferno do igual*”, onde tudo devém “desacontecimentalizado” (HAN, 2014: 12-13).²¹ O que o sujeito de *Symptoms* desacredita é a *crença* que rege as mentalidades contemporâneas, a crença pré-concebida ou naturalizada de que, efetivamente, *we are separate*. Do ponto de vista da enunciação, sem ressalva das suas particularidades prosódicas, ouve-se *separate we are separate*: a primeira ocorrência da forma *separate* é o excedente de um encavalgamento deliberadamente amputado; desta forma, duplica-se a forma *separate* em torno de uma ilha de autismo egológico – *we are*, colocado no centro de duas predicções iguais. O falsete empregue neste ponto da canção torna ostensível a angústia de uma revelação que é, para todos os efeitos, um apelo ao *ethos* das

²¹ O *e* guattari-deleuziano (em detrimento do *é*) prende-se com outro tipo de interrogações filosóficas: a construção do plano de imanência. Neste contexto, o código torrencial de Deleuze afigurar-se-ia mais como autocomplacência estética (um delírio metarreflexivo, um divertimento do pensar) e menos como pensamento crítico sobre um mundo habitado por criaturas de carne e osso que abusam da sua mortalidade. Daí que o pensamento de Deleuze seja o alvo principal das críticas de James Glass em *Shattered Selves. Multiple Personality in a Postmodern World* (1993); afinal, segundo Jean-Marie Domenach (“Oedipe à l’usine”, 1972), é sempre mais fácil falar de “máquinas desejanças” do que de “máquinas sofredoras” (*apud* SANTOS, 1997: 276). Vide também S. Žižek, *Organs without Bodies. Deleuze and Consequences* (2004) e R. Braidotti, em *Nomadic Subjects* (sobretudo o capítulo “Discontinuous Becomings: Deleuze on the Becoming Woman of Philosophy”, cf. BRAIDOTTI, 1994: 111-123).

consciências: a sonoridade envolve, assim, uma certa plasticidade inerente à ordem do visível, como uma *forma sonora* ou um *barulho visual* (cf. NANCY, 2002: 15) que *põe em evidência* uma *ressonância* que, de outro modo, não comportaria um tom tão urgente (segundo Jean-Luc Nancy, somos recetivos à sonoridade *em si* antes de nos predispormos a interpretar o que nela se conjuga como uma mensagem, cf. *idem*, 17). No fundo, a crença *we are separate* converte-se em ideologia mas sem quaisquer signos que evidenciem os traços e relevos ideológicos que consignam aquela *enquanto* ideologia (daí o efeito de branqueamento: reportagens isoladas “vela[m] por que os homens não consigam sintetizar factos da mesma natureza que só dificilmente podem articular na sua cabeça”, SLOTERDIJK, 2011: 393).

3. O coração: o órgão amoroso da repetição.²²

Se o coração pudesse pensar pararia.

Bernardo Soares, *Livro do Desassossego*

Acontece-nos muitas vezes ouvir notícias terríveis sobre terremotos, furacões, tsunamis e assim por diante, e mais não fazemos do que pegar no porta-moedas, tirar uma nota e mandá-la para o local da catástrofe. Isto é, todavia, uma forma de comprarmos a nossa responsabilidade, não uma verdadeira assunção da responsabilidade.

Zygmunt Bauman, *Europa líquida* (2013: 110-111)

Symptoms como denúncia de um cinismo que cada vez mais se naturaliza nos discursos e comportamentos da pós-modernidade? Denúncia, inclusive, do *meu* próprio cinismo? Ao julgar os outros, os seres humanos utilizam critérios advindos dos seus próprios sistemas de referência, o que, por conseguinte, os leva a iluminar aquilo que a literatura psicanalítica denomina como *projeção*: quando julgam o comportamento dos outros, é de *si próprios* que estão a falar, da sua própria radical exterioridade projetada na inacessibilidade que caracteriza o outro em absoluto. O *single* de avanço do álbum *Flavors of Entanglement* (2008) – *Underneath* – procura insistir na iluminação consciente dos mesmos *sintomas* (utilizando o mesmo vocábulo no segundo verso do refrão), mas onde *Symptoms* partia de uma focalização externa para refletir sobre a própria exterioridade (várias ocorrências episódicas que confluem num certo panorama sobre o estado do mundo), *Underneath* procede a uma maior acutilância reflexiva: do que é mais privado e particular para o que devém mais amplo e universal.

Look at us break our bonds in this kitchen

²² “A cabeça é o órgão das trocas, mas o coração é o órgão amoroso da repetição” (DELEUZE, 2000b: 42).

Look at us rallying all our defenses
Look at us waging war in our bedroom
Look at us jumping ship in our dialogues

There is no difference in what we're doing in here
That doesn't show up as bigger symptoms out there
So why spend all our time in dressing our bandages
When we've the ultimate key to the cause right here, our underneath

Look at us our form our cliques in our sandbox
Look at us micro kids with both our hearts blocked
Look at us turn away from all the rough spots
Look at dictatorship on my own block (...)

Na *démarche* interpretativa, *Look at us* traduz um apelo ao visível mais imediato, aparentemente não secundado por nebulosidades renhidamente indissipáveis: as evidências estão, por assim dizer, *absolutamente à vista, demasiado disponíveis* à nossa inteligibilidade. Há uma vertente isotópica que assegura, enquanto tal, uma certa homogeneidade da mensagem, não enxertando na comunicação focos passíveis de gerarem ambiguidades: no fundo, os versos da primeira estância aumentam a exorbitância da sua visibilidade nos versos da segunda (a estância que se segue ao refrão), que recuperam aqueles recorrendo a outras palavras e imagens (funciona como uma câmara de ressonância: ao regime do visual acrescenta-se a contiguidade do sonoro, como um eco que os versos da segunda estrofe concretizam).

Assim, (i) o espaço consignado por *esta cozinha* engloba os modos de expressão de conflitos (*break our bonds* → *form our cliques*) que são encenados dentro das *nossas caixas de areia*. Por um lado, o uso dos determinantes *this* e *our*, demonstrativo e possessivo, respetivamente, estreita o clima de familiaridade, sob o signo do *us* que define o espaço do comum. Por outro lado, as falhas na comunicação progridem no sentido de uma bestialização do humano: dos laços desfeitos – *bonds* – passa-se à criação de outro género de laços – *cliques*, os conventículos que se reúnem em torno de motivações obscuras – que, na verdade, por diferimento hipócrita, apenas contribuem para que a comunicação *per se* não aconteça. Uma *caixa de areia*, mais do que uma metáfora, é uma mudança de prisma em relação a um mesmo cenário: ora se vê um espaço doméstico – *this kitchen, our bedroom, my own block* – onde a conflitualidade se manifesta, ora se vê essa abstração quase niilista dirigida aos fenómenos concretos e ao

que nestes se afigura de modo intangível mas que não deixa, contudo, de provocar ruído (a caixa de areia como um neutro ou um vazio a-semânticos sondados pela mesquinhez dos *cliques*, como um barulho de fundo improdutivo). Esse ruído (ii) é o que permanece mesmo depois de todas as formas de comunicação terem sido quebradas ou ficado suspensas (como um silêncio ensurdecedor): os versos *Look at us jumping ship in our dialogues* e *Look at us turn away from all the rough spots* designam experiências e comportamentos que adiam a consumação da sua finalidade (seja ela qual for), favorecendo as intermitências (como anacolutos) em detrimento da procura de um tom, de um plano onde até o dissenso se torna articulável. Neste sentido, o fundamental não é convergir a todo o custo as singularidades numa homogeneização neutra, num discurso consensual. Pelo contrário, interessa conceder a essas singularidades um espaço de inscrição que lhes confirme a sua espessura de real, reconhecendo-as na qualidade de acontecimentos e existências. Em vez de se fugir dos *the rough spots*, convida-se a consolidar um desejo de permanência, “(...) with its Mahatma Gandhi philosophy couched in domestic deconstruction” (PEDDER, 22-6-2008, em linha).

There is no difference in what we're doing in here / That doesn't show up as bigger symptoms out there – a discursividade dos sintomas trabalha numa ordem religável à articulação derridiana entre *différence* e *différance*: dizer *in here* ou dizer *out there* é integrar um sistema falocêntrico constituído por polaridades binárias decantadas (e *desencantadas*, com o declínio das meta-narrativas) de pressupostos metafísicos, em que um dos elementos da oposição binária acaba sempre por sair privilegiado. Significa, portanto, suportar posições deíticas e, em função delas, deformar o mundo *per se* a partir de agenciamentos perceptivos, que os usos da língua dissimulam como verdades apodíticas. A linguagem desqualifica a presença temporal ou referencial (o referido mecanismo da dêixis, por exemplo) – é essa a sua condição inultrapassável e, segundo Paul de Man (1989), aquilo que transforma a literatura num efeito irreversível de *alegorização* do mundo (que o papel dos tropos subscreve); o significado poético reside na sua não-coincidência consigo mesmo, condenando-se eternamente a um castigo de Sísifo: o significado está condenado a significar; a linguagem, dos usos comunicativos aos usos poéticos, é “sempre significativa” (DE MAN, 1989: 130).

Atente-se na *bridge*:

How I've spun my wheels with carts before my horse
When shine on the outside springs from the root

Spotlight on these seeds of simpler reasons

This core, born into form, starts in our living room

Não há significados fixos, mas apenas significados diferidos pelo *animal hermeneuticum*. Ao reconhecer esses deslizamentos, o sujeito/texto vê-se/lê-se contra si próprio, *spotlighting* as ratoeiras ou armadilhas da linguagem (as crenças e mitos, poderosos e convincentes, do gênero de *separate we are separate* denunciadas no refrão de *Symptoms*): *How I've spun my wheels with carts before my horse* – por outras palavras, armadilhas da e na linguagem reconfiguram e reagenciam armadilhas da e na consciência (e vice-versa). O esforço (animado por pulsões nostálgicas) para restaurar (isto é, *regressar a*) uma certa unidade ou harmonia perdidas é tão estéril quanto, como assinalou de Man, o de tentar pensar a linguagem sem sucumbir a um pensamento refém de quadrantes linguísticos. Daí que coexista ao discurso-come-apelo, ao qual anteriormente se aludiu, um *punctum* ilocutório que excede a ordem denotativa da linguagem e impele as nossas forças estimativas para um domínio mais próximo do da abstração, não magnetizável por elementos semânticos predicativos (elementos que permitem constituir uma classe consistente de objetos, uma classe na qual os objetos se inscrevem sem criar discrepâncias), como se a enunciação de *Look at us* acorrentasse a si uma dimensão derogatória, como um insulto face ao qual a comunidade circunscrita no *us* não se pode resguardar. Por assim dizer, é *insultuoso* agir como *micro kids with both our hearts blocked*: insultuoso porque absurdo, como um desgaste de energia ou uma perda de tempo que, sendo inevitável e extensível a todos os fenômenos da vida, condiciona os nossos modos de pensar e agir ao ponto de os cristalizar em hábitos e rotinas adeptos de uma *falsa consciência*.

Pense-se na primeira das duas transmutações fílmicas da canção em análise (realizada em vinte e quatro horas por Matt Docter e Ric Frazier e produzida por Docter Twins, com estreia a 15 de setembro de 2007, em Los Angeles, no âmbito do *Elevate Film Festival* – figura 40). Vê-se Alanis Morissette a caminhar, errante, pelo jardim de uma casa e à volta de uma piscina, enquanto, em *slowmotion*, grupos de idosos se infiltram naquele espaço (que está munido de altas vedações a toda a volta, retrazendo visualmente os vários perímetros aludidos pela letra musical), correndo em direção à água, mergulhando nela e transformando-se, de súbito, em crianças (dir-se-ia que o périplo metaforiza a iluminação do fenômeno consciente: o esforço humano para se

desenvencilhar de certas limitações radicalmente exteriores, obtendo, como prêmio, a revelação de um olhar).



Fig. 40. Fotogramas de *Underneath* (realização de Matt Docter e Ric Frazier)

Vê-se, portanto, Alanis Morissette *a ver*, a corroborar o seu papel de espectadora de um mundo por demais familiar (a comunidade do comum delimitado em e por *us*) e, apesar disso (ou *por causa disso*: note-se a sincronia entre *symptoms of a simpler cause*, em *Symptoms*, e *Spotlight on these seeds of simpler reasons*, em *Underneath*), agindo de mil e uma maneiras incompreensíveis, isto é, *insultuosas* ou *paroxísticas*, como modalidades não-predicativas que ficam a flutuar sem ancorar em referentes. E ao *vermos* Alanis Morissette *a ver*, a lista de *look at us's* faz-se acompanhar como que de um olhar de pálpebras fechadas, num olhar reprovador (porque desapontado, abanando-se a cabeça), como quem *suspira fundo*: gestos de uma psicossomática, ou de “uma segunda linguagem sem fala” (SLOTERDIJK, 2011: 189), de um *esprit de finesse* que capta expressividades ínfimas e impercetíveis (as microtensões que preenchem o vazio e a distância quando *both our hearts [are] blocked* – logo, a impercetibilidade faz-se de perceptíveis ínfimos, decompõe-se neles e é através do seu atrito que a tensão escapa e se torna acessível aos sentidos). Comportaria, assim, o relancear penetrante de um olhar *kínico*, que “[f]ixa fixamente os factos nus da natureza”, querendo “reconhecer os factos ‘crus’, animais, simples (...)” ao “regozijar-se com o nu e o elementar, porque nele encontra a verdade como ‘desocultação’” (*idem*, 196).

A imagem do vídeo sugere uma certa tonalidade feérica, para a qual concorrem, do ponto de vista estritamente musical, o *sound design* desenvolvido por Andy Page e Guy Sigsworth (uma certa liquidez sónica, aérea e delicada, altamente combinatória mas sem deixar de *soar polida*, convidando à errância²³) e, em termos visuais, o cromatismo escuro da ambiência noturna em contraste com a luminosidade da água da piscina, as operações dos movimentos em câmara lenta e, no ato do mergulho, a reconversão mágica dos idosos (corpos desgastados, erodidos pelas tais micro-violências que devieram ideologicamente cristalizadas – e/ou dermatologicamente envelhecidas) em crianças (rostos risonhos, divertidos, corpos absolutamente disponíveis, comunicando dentro de água uns com os outros, numa ambiência metaforicamente intrauterina: a água como líquido amniótico, a comunicação como proteção original, em que mãe e feto são, no fundo, indiscerníveis e indivisíveis).

De facto, com base naquilo que Peter Sloterdijk, em diversas passagens do seu empreendimento filosófico (o seu tríptico esferológico: *Bolhas, Esferas e Espumas*), designa como uma *aliança sonoesférica*, a imagem da piscina (que constitui, em termos arquitetónicos, um compressão do terreno, um *espaço* (mais) *interior*, abaixo do nível da superfície) transfigura-se numa experiência imersiva intrauterina. Sloterdijk repesca o conceito de *nobjet* de Thomas Macho – o duplo placentar, os pré-objetos, as não-coisas, que são inegociáveis e inacessíveis a qualquer tipo de troca – para, sob o seu espectro semântico, nele incluir a vulva. É dentro dela que atuam os verdadeiros responsáveis pela formação fetal e pré-natal do *eu-antes-do-eu* – “le sang, le liquide amniotique, la voix, la cloche sonore et l’air de la respiration” (*idem*, 350) –, um *eu*, ressalte-se, que se situa num *universo pré-ótico*, constituído apenas por cordões umbilicais acústicos, vozes e ouvidos que se afinam mutuamente. Neste sentido, Sloterdijk define a “alma”, no sentido atribuível pelos cenários da tradição filosófico-especulativa (o equivalente ao *underneath* de Morissette), como “un système de résonance qui est ajusté pendant la communion audiovocale de la sphère prénatale

²³ Um som que materialmente exacerba a sua tessitura tecnológica-eletrónica para, a partir daí, se tornar religável a um teor introspetivo e meditativo (ao invés de seguir o padrão mais *standard* da chamada *música eletrónica*, que imediatamente convoca a frugalidade das pistas de dança) – foi este som altamente trabalhado pelo produtor William Orbit que tornou o álbum de Madonna *Ray of Light* (1998) um disco *pop* original e interessante: conceder à eletricidade uma propulsão discursiva que lhe permita servir de transdutor de profundidades íntimas (na altura, Madonna promovia a reinvenção da sua *persona* como mãe: de *material girl* a *spiritual mom*). Guy Sigsworth, trabalhando, de certa forma, como um misto de alquimista e engenheiro dos sons, é responsável por este género de colaboração e orientação musicais nos álbuns de Morissette *Flavors of Entanglement* (2008) e *Havoc and Bright Lights*, assim como em diversos trabalhos discográficos de artistas como Seal, Björk, Bebel Gilberto, Kate Havenevik, Imogen Heap, Frou Frou e, de novo, Madonna.

mère-enfant” (*idem*, 559), através do qual se inaugura a propensão sensível do animal humano para a conetividade acústica. O ouvido do recém-nascido, adaptado a uma audição uterina, reconhece a voz (materna) sem, contudo, lhe sobrepor uma imagem (o *pensamento sem imagem* deleuziano parte precisamente deste fôlego de liberdade, pré-edipiano, cf. *vide* SLOTERDIJK, 2002b: 560).²⁴

A segunda versão do videoclipe (a versão oficial), realizada por Sanji, coopera com a anterior no que à dimensionalidade do *ver* diz respeito (figura 41). Neste segundo caso, quase toda a letra de canção acaba visualmente literalizada, incluindo o título: *Underneath* é, literalmente, o que está *por dentro* (do corpo, da carne), o que está *subjacente* (à pele do corpo, à exterioridade carnal). O sentido da visão (*Look at us*) é, assim, exponencialmente ampliado, como um efeito de *zoom* háptico e incisivo, penetrando e atravessando a superfície do corpo (a excessiva literalização chega a tropeçar, por conseguinte, numa mendicância ridicularizante, toscamente infantil e *cartoonish*): tudo o que se desenvolve no exterior – Alanis Morissette no papel de uma ativista fervorosa e impaciente, percorrendo as ruas da cidade, imiscuindo-se nos engarrafamentos para distribuir panfletos sobre causas humanitárias e movimentos sociais éticos e eticistas, enquanto evita a todo o mundo responder por *sms* ao seu namorado – encontra a sua exata simetria no interior do *eu* – e surge a cantora, num vestido vermelho, a habitar o coração e os seus vários compartimentos (cozinha, quarto), bombardeada pelas frequências e ritmos cardíacos (sístoles e diástoles), enquanto, à semelhança do que sucede no cenário exterior, se embrenha em quezílias com o seu amante, resultando daí previsíveis amuos e infantilidades (o *habitus* dos *micro kids* devindo sintoma).

O ponto de viragem nesta segunda versão dá-se, no enredo, quando a protagonista *desoculta* a verdade inerente às *seeds of simpler reasons*, deixando-as fertilizar exteriormente (porque, explica o verso, *When shine on the outsider strings from the root*). Assim, ao mesmo tempo que a personagem da ativista, depois de chegar a casa e de se olhar ao espelho, decide limpar a parede do seu quarto, removendo dela todos os

²⁴ Ainda a propósito da simbologia da água e das crianças no vídeo de *Underneath*: no capítulo dedicado ao olfato, no livro *A Natural History of the Senses* (1995), Diane Ackerman reconta um episódio que experienciou enquanto praticava mergulho nas Bahamas, episódio que a despertou pela primeira vez num duplo sentido: “that we carry the ocean within us; that our veins mirror the tides. As a human woman, with ovaries where eggs lie like roe, entering the smooth, undulating womb of the ocean from which our ancestors evolved millennia ago, I was so moved my eyes teared underwater, and I mixed my saltiness with the ocean’s. Distracted by such thoughts, I looked around to find my position vis-à-vis the boat, and couldn’t. But it didn’t matter: Home was everywhere” (ACKERMAN, 1995: 20). *Vide* subcapítulo “O *tuning* pré-natal da intimidade” (segunda parte).

papéis e anúncios promovedores de causas sociais, a sua versão homuncular, residente no coração, também em frente ao seu espelho sanguíneo, procede a uma triagem de todas as injunções do seu *superego*: bilhetes e *post-its* reprovadores, contendo mensagens como “I’m fat”, “I avoid taking responsibility” ou “I’m lonely”. Torna-se, assim, hermenêticamente fácil a homologação entre o *personal* e o *political*, razão pela qual a segunda versão do videoclipe fica um pouco aquém das possibilidades interpretativas que a primeira tende a *sugerir*: a versão de Sanji dá a ver demasiado, sem sensibilizar (tal como a personagem da ativista, perdemo-nos no meio de tanta informação, de uma tremenda *overdose* imagística).

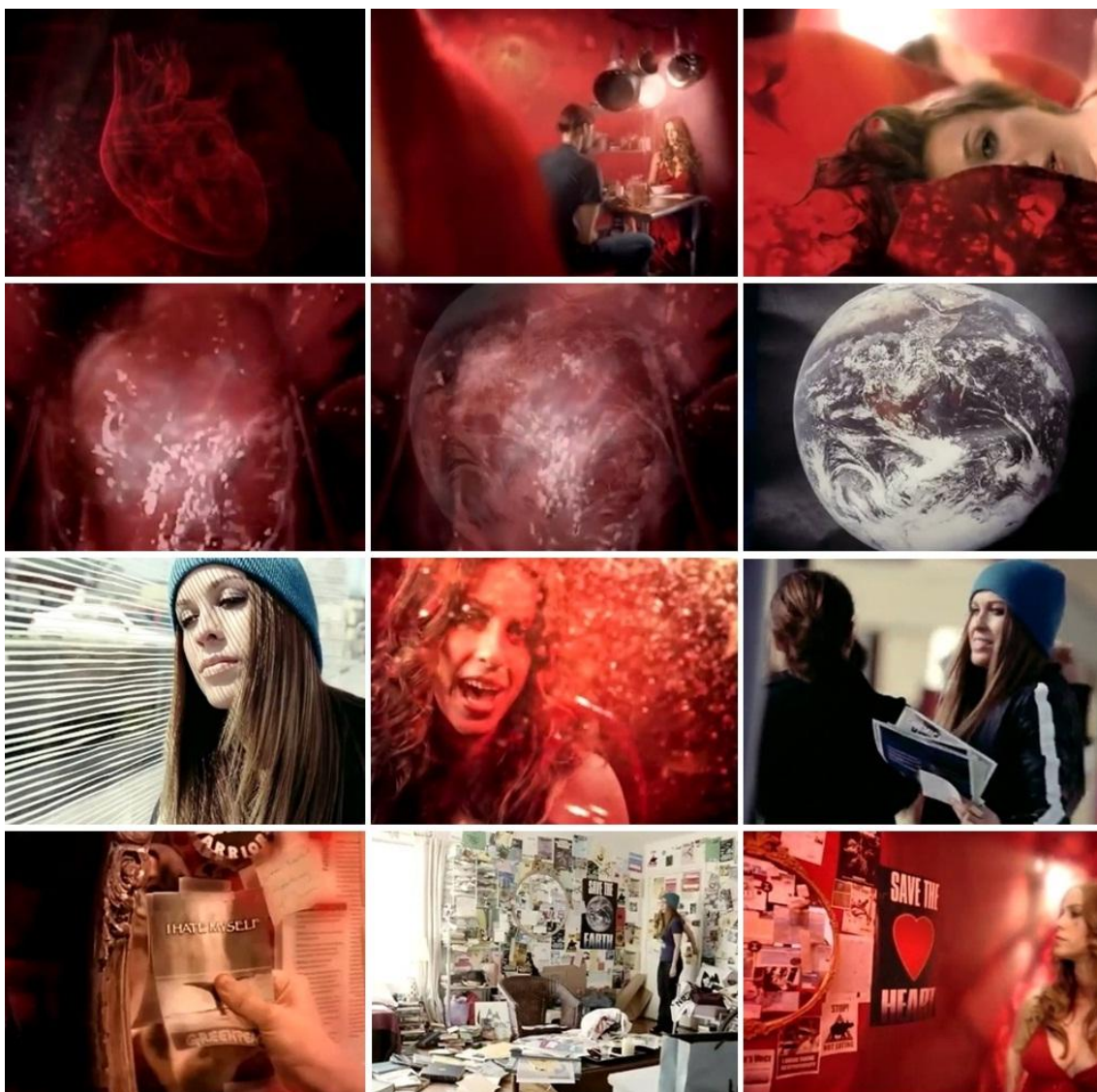


Fig. 41. Fotogramas de *Underneath* (realização de Sanji)

Enquanto a letra menciona o hábito social de *dressing our bandages* (agindo como sintoma), o vídeo visibiliza o inverso como solução: não *dressing*, mas

undressing, uma remoção de máscaras, pré-conceitos ou pré-juízos, de todos os *pensos rápidos* que apenas ornamentam (sem curar) feridas ontologicamente hemorrágicas (*our underneath*, portanto). O gesto das duas personagens, a interior e a exterior, assume-se como um breve *ensaio sobre a lucidez* (o fundamento do não-agir, que desestrutura a ordem simbólica instituída), na sequência de uma *cegueira* (sistémica) que, por fim, deveio esclarecida, isto é, ideologicamente desmistificada (como a ativista que, antes de salvar o mundo inteiro, tem de ser ativista de si mesma, *salvando-se a si primeiro*, um gesto que não deixa de motivar uma satisfação eticamente problemática).

O gesto de esvaziamento da parede/preenchimento do sujeito pode ser interpretado com base na noção lacaniana de *forclusão* psicótica, a partir de Žižek, nas últimas páginas de *Violência* (2009). A *forclusão* consiste num movimento psíquico de rejeição que consegue ser mais radical do que o recalco freudiano: neste, o sujeito *reconhece* o recalco, ou seja, atribui-lhe substância simbólica, tornando-o operativo no quadro da economia psíquica. Na *forclusão*, pelo contrário, o recalco não permanece internalizado no inconsciente, porque este expulsa-o, fazendo com que os seus significantes não sejam assimilados pela ordem simbólica. Aplicando este esquema teórico de rejeição radical às circunstâncias em que o conteúdo de *Underneath* se move, subscreve-se a seguinte *desocultação* provocadora de Žižek (que firma, por sua vez, uma observação igualmente provocatória de Alain Badiou), visando o confronto entre os agentes das democracias neoliberais e a ameaça do seu vazio, esse *resto* não-simbolizável subtraído ao mecanismo da *forclusão*:

É melhor não fazer nada do que empenharmo-nos em acções localmente limitadas que em última instância funcionam fazendo com que o sistema aja com menos atrito (...). A ameaça hoje não é a passividade, mas a pseudo-actividade, a premência de ‘sermos activos’, de ‘participarmos’, de mascararmos o nada do que se move. As pessoas intervêm a todo o momento, estão sempre a ‘fazer alguma coisa’; os universitários participam em debates sem sentido, e assim por diante. O que é verdadeiramente difícil é darmos um passo atrás, abstermo-nos (ŽIŽEK, 2009: 188).

Jogando com a noção de fetiche (neste caso específico, e em perfeita simetria com o vídeo de *Underneath*, o fetiche ocidental intrínseco à filantropia perpetrada pelos grandes multimilionários, de Bill Gates a Mark Zuckerberg), o filósofo esloveno desmascara a fetichização perversa do *out there* (por alusão, ao refrão da letra) por oposição dissimulada com o *in here*, que cria entre os dois posicionamentos do sujeito uma falsa distância irónica, acionando o motivo central que distorce o Real, como o

signo precursor dessa anamorfose (um sujeito, note-se, que se esforça por convencer os outros quanto à sua natureza intrinsecamente boa, apesar das obscenas quantidades de dinheiro que possui – os “comunistas liberais”, segundo Žižek).²⁵

É neste ponto que as leituras empreendidas da letra e dos vídeos sob o signo de um olhar *kínico* (a questão do *insulto*, linguisticamente não-predicativo, intrínseco à enunciação insistente de *Look at us*) adquirem maior solidez argumentativa (ou uma maior *visibilidade*): o *meta-sentido do já sentido* é outra forma de incidir os olhares e as consciências para a inquietante estranheza (a abissal familiaridade estudada por Freud) daquilo que é o *comum* da comunidade, das tais verdades *nuas e cruas* (cf. SLOTERDIJK, *op. cit.*) cuja tamanha evidência é obliterada pelo seu efeito ofuscante. Se o que subsiste de um apelo *nu e cru* em *Look at us*, desafetado de todo o sentimentalismo fácil, vai ao encontro de um *ver com os olhos do coração* (como na parábola de *O Príncipezinho*), o que, por fim, ressalta é o caráter de urgência de todo este processo de desocultação (e a qualidade do que é urgente está intrinsecamente associada à dinâmica irreversível da dimensão *tempo*):

O coração é, no imaginário colectivo, simultaneamente o órgão da vida e o órgão da periodicidade. Um coração bate e morre-se quando o coração deixa de bater. (Isto, apesar da reanimação ser possível e o diagnóstico médico-legal de morte exigir a confirmação da paragem de actividade cerebral.) Bate cerca de sessenta vezes por minuto, estabelecendo com a unidade de tempo uma curiosa cumplicidade (CUNHA E SILVA, 1999: 147).

Decorrente dessa “curiosa cumplicidade”, realce-se que, na tessitura eletrónica de *Underneath*, há um padrão rítmico de *batimentos* sobre o qual se edificam as restantes camadas de reverberações sónicas e as modulações instrumentais trabalhadas em estúdio: musicalmente, escuta-se um bater de coração, uma repercussão biorrímica (num sentido equacionável ao que é exposto por Jean-Luc Nancy em *À l'écoute*: “Le rythme non seulement comme scansion (mise en forme du continu) mais aussi comme

²⁵ “(...) when a cynical Western academic refers to his or her humanitarian activity taking place elsewhere, one should simply retort that this ‘elsewhere’ is of absolutely no significance to what goes on here: his or her activity here is in no way ‘redeemed’ by this elsewhere, in the same way that, commendable as it is in itself, Bill Gates’s charitable activity of gigantic proportions in no way redeems his economic pursuits. More generally, charity is, today, part of the game as a humanitarian mask hiding the underlying economic exploitation: in a superego-blackmail of gigantic proportions, the developed countries are constantly ‘helping’ the undeveloped (with aid, credits, etc.), thereby avoiding the key issue, namely, their *complicity* in and co-responsibility for the miserable situation of the undeveloped” (ŽIŽEK, 2004: 178-179).

pulsion (relance de la poursuite)”, NANCY, 2002: 75).²⁶ Também por força disso, o meta-sentido de *Underneath* é a dissipação do seu, desde já, improvável efeito de *suspense*: *So why spend all our time in dressing our bandages / When we’ve the ultimate key to the cause right here, our underneath*. O uso do marcador conclusivo *so*, imediatamente seguido do interrogativo *why*, contribui para a permanência e a pertinência quer das asserções evocadas previamente (os lamentos implícitos – os insultos lamentáveis – na série de *Look at us’s*), quer das imagens e metáforas que se lhes seguem (e que estabelecem com os versos das estâncias, à parte os do refrão, uma relação forte de equivalência semântica): por outras palavras, interrogar (retoricamente) *So why* instaura uma relação entre enunciações dispostas à distância, formando elos de continuidade em movimento discursivo que desembrulham uma espécie de presente antecipado ou antecipável, previsto porque previsível, revelador porque constantemente *re-velado*: o que é que pode ser, *afinal* (e o advérbio recobre-se aqui de uma função semântico-referencial, discursiva e pragmático-argumentativa que enfatiza o ponto nodal de toda a canção), simultaneamente mais óbvio e mais incrível do que *re-conhecer* – um conhecimento que é, em sentido platónico, uma reminiscência – que *the ultimate key to cause [is] right here, [ou seja, quer-se dizer] our underneath* [tão dentro de nós, como o ritmo cardíaco]? Note-se a vírgula, usada para marcar a ausência de um marcador de reformulação do discurso, instituindo-se uma *óbvia/incrível* relação de predicação, que é forçosamente identitária.

Em termos performativos, a canção funciona melhor ao vivo quando, de novo, literaliza (pelo corpo de Morissette como *performer*) a sua mensagem: não *dressing*, mas *undressing our bandages*, o que na prática se materializa pelo despojamento instrumental da canção, retirando-lhe, assim, *quase* todo o acompanhamento que se ouve na versão em estúdio (bateria, sintetizadores e guitarras). No concerto gravado em Londres, no Brixton Academy, assim como noutra gravado na Judson Memorial Church (visualizados *online*), Morissette interpretou *Underneath* acompanhada somente pelo teclista: cantando no centro do palco, com uma única luz incidindo sobre si, opera-se

²⁶ A fisicalidade da experiência musical, que aqui tem no *coração*, enquanto órgão de vida, o seu centro gravitacional de sentidos, é um tema de inesgotáveis debates, sobretudo nas dissidências entre os estetas mais puristas (que assumem a música como linguagem notacional, formalismo matemático-abstrato, arte temporal) e os mais expressivistas (para quem a música é indissociável de estados de espírito e visceralidade). Como observa Diane Ackerman, até para Mozart “music was not only a passionately intense intellectual medium, it was one through which he felt, indeed conducted, precise emotions” (ACKERMAN, 1995: 214), e acrescenta que Gustav Mahler compôs o primeiro andamento da *Nona Sinfonia* baseando-se na cadência da sua arritmia cardíaca, “and therefore laments his mortality” (*idem*, 215).

uma certa sensação de afunilamento (que, no vídeo, corresponderá ao *centro* psicossomático e psicodinâmico do imaginário coletivo: o coração), que confere à artista o papel (o seu agenciamento *político*) de ser porta-voz de um oráculo por demais esclarecido, mas apenas diferido (o coração como o resultado de múltiplas políticas do ser, o que vai dar ao mesmo que dizer que o coração – ou o que em nós se diz *e* não se diz *underneath* – se eclipsa pela abundância de (sobre)interpretações – como *peles* e *bandages* – que dele fazemos). Do fundo do silêncio, sai a voz com a mensagem nela e por ela veiculada, recortando esse silêncio. O pontilhar das teclas do piano, pela sua insinuação de leveza impressionística, ativa o fundo da melodia, invadindo-o, como invade também, por intercalação, a voz de Morissette, o que vem apenas enfatizar a materialidade constitutiva da textura musical, isto é, a nudez óssea de uma canção que tem como suporte semântico a noção de *underneath* como plano salvífico *despido* de eloquências veementes (no vídeo, o “alarido” ou a “azáfama” da ativista culmina numa branda reconciliação: desapega-se de todas as obrigações dispostas na parede e limita-se a abraçar o namorado).²⁷

Nesse máximo de intensidade, que consubstancia o ponto alto de uma interpretação *ao vivo* e *em direto* (simultaneamente, um máximo desinvestido de exuberância artístico-performativa, como um estado de energia minorada: é uma intensidade reduzida aos seus mínimos “logísticos”, com uma voz, um piano e a luz), aquilo que efetivamente se sobressai é a voz, “a última e mais ténue presença num corpo ainda vivo” (RIBEIRO, 21 de junho de 2013, p. 39). A sensação de vazio causada pelo emudecimento de todos os instrumentos é compensada (em modo de contraste) pelo recortar evidenciado da voz (que se *relewa* na condição de *apelo* e de *impulsão*) de todo esse fundo escurecido (o palco às escuras, uma só luz projetada sobre Morissette) e quase silencioso, ou melhor, *rumorejante*, como a ambiência de uma prece final (ou *a* prece por excelência: a oração que diz o que diz porque o crente *já* sabe, *afinal*, a quem se dirige e em que tom se lhe deve dirigir). Comunicar não se realiza eficazmente numa pura e límpida transmissão de conteúdos, dissipando mal-entendidos. A radical alteridade da linguagem é, por assim dizer, o plasma inumano da humanidade

²⁷ Com base em NANCY (2002: 42-43), a predisposição natural da música (ou do som em geral) inscreve-se, não tanto na ordem do fenómeno (a *manifestação* que se *visibiliza*), mas numa lógica da *evocação*: “(...) alors que la manifestation met au jour de la présence, l'évocation appelle (convoque, invoque) la présence à elle-même. Elle ne l'établit pas plus qu'elle ne la suppose établie. Elle anticipe sa venue et retient son départ, restant elle-même suspendue et tendue entre les deux: temps et sonorité, sonorité comme temps et comme sens. Évocation: appel et, dans l'appel, souffle, exhalaison, inspiration et expiration. Dans *appellare*, il n'y a pas d'abord l'idée de 'nommer', mais celle d'une poussée, d'une impulsion” (*ibidem*).

comunicante. Se não é o sentido que efetivamente se dá e se esclarece, é antes a *partilha* (que evoca Rancière e a sua noção de *partilha do sensível*), o próprio *medium* da partilha que se ilumina como tal: uma troca de som e de sons, de ruídos, de rumores, um mesmo tom (e retome-se o som do batimento cardíaco na música de *Underneath*, como o som último de toda a comunicação viva).

Dépli, danse et résonance. Le son en général est tout d’abord la communication en ce sens. Tout d’abord il ne communique rien – que soi-même. Au degré le plus faible et le moins articulé, on dira que c’est un bruit (...) Mais tout bruit est aussi timbré. Dans un corps qui s’ouvre et qui se ferme à la fois, qui se dispose et s’expose avec d’autres, résonne le bruit de son partage (d’avec soi, d’avec les autres): peut-être le cri dans lequel l’enfant naît, peut-être encore une résonance plus ancienne dans le ventre et du ventre d’une mère (NANCY, 2002: 79).²⁸

O que resta, então, é a nudez, a verdade desocultada que é ou está *underneath*. Noutros termos, o apelo de Morissette torna-se equipolente ao apelo final de Charles Taylor, em *Sources of the Self: The Making of the Modern Identity* (1992): o apelo à descoberta de uma nova *agapé*, uma versão secular do amor divino, que deseja captar a ressonância do universo na intimidade do sujeito. Daí o anagrama final no vídeo, em tom de manifesto e de *slogan*: SAVE THE EARTH (Terra) e SAVE THE HEART (Coração). Concordando com os ambientalistas, Terry Eagleton afirma que a universalidade significa, no final de contas, “que vivemos no mesmo pequeno planeta” (EAGLETON, 1998: 125), e não o absolutismo impiedosamente totalitário do qual desconfiam os arautos do pós-modernismo. E qual será a força maior que nos enquista nesta chamada de salvamento (que o *shifter* inerente ao par *Earth/Heart* faz parecer tão simples e tão fácil de compreender e executar)? Segundo Morissette, é a força do medo.

²⁸ Em *La Communauté affrontée* (2001), Nancy afirma que pertencemos todos a uma comunidade daqueles que não têm comunidade. Em particular, note-se o caso dos Estados Unidos da América (via Morissette, que tem dupla nacionalidade), terra das comunidades pluriformes e dos usos não menos pluriformes da palavra e da noção de comunidade (que, como nota Nancy, carrega sempre o espectro referencial da comunidade cristã – comunidade espiritual e fraterna – ou, em sentido mais dilatadamente religioso, a comunidade judaica, ou ainda outras comunidades com alguma ou inteira autonomia jurídico-política (comunidades culturais, étnicas, administrativas, académicas, morais...) (cf. NANCY, 2001: 40-42). Face a tão bloqueante mosaico de heterogeneidades (inerente, de novo, às heterogeneidades inomináveis dos usos da comunicação e da palavra), Nancy *afiora* uma reflexão sobre a contingência (ou *con-tingência*) da comunidade: “J’ai donc préféré en venir à concentrer le travail autour de l’‘avec’: presque indiscernable du ‘co-’ de la communauté, il porte pourtant avec lui un indice plus net de l’écartement au cœur de la proximité et de l’intimité. L’‘avec’ est sec et neutre: ni communion ni atomisation, seulement le partage d’un lieu, tout au plus un contact: un être-ensemble sans assemblage” (NANCY, 2001: 43).

4. No panótico: versões de violência ou a onnipresença do poder.²⁹

Segundo David Le Breton, a condição humana é, por definição, uma *condição corporal*, extensível ao mundo: “un trouble introduit dans la configuration du corps est un trouble introduit dans la cohérence du monde” (LE BRETON, 1993: 316). Num notável paralelismo entre a emergência da psicanálise e certas ocorrências da literatura, António Pinto Ribeiro assinala o modo como os desassossegos da primeira ecoam nas inquietações da segunda, assim que nesta começam a figurar construções imaginárias que atestam a exorbitância assombrosa causada pela irrepresentabilidade do corpo, levada ao extremo durante o século XX, manifestando-se em agudas tensões psicológicas que elevaram algumas personagens fictícias ao estatuto de ícones incontornáveis de uma *sintomatologia literária*, segundo Jacques Rancière, “(...) où se révèle, à travers des histoires individuelles, le secret plus profond de l’hérédité et de la race, et, en dernière instance, du fait brut et insensé de la vie” (RANCIÈRE, 2001: 39): em suma, a passagem do *logos*, a ação consciente, ao *pathos*, a produção inconsciente.

No momento em que Freud se instala em Viena, Robert-Louis Stevenson tem o pesadelo que dará origem ao *The Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde* (1885); no momento em que aparecem os primeiros estudos de Freud sobre as nevroses e as psiconervoses de defesa, Jonathan Harker mergulha no começo de *Drácula* – o célebre romance de Bram Stoker (1897) – num universo que ele acreditava revolucionário, enquanto um alienista tenta compreender um paciente zoófago; no momento em que aparece *Totem e Tabou*, Gregório Samsa, na *Metamorfose* de Kafka (1913), apercebe-se que o seu corpo monstruoso se tornou tabu para a sua comunidade (RIBEIRO, 1997: 36-37).

No concerto realizado em Rotterdam, incluído no DVD *Feast on Scraps* (2002), Alanis Morissette executa *Sympathetic Character*, que pertence ao seu segundo álbum (*Supposed Former Infatuation Junkie*, 1998), colocando em interação movimentos, ambientes e conotações de períodos distintos (o tempo inscrito na versão do álbum e o tempo da *performance* que atualiza o *mesmo* tema, tornando-o *outro*) e conferindo ao corpo uma gravidade especial (o seu efeito de perturbação, como agente de violência).

I was afraid you'd hit me if I'd spoken up I was
afraid of your physical strength I was afraid

²⁹ Para uma primeira versão da análise de *Sympathetic Character*, vide MARTINS in SANTOS & LESSA, 2012a: 251-269.

you'd hit below the belt I was afraid of your
sucker punch I was afraid of you reducing me
I was afraid of your alcohol breath I was afraid
of your complete disregard for me I was afraid
of your temper I was afraid of handles being
flown off of I was afraid of holes being punched
into walls I was afraid of your testosterone

I have as much rage as you have
I have as much pain as you do
I've lived as much hell as you have
and I've kept mine bubbling under for you

you were my best friend
you were my lover
you were my mentor
you were my brother
you were my partner
you were my teacher
you were my very own sympathetic character

I was afraid of verbal daggers I was afraid of the
calm before the storm I was afraid for my own
bones I was afraid of your seduction I was afraid of
your coercion I was afraid of your rejection
I was afraid of your intimidation I was afraid of
your punishment I was afraid of your icy silences
I was afraid of your volume I was afraid of your
manipulation I was afraid of your explosions

(...)
and therein lay the issue
and therein lay the problem

A performance em análise inicia-se com um fragmento do discurso da tomada de posse de Richard Nixon, o controverso trigésimo sétimo presidente dos Estados Unidos:

Eight years from now America will celebrate its 200th anniversary as a nation. Within the lifetime of most people now living, mankind will celebrate that great New Year which comes only once in a thousand years – the beginning of the third millennium.

Datado de 20 de janeiro de 1969, ao ser reproduzido com a ambiência imponente e dramática típica da aparelhagem radiofónica, o discurso supracitado instala um clima de vigilância constrangedora, sugestivamente orwelliano. Apresenta-se sob a forma de uma voz no escuro, verticalizada e superior, propagando o seu regime de autoridade inquestionável, onisciente e omnipresente: porque invisível, mais atrofiante é o seu efeito (em *Manual of German Radio*, 1938, Hitler admitiu que “[w]ithout the loudspeaker, we would never have conquered Germany”, *apud* ACKERMAN, 1995: 188). A voz funciona como um organismo único, segundo José Gil, vampirizando a espessura intacta do corpo real de quem a pronuncia: a voz substitui todo o corpo e emana o seu poder discursivo, manipulador, eletrizante, insuflando os seus ditames doutrinários nas audiências, que devêm um novo corpo social (cf. GIL, 1997: 85-86). Com o evoluir das tecnologias de produção e divulgação do som, o princípio da relação identitária entre som e fonte fica profundamente debilitado: ouve-se a voz de Nixon, mas não é mais o próprio Nixon que fala (a personalidade civil, aquele *único* indivíduo chamado Nixon), mas uma voz autonomizada, como um objeto referente de si mesmo (esta independência referencial é comum a todas as artes desde meados do século XIX, lembra RIBEIRO, 2011: 33). É uma voz que se torna indissociável das suas propriedades espirituais: a ausência direta da fonte, a par das características do dispositivo estereofónico – o eco, o *feedback*, a verticalidade –, confere à voz uma reconfiguração quase supra-humana.³⁰

Pronunciado em plena colisão nervosa entre os blocos antagónicos da Guerra Fria, o extrato do discurso escolhido por Morissette para encabeçar a sua *performance* sofre, porque deslocado e recolocado, uma leitura atualizante: o mundo bipolar, dividido entre as potências dos EUA e da União Soviética, é agora o mundo do pós-11 de setembro (recorde-se que a *performance* em análise se deu em 2002), da campanha bélica norte-americana contra o terrorismo e, particularmente (tendo em conta que se trata de uma canção *de* Morissette), das guerras frias travadas entre quatro paredes, o mundo que bipolariza as relações numa desleixada afasia de compromissos (recorde-se *Underneath*). As palavras de Nixon jogam com a promessa e, desta forma, responsabilizam os interlocutores pela sua concretização, paralisando qualquer oposição

³⁰ A propósito de António Oliveira Salazar, comenta José Gil: “A invisibilidade garante a disseminação, a infiltração epidémica do princípio espiritual em todos os domínios da vida. É ela que assegura a passagem do político ao moral, do moral ao espiritual: a conversão do político (e do social, do económico, ou de qualquer outra actividade pedagógica, científica, artística, etc.) em moral consigna um índice de ‘espiritualidade’ no político que passa a acompanhá-lo como a sua sombra invisível” (GIL, 1995: 47-48).

interna: cada um será agente empreendedor da utopia triunfalista civilizacional americana, da nação comprometida com uma gloriosa prosperidade a todo o custo, ou seja, de *fazer História*. Por sua vez, no contexto que se segue ao do colapso das torres do World Trade Center, o mesmo discurso funciona a partir de uma torção irônica: o deslocamento e reposicionamento temporais (com os respectivos jogos de interesses económicos e geopolíticos na base dos conflitos) não operam, na verdade, grandes transformações de fundo; afinal, a América de George W. Bush (re)descobriu, em massa, o elã de orgulho patriótico de ser americano (agitando bandeiras, cantos coletivos, efemérides, etc.).³¹ Ora, segundo Žižek, não há qualquer inocência nesta redescoberta coletiva das raízes do espírito americano:

É assim que a América se desembaraça da sua culpabilidade histórica ou dessa ironia que impediu a maioria dos Americanos de tomar plenamente consciência da sua identidade nacional. Com efeito, isso equivaleria a assumir ‘objectivamente’ o peso que pode ter representado ser americano no passado – caso exemplar de interpelação ideológica, situação que nos ordena tomar consciência do nosso mandato simbólico, perceber o alcance do que entra em cena depois da perplexidade provocada por um tal traumatismo histórico. Depois desse 11 de Setembro traumático, quando a velha segurança parecia momentaneamente suspensa, o que poderia haver de mais ‘natural’ do que refugiar-se na imanência de uma sólida identificação ideológica? Mas esses momentos de inocência transparente, de ‘retorno às raízes’, quando o gesto identificativo parece ‘natural’, são precisamente os mais obscuros do ponto de vista da crítica da ideologia – eles são, de certo modo, a *própria obscuridade* (ŽIŽEK, 2006d: 67-68).

As palavras de Nixon privam os sujeitos da sua ontologia, esvaziando-os enquanto singularidades ou subjetividade irreduzíveis: o *eu* (ou cada *eu*) é interpelado na condição de um ser plural, de uma coletividade quase metafísica ou abstrata (*America, nation, most people, mankind*).³² No seu ensaio sobre biopolítica, Roberto Esposito emparceira

³¹ Palavras de George W. Bush, num discurso de 26 de fevereiro de 2003: “Encontramo-nos aqui num dos momentos decisivos da história do nosso país e do mundo civilizado; uma parte dessa história foi escrita por outros que não nós; a nós cabe-nos escrever o resto...” (*apud* SLOTERDIJK, 2008: 254). Citando o autor de *Palácio de Cristal*: “A América de Bush re-historiza-se saindo indiscutivelmente da pós-historicidade, reivindicando para si própria, diante da opinião pública mundial, as insígnias da história a fazer” (*ibidem*).

³² Segundo John Gray, em *Falso Amanhecer* (2000), o conceito do fim da História proposto por Francis Fukuyama revela-se *incorrigivelmente americocêntrico*, por equacionar a experiência da modernidade norte-americana, imbuída de protagonismo messiânico, com a do mundo inteiro, ou melhor, a de confundir genericamente *modernização com ocidentalização* (cf. GRAY, 2000: 142): “A fé contemporânea americana de que é uma nação universal implica que todos os humanos nasceram americanos e tomaram outra nacionalidade por acidente – ou por erro. De acordo com esta fé, os valores americanos são, ou serão em breve, partilhados por toda a humanidade” (*idem*, p. 154). Grupos neonazis, conflitos étnicos, bairrismos ou a intolerância religiosa constituem uma amostra significativa do perigo subjacente a esta reivindicação de um estatuto universal. *Vide* SLOTERDIJK, 2008: 248-264.

a dimensão salvífica da mensagem cristã, sobre a carne tornada encarnação do espírito, com o poder de unificação do Estado secular sobre as massas: há dos dois lados um impulso gregário, a tentação suspeita de transformar o corpo social, convergindo-o num só corpo devidamente controlado (cf. ESPOSITO, 2010: 234). O exercício *microfísico* (Foucault) deste tipo de controlo e da respetiva rede complexa de poderes e estratégias de dominação, não perde o seu *quid* totalitário: neste caso, o discurso-fantasma presidencial instrumentaliza os sujeitos (acionando a sua materialidade corporal: corpos dóceis, subjugados, produtivos – peões do biopoder e das biotecnologias), em nome de uma promessa utopista, regrada por uma metalinguagem de feições essencialistas.

É esta arma de coerção, almofadada por um urgente patriotismo, que, na escrita morissetteana, surge subjetivizada, traduzível pela conhecida equação feminista “the personal is political”. Sob este prisma, como assinala Rosi Braidotti,

(...) power is founded where it is least visible: in the infinitely multiplying web of discourse; in the social and material relations it engenders; in the symbolic relations it mediates. Power is the name given to a strategic complex situation in which relations of production and of knowledge are simultaneously organized. Power is language, it is a discursive link; it is conjugated with the verb to be and not with the verb to have (BRAIDOTTI, 1994: 212).

A violência sistémica, que “já não pode ser atribuída a indivíduos concretos e às suas ‘más’ intenções” (ŽIŽEK, 2009: 20), e que demarca a diferença lacaniana entre a realidade (social) e o Real (lógica espectral), contribui para adensar o problema: a violência devém subliminar, disseminada por todos os discursos (violência metastática, excrescente: irradia por todo o lado, indistintamente, acionada pelas “técnicas polimorfias do poder”, FOUCAULT, 1994: 17) e vigiável a partir de todos os ângulos, à imagem de um panótico, assente numa distribuição *rizomática* de poderes e forças opressivas (os “microfascismos”, segundo Deleuze, as “violências infinitesimais”, segundo Foucault), afetando (porque debilita até ao enquistamento) a componente afetiva das subjetividades (Gil).³³ Readaptando uma expressão de Sloterdijk (2001: 69), o medo atravessa o corpo como uma espécie de *capital subjetivo inquieto*, um medo *sans phrase* (como a fórmula de Marx para descrever o trabalho no contexto de

³³ Trata-se sempre, afinal, de relações de poder, como diria Foucault: o medo do poder e também o medo da impotência perante o poder. Segundo José Gil, o desafio passa por pensar o medo como um *sistema* (cf. GIL, 2008b: 72): “Sistema de relações afectivas em imediata conexão com a máquina produtiva e com o poder. O medo impede certas forças de se exprimirem, inibe, retira e separa o indivíduo do seu território, retrai o espaço do corpo, estilhaça coesões de grupo – tudo isto tem efeitos mediatos e imediatos nos processos de produção económica, social, artística, de pensamento. Quebra-os, desacelera-os, esfarela-os” (*ibidem*).

abstração gerado pelo capitalismo, “o trabalho *sans phrase*”, o trabalho em geral, que já não significa o gesto de criar coisas mas apenas o de fazer dinheiro).

Na versão em estúdio, o arranjo instrumental exacerba a tonalidade cáustica das enunciações, recorrendo a uma profusão invasiva de sons mecânicos, sons colonizando outros sons, sobrepondo-se promiscuamente uns aos outros: “The guitars sound like iron girders being stressed, the drum loops hiss with static, Alanis glides down the verses in a barely-controlled tumble, and the chorus harmonies are wavering and dissonant” (MCDONALD, 26-11-1998, em linha). A voz sofre distorções estruturais: um efeito de duplicação que traduz uma linha nervosa de pensamento, uma voz metálica estranha – ou *sinistra*, o recalcado mas familiar *Unheimlich* freudiano – colocada a par da voz principal, cooperando de modo assimétrico. Como refere Luís Cláudio Ribeiro, refletindo sobre as mutações ontológicas perpetradas pelos novos dispositivos fonográficos (uma citação aplicável quer à deformação da voz de Morissette no tema em análise, quer à questão da voz de Nixon no referido discurso eleitoral), “[a] voz sempre foi história, e fez história, mas com os aparelhos de reprodução e gravação sonora ela tornou-se auto-destrutiva, com a nossa própria voz a tornar-se irreconhecível (algo que não nos pertence e também nos soa a estranho)” (RIBEIRO, 2011: 76).

A letra condensa um medo sucessivamente repetido, um sofrimento por antecipação: teme-se pela violência que se adivinha demasiado próxima, excessivamente predatória. No refrão, que é esclarecedor dos sucessivos medos elencados, o sujeito queixa-se da perda, do corte, da promessa não cumprida, numa litania de queixas quase hipocondríacas (a ênfase arrastada na entoação de *my*, que é por si só um pronome designativo de posse, acentua o pedantismo intrínseco da queixa, o seu langor obsidente). O ‘mentor’, o ‘mestre’, o ‘amante’ ou o ‘melhor amigo’ afiançam um sintoma de esperança, acolchoam o mundo privado (*you were my keeper / anchor / family / saviour*), mas, como indica o remate da letra musical, *and therein lay the issue / and therein lay the problem*. O deítico instala o motivo de alarme: a violência esteve sempre, como antes se disse, demasiado próxima, demasiado conivente e familiar. Quando afirma que é *aí* que reside o problema, o sujeito toma a sua dose de responsabilidade, assume ter participado na construção desse mesmo cenário que agora lamenta: no regime dos afetos, o sujeito é refém do(s) outro(s) sujeito(s), é intimado tanto a dar uma resposta como a ser solicitador em nome da sua própria cobiça, do desejo de ser desejo do Outro. Em última análise, o amor produz a diferença, porque

eleva o objeto amado, na posse de um X demasiado irresistível, mas sempre inalcançável.

Já a expressão que confere o título à música coloca o sujeito numa situação de impasse: no circuito literário, *sympathetic character* é o nome que se atribui a uma personagem ficcional com a qual o leitor facilmente se sente homologado, na qual vê refletidas as suas virtudes e fraquezas (como substituto possível de um *mea culpa*, ou o seu espelho convexo). Não operará o título, à semelhança do discurso de Nixon (Guerra Fria) reproduzido na era de Bush (guerra contra o terror), uma idêntica torção irónica, ou seja, uma aproximação perturbadora da pretensa vítima (EUA) ao seu culpado *sympathetic character*, que já não corresponderia ao bombardeamento do Afeganistão (o Outro sem alteridade, elevado espectralmente a símbolo do terror e da contínua e sempre iminente ameaça) mas à *própria* América, subitamente confrontada com a sua vulnerabilidade, com o falso antagonismo ideológico entre a “inocência americana” e “a ameaça do Mal terceiro-mundista” e com a sua pertença ao mundo Real, sem “o ecrã fantasmático que a separa do mundo exterior” (ŽIŽEK, 2006d: 72)?

(...) [D]o ponto de vista moral, as vítimas são inocentes, o atentado [às Torres Gémeas] foi um crime abominável; porém, essa mesma inocência não é inocente, e adoptar uma tal posição ‘inocente’ no universo do capitalismo global é, em si, uma falsa abstracção. (...) Em suma, a posição a adoptar consiste em aceitar a necessidade de um combate contra o terrorismo, mas redefinindo-o e entendendo-o de uma maneira que inclua também (alguns) americanos e outras demonstrações de poder (ocidentais): em suma, a alternativa Bush ou Bin Laden não é nossa; ambos são nossos adversários (*idem*, 72-73).

A *performance*, por si só, já é móbil, um devir que não possibilita, por definição, o isolamento de alguma unidade mínima de sentido. É efémera, fugaz, um corpo feito fluido que impede a anatomia do momento, a formalização de um código de análise que corte o *continuum* performativo (sentido e movimento “desposam-se” na dança, no traçar do seu plano de imanência, segundo GIL, 2001: 97). Móbil é também a forma como Alanis Morissette aqui se apresenta. O corpo sujeita-se a migrações constantes de um lado para o outro, a uma total usurpação do espaço que, no espaço da letra, é confiscado pelo Outro, aquele que é temido. Há todo um excesso performativo *esquize* – e materialmente *esquizofónico* (cf. RIBEIRO, 2011: 64) – que se adensa entre a letra, a música, a voz, o rosto e os gestos: pulsações nervosas, agressão psicológica, neurose.

Esta reivindicação do lugar (lugar *enquanto* corpo ou espaço do corpo, que pelo exterior se dissemina, prolongando a sua subjetividade) dá-se, por um lado, e numa fase ainda um pouco comedida, no momento da ponte entre as estâncias e o refrão, precisamente quando a voz se indigna contra esse Outro e reclama a sua raiva deliberadamente entorpecida ou sacrificada, aqui como instinto de autopreservação: *I have as much rage as you have / I have as much pain as you do / I've lived as much hell as you have / and I've kept mine bubbling under for you*. Há uma intenção exortativa: a *minha* raiva não tem de ser reprimida para que a *tua* sobreviva. Podem, então, a *minha* raiva e a *tua* coexistirem, sem que uma se sobreponha às custas da rarefação da outra? Uma das pedras de toque nas intimidades morissetteanas prende-se com essa aprendizagem paulatina de como exprimir e conviver com a raiva de modo não destrutivo ou violento, neutralizando-a, tornando-a equivalente à restante monstruosidade excepcional do sujeito, ao seu invólucro de emoções bipolares e quiasmáticas (“anger can be beautiful if not used for the sake of revenge”, afirma a propósito de *You Oughta Know*, nos bastidores do DVD *jagged little pill, Live*).



Fig. 42. Fotogramas de *Sympathetic Character* (DVD *Feast on Scraps*, 2002)

É, porém, no epílogo da *performance*, quando a letra se esgota, que, do ponto de vista físico, o corpo se atira ao desgaste sem freios, sob a suspensão do juízo, quebrando o pacto frio proposto pelo discurso de Nixon (uma modalidade de tortura política, pelo terror que subliminarmente instala) e substituindo-o pelo escândalo de pulsões acéfalas e de intensidades cinestésicas. Tal se torna visível, paradoxalmente, pela semiótica que a *infralíngua*, segundo José Gil, até certo ponto permite traduzir: a contorção nervosa dos olhos e dos dedos, os gestos trementes e vibrantes das mãos, metonímicas de uma total disponibilidade da carne para sugerir um misto de medo e ansiedade, sugerindo, quiçá, algo próximo do universo da magia negra, evocando o descontrolo espasmódico, convulsões histéricas e perturbações obsessivo-compulsivas, maníaco-depressivas ou esquizoide-afetivas. Há uma poética do excesso que está a mais no corpo – o excesso de uma pele opressiva, uma camada de medo dérmico induzido pelos *media*, pelo poder soberano (o medo e a dor devêm, assim, a matéria-prima que o corpo da artista

transforma em *performance*) –, um gozo desenfreado e uma repulsa física pela subjugação. A apoteose final da *performance* expõe um certo trato manual denunciador de maneirismos “pugilistas”: as mãos contraídas protegendo o corpo, os braços tensos em posição de autodefesa e em movimentos rápidos de semicírculo, esmurrando-se no vazio ou esmurrando *esse* vazio (o vazio da não-inscrição que o cortejo de medos produz: de novo, *and therein lay the issue / and therein lay the problem...*).



Fig. 43. Fotogramas de *Sympathetic Character* (DVD *Feast on Scraps*, 2002)

Alanis Morissette, como *performer*, absorve essa pressão de ser coparticipante de um projeto supraindividual e expele-a sob a repetição interminável, primeiro, de um *I was afraid* (a insistência devém maníaca, como um mantra: o *eu* não é mais nada ontologicamente a não ser o medo que lhe usurpou todo o espaço corporal, ficando a ressoar como um vazio temente); segundo, de um corpo notavelmente excessivo, com movimentos de dança excrescentes e hipertélicos (há demasiada informação e quase toda ela sem um sentido imediatamente resgatável). É o lado somático da carne em todo o seu esplendor saturado: os gestos são de tal modo intensos, que a sua exasperação acaba por esvaziá-los de sentido, como se o *corpo-como-um-todo* desaparecesse e, no ar, ficasse apenas a reverberação desses gestos vazios e autonomizados, somente “a nervura ininterrupta da carne”, para usarmos uma expressão de Foucault (1994: 24).

No limite, o corpo implica-se como um invólucro real de dor e saturação autoinfligidas, um corpo que existe na sua exceção para saber-se visto (ainda que incompreendido), na medida em que tudo o que ele faz (as sinuosidades dos seus

movimentos) ultrapassa uma forma encrespada de concepção natural do que é *ter* um corpo, num universo simbólico (*ter* um corpo operacionaliza o motim da sua esquizofrenização em palco; a neurose do *ter-um-corpo* marca o legado ocidental do dualismo; por sua vez, a assunção de *ser-um-corpo* não se faz sem conflitos interiores, porque passa precisamente por uma fase de ajustamento a essa clarividência longamente obscurecida). Literalização não-mediada da *tortura* do corpo pelo corpo, vertendo a etimologia na *performance: tortura*, do latim *torquere*, que significa ‘torcer’? Reivindicação *material* do corpo (gesto indubitavelmente político) como a “geografia mais próxima” deste *eu* feminino, nos termos de Adrienne Rich no artigo “Notas para uma política da localização” (1984) (*in* MACEDO, 2002: 17): “(...) começar com o corpo da mulher – o nosso próprio corpo – (...) como a localização do território do qual se possa falar com autoridade *como* mulher. Não transcendendo este corpo, mas sim reclamando-o” (*ibidem*; cf. BRAIDOTTI, 1994)? Revolta do corpo pelo corpo ou expressão de desespero extremo (de capitulação), desnaturalizando os gestos, fazendo lembrar um monstro, algo que está aquém do humano e que já só é *carne* impessoal e deserotizada (a matéria impura que define o *homo sacer*)?

Em parte, assume-se como a reivindicação do *eu* contra uma opressão obscena que vem de cima, imposta como transcendente logo irrevogável. No seguimento do individualismo moderno, formula um discurso sobre a *conservação* do sujeito num código não teológico que, no entanto, recua a elementos pertencentes à mística cristã, “na linguagem da experiência intensificada de si, do êxtase, ou seja, da civilização do vivido” (SLOTERDIJK, 2001: 12): “conservação de si mais experimentação sobre si é igual a intensificação de si mesmo” (*ibidem*).³⁴

Na violência simbólica, a linguagem é notoriamente exagerada ou *ex-cêntrica*. Tanto há gestos agressivos, explosões, corpos dilacerados, como uma inatividade extrema, uma invisibilidade que se visibiliza pela tensão instaurada pelo seu branqueamento – mas não há um eixo sintagmático a partir do qual se possa neutralizar todos esses sinais obsoletos irradiados por comportamentos e imagens de violência

³⁴ Dir-se-ia que, pelo êxtase do corpo (pense-se na relação da *festa* com o *sagrado*, segundo Roger Caillois, arrancando o corpo à sua economia funcional: “se andamos, não é para irmos a certo lado; se falamos, não é para comunicarmos informações”, AGAMBEN, 2010: 128), Morissette (re)age contra o entorpecimento molar e profundo que os sucessivos *medos* provocaram. Um corpo cuja ação é já, histericamente, uma *reação* a esse poder: “O espaço do corpo – o território que, como uma pele, prolonga o corpo para além dos seus contornos, o abre afectivamente e o leva a misturar-se com o espaço exterior e os outros corpos – volta-se para dentro, paralisa-se, recolhe-se numa carapaça que o impede de se expandir e dilatar-se. No novo espaço liso das sociedades de controlo, os movimentos corporais desenvolvem-se sem entraves exteriores, mas fortemente inibidos na sua espontaneidade e no seu desejo. (...) É o corpo afectivo que se esvaziou” (GIL, 2008b: 110).

anódina. Dentro dos eixos autorizados pelos ecrãs da contemporaneidade, que esvaziam a vida até a uma nudez sem vestígios teológicos, resta uma “corporeidade nua”, segundo Giorgio Agamben, em *Nudez*, enquanto expositora de um corpo que é “inteiramente carne obscena e arfante” (AGAMBEN, 2010: 92), forçando-o a aparecer num registo incongruente e penoso, sem naturalidade, como o que define as deformidades exibicionistas do sadomasoquismo. Numa linha de análise conducente à de Agamben, os ecrãs que expõem o corpo são os mesmos que o obscurecem: produzem os sintomas de uma violência virtual que se torna indolor, distante, sem abrir chagas de cuja maceração já não somos testemunhas, ou melhor, em relação às quais já não nos sentimos eticamente interpelados. Daí a pertinência do julgamento de Bauman, quando afirma que “[a] modernidade não tornou as pessoas mais cruéis; inventou simplesmente uma maneira de as coisas cruéis poderem passar a ser feitas por pessoas não-cruéis” (BAUMAN, 2007: 202). Facilmente se depreenderia deste juízo uma clara intenção demagógica, tal é a brevidade do caminho entre a ética e a *eticidade* como nova figura decantada da “falsa consciência” (cf. SLOTERDIJK, 2011). Mas a evidência de Bauman proporciona o arranque de uma indiscutibilidade quase epidéfrica: como sair do ciclo?

A letra não o revela. A violência, pressupõe-se, resiste sempre, em parte, segundo Derrida, porque a noção do que é perceptível como *justo* ultrapassa o quadro do *jurídico*, que está inscrito no direito, na legalidade historicamente entendida: é, portanto, da ordem do *indecidível* (cf. DERRIDA, 2003: 39-43).³⁵ Se não resiste, dissipa-se molecularmente em diferentes versões de um *espinho* cravado *no fundo* (em *Versions of Violence*, álbum *Flavors of Entanglement*, 2008: *This sensitive’s unraveling / This sting I’ve been ignoring / I feel it way down way down*). É inexaurível, um sem fim de camadas sobrepostas: em moldes derrideanos, não há um *hors-violence*.

Neste contexto, a indecidibilidade sobre a violência gravita nos vários *entre’s* possíveis da canção *Pollyanna Flower*, um *b-side* pertencente ao *single* promocional *Thank U* (1998). Que posição tópica designa, então, a violência? É o espaço que nem é *meu* nem *teu*, mas que situa no limiar insituável da *nossa* interseção, advindo daí a sensação permanente de incomodidade. O *entre* funciona como ponto de partida para uma crítica desconstrutora da violência que se coloca a si mesma fora do horizonte da violência – ou que *encena*, sondando-a, essa exo-colocação: *This red space*, talvez a

³⁵ Derrida, em *Força de Lei*: “O indecidível não é apenas a oscilação ou a tensão entre duas decisões. Indecidível é a experiência daquilo que, estrangeiro, heterogéneo à ordem do calculável e da regra, *deve* no entanto – é de *dever* que é preciso falar – entregar-se à decisão impossível, tendo embora em conta o direito e a regra” (DERRIDA, 2003: 40).

passadeira vermelha, o pano do teatro, enquanto figurações prováveis de um espaço simbólico vedado pela própria consciência dessa simbolização espacial, ou seja, como um toque *real* que, no momento preciso do contacto, se desrealiza, devindo imagem, representação e artificialidade. Daí a sonoridade reativa de *Pollyanna Flower*, presentindo-se um *eu* bipartido por indecisões, pelo não-lugar do intervalo, por uma patologia clástica que é, enfim, muito significativa da *so-called* (pós)modernidade.

(Through you I see I)

Between a broken nose and a fake smile
Between piety and gunpowder
Between fighting and fleeing the scene
Between murder and diplomacy
Between aggression and in oblivion
Between the brutal and realistically well behaved
Between the screaming and pulling in the reins
Between tiptoeing and ambling

What am I to do with all this fire?
(I'd like to hit you but I'd never hit you)
Would you stay with me in this red space?
(I'd like to slap you but I'd never slap you)

Between violence and silently seething
Between my fist and my Pollyanna flower
Between "fuck you" to your face and "it's alright"
Between war and denial

Between flying vases and secretly weeping
Between loose cannons and ever downplaying
Between the bruises and nobly differing
Between bursting and boiling (...)

What am I to do with all this fire?
Can you understand me in this place?

A ontologia do *entre* é desmontada logo no início, numa espécie de voz sussurrada (o que, por sua vez, compele a interpretar o restante corpo da letra sob a lente desse fantasma sussurrante inicial): *é através de ti que eu me vejo*, o que pressupõe, no

fundo, que o mesmo possa ser dito *por ti* em relação *a mim*. A enunciação de (*Through you I see I*) é quase incompreensível: o conteúdo proposicional tem a consistência de uma expiração, entremeada por uma onda nervosa, por sons esfumados que atrapalham a inteligibilidade na receção da palavra. O que se diz é dito *a medo*, e essa insegurança traça o clima em que se sustenta a lista de enredamentos e impasses, os diferentes pares de oposições – que, na verdade, em certas ocorrências, nem são sequer opostos perfeitos: em vez de oposições, são *posições*, deslocamentos muito subtis que põem a nu a impassibilidade que caracteriza a violência sistémica.

Veja-se: (i) *Between fighting and fleeing the scene* (o confronto direto e assumido *versus* a esquiva cobarde: nem uma postura nem a outra eliminam aquele grau-zero sistémico cujo efeito o *eu* de *Versions of Violence* descreve como *This sting I've been ignoring / I feel it way down way down*); (ii) *Between the brutal and realistically well behaved* (o advérbio de modo acentua a discrepância entranhada na superfície do real: *realistically* equivale a dizer *cinicamente*, da mesma maneira que, noutro verso, a brutalidade e a evidência de um *assassínio* é linguisticamente aplainada pela cortesia e tolerância *diplomáticas*, ou ainda, como no terceiro verso do refrão, em que a condescendência inerente à afirmação “*it's alright*” é uma fórmula aborrecida de ressentimento pelo facto de não tirar o proveito que supostamente obteria se gritasse “*fuck you*” *to your face*); (iii) *Between tiptoeing and ambling* (quem anda *em bicos de pés* não caminha *com tranquilidade*: forja-se um esquema de leveza que procura atenuar o peso inevitável do corpo, a marca da sua presença num determinado espaço; é sinal de que há algo que se deseja esconder, é uma manha); (iv) *Between bursting and boiling* (a efervescência é o espaço comum, apenas lexicalmente diferido entre dois sinónimos; ou seja, independentemente do nome que se lhe atribua, *isso* existe. Noutros termos: há algo que só acontece quando *critériosamente* acontece duas vezes – aquilo que, em psicanálise, se designa por *trauma*); por último, (v) *Between my fist and my Pollyanna flower* (duas imagens que promovem emblematicamente o diferendo antropológico-filosófico-psicanalítico entre *natureza* e *cultura* ou entre *natureza* e *civilização*, ou ainda *pulsão* e *repressão*; *Pollyanna* tanto é uma bela flor asiática – e a sua posse (*my*) reconfigura-a como um objeto decorativo, sintomático da sua função civilizadora (ou da sua potência estética como sublimação das pulsões, no sentido mais convencionalmente freudiano) –, como se trata de uma referência à personagem de Beatrix Potter, a jovial menina Pollyanna que distribui flores pelas pessoas como sinal do seu crónico otimismo

– o que, neste caso, resvala para uma crónica esclerose, a deformação da guerra aberta – *fist, war* – num fechamento inquieto – *denial*, ou seja, o âmago da neurose).

Os versos colocados entre parêntesis atestam a constatação do que há de excessivo e desviável no desejo ou, em termos lacanianos, do que é consubstancial à espectralidade do desejo na condição de *objet petit a*: a aspiração a um infinito irrealizável sem reservas quanto ao seu teor violentamente explícito é confrontada com a sua sublimação, com a condição integrativa do desejo num quadro que manifestamente o torna incompatível com a ordem do real – ou seja, do desejo em *I'd like to hit / slap / hurt / kill you* (a gradação da violência é crescente: eliminar o outro seria o clímax verdadeiramente “honesto” para resolver a ambivalência em que a letra se apoia) – sobra, no fim, um *but I'd never hit / slap / hurt / kill you*. A verdade do desejo desdiz-se no próprio ato de dizer o desejo: há, portanto, uma discordância ontológica inerente à linguagem, que trai o seu falante (um descentramento que, na prática musical, se coaduna com a reverberação sónica destes versos: enquanto os restantes são acusticamente audíveis, os versos marcados entre parêntesis são reproduzidos num som mecanizado, quase em surdina, sugerindo a sua manifesta provocação face ao incomunicável do desejo: exprimem a inconfessável violência, logo são tecnicamente abafados, num processo de edição que se alinha com o que é usado, por exemplo, em canções como *Sympathetic Character* e *Can't Not*). Segundo Žižek,

(...) quando percebemos alguma coisa como um acto de violência, avaliamo-la por um critério que pressupõe o que é a situação não-violenta ‘normal’, sendo que a forma mais alta de violência é a imposição desse critério por referência ao qual certas situações passam a aparecer como ‘violentas’. É por isso que a própria linguagem, o meio por excelência da não-violência, e do reconhecimento mútuo, implica uma violência incondicional [porque] impele o nosso desejo para além dos limites convenientes, transformando-o num ‘desejo que comporta o infinito’³⁶, e elevando-o a um impulso absoluto que nunca poderá ser satisfeito (ŽIŽEK, 2009: 63).

Esse *para além* intrínseco ao desejo reproduz um aspeto de indomabilidade ao qual tanto a voz de Morissette como a orquestração musical parecem socorrer. No que à voz diz respeito, atente-se no modo inconfundível como a cantora, no refrão, prolonga a sílaba tónica da palavra *denial*, arrastando-a num efeito de descarga emocional (como

³⁶ Žižek recupera uma observação de Simone Weil, segundo a qual a conflitualidade entre os seres humanos só pode ser superada quando cada sujeito aprender a moderar os seus desejos, limitando-lhes as latitudes da sua ambição desejanse: “Os desejos limitados (...) estão em harmonia com o mundo; os desejos que comportam o infinito, não” (*apud* ŽIŽEK, 2009: 62).

um berro descarnado e imprevidente) que culmina num certo reverberar do êxtase, um ponto particular muito breve em que a afinação se desfaz e cria um desajuste melódico: uma modulação que remete, semanticamente, para um desprazer (a incompreensão, a angústia, a raiva, o ressentimento, etc.) que, no entanto, performativamente, proporciona prazer (o arrasto da sílaba tónica em modo de grito prolongado provoca dor física, exasperando a garganta; a quebra final desse grito, gerando uma espécie de tique performativo da artista, dá conta de um certo alívio vocal).

Do I overwhelm you in this place? – apresenta-se como uma questão-desabafo que põe em evidência a instância do excesso, de um regime obsolescente que impossibilita uma presença mútua sem atritos. A própria instância da letra (da linguagem) corrobora, como assinalou Žižek, essa conflitualidade ontológica, fazendo da *trama* (da condição teleológica que perfaz o narrar) uma projeção defeituosa de um *trauma* (o desajuste transcendental que torna os seres incoincidentes *entre* si, porque projetam mutuamente a incoincidência que cada um deles consubstancia *em* si). Tra(u)ma: a trama, simultaneamente, vela e revela o trauma, reenviando-se ciclicamente.

No final, depois de todo o caos inclassificável, resta uma voz em falsete, num tom que exala, não apenas clemência, mas a própria urgência última que define, porventura, a esperança enquanto tal: *What am I to do with all this fire? / Can you understand me in this place?* À dificuldade do sujeito em se reconhecer neste/a tra(u)ma, deixa-se em suspenso um apelo à *compreensibilidade* por intermédio de um pedido de ajuda. O espírito de *understanding* é empático por excelência: aberto ao dissenso, admite-o como parte inalienável da experiência de viver (em conjunto, em sociedade). E esse reconhecimento é, desde já, o avesso do recalcar (ou da necessidade imperiosa de todos os recalcamientos fundacionais que dão corpo ao tema musical). *Understanding* é possibilitar, no fundo, a existência na sua promíscua e inconformável *ecceidade*: a ideia de que *podemos* existir *os dois* mesmo que *nos* odiemos de morte. Ou a ideia, em modos deleuzianos, de que *entre os dois* o melhor que há a fazer é evitar o terrorismo despótico da escolha, deixando-a *pulverizar-se, disseminar-se* na sua positividade nua (cf. DELEUZE & GUATTARI, 2007: 211). Cada caso é um caso e, nessa condição de *ecceidade*, é assistido por vários nomes, diferentes ângulos perceptivos e resoluções alternativas.

5. O complexo deleuziano na era do digital. Violência no *devir-transparente*.

Quando se nega a dignidade das distâncias, a terra retrai-se subitamente até um quase nada juntamente com as suas ekstaseis locais, a tal ponto que da sua real extensividade nada mais resta do que um logótipo gasto.

Peter Sloterdijk, *Palácio de Cristal* (2008: 23)

The whole purpose of places like Starbucks is for people with no decision-making ability whatsoever to make six decisions just to buy one cup of coffee. Short, tall, light, dark, caf, decaf, low-fat, non-fat, etc. So people who don't know what the hell they're doing or who on earth they are can, for only \$2.95, get not just a cup of coffee but an absolutely defining sense of self: Tall! Decaf! Cappuccino!

Joe Fox (Tom Hanks, no filme *You've Got Mail*, 1998)

O tema *So-Called Chaos*, do álbum homónimo, permite tecer uma continuidade estrutural, em termos melódicos, e semântica, em termos conteudísticos, com a canção *Pollyanna Flower*. O tema constitui o ponto nodal do álbum, combinando “(...) Indian drums, trip-hop electronics and a power-chorded chorus” (PARELES, 16-5-2004, em linha) e sendo, por força dessas idiosincrasias, “(...) the album's most musically anomalous song, spooky and gnashing” (MCDONALD, 1-7-2004, em linha).

Deadlines and meetings and contracts all breached

D-days and structure, responsibility

Have to's and need to's, get to's by three

Eleventh hours and upset employees

I want to be naked running through the streets

I want to invite this so-called chaos that you think I dare not be

I want to be weightless flying through the air

I want to drop all these limitations but the shoes upon my feet

Heartburn and headaches and soon-to-be ulcers

Compulsive yearnings non-stop to please others (...)

All won't be lost if I'm governed by my own innateness

The stoplights won't work, I'll get home sound and safe regardless

Won't be mayhem if I'm ruled by my own rule-lessness

My fire won't quell and I'll be harm-free and distress-less (trust me)

Line-towing and helping, expectations-up-to living

Inside-box-obeying, inside-line-coloring (...)

A ambiência que inspira sugere um certo halo místico, semelhante aos primeiros sons que abrem *Citizen of the Planet*, num tom que oscila entre a intenção hipnotizante e a insinuação ameaçadora ou intimidatória (ou ameaçadora *porque* intimidatória). A propósito, na base das diferenças e reverberações tonais, Jacques Derrida, em *De um tom apocalíptico adoptado há pouco em Filosofia* (1997), explica que o tom – tonos – “significou primeiramente o ligamento tenso, a corda, o cordame quando é tecido ou entrançado, o cabo, a correia, em resumo, a figura privilegiada de tudo aquilo que está submetido à constrição. *Tonion* é o tecido enquanto faixa e ligadura médica” (DERRIDA, 1997: 18). Falar da altura do tom ou da qualidade de timbre implica, portanto, falar de *tensão*, da força enérgica que atravessa “(...) a diferença tónica (...) e a diferença tonal, o desvio, as mudanças ou a mutação de tons (...)” (*ibidem*). *So-Called Chaos* procura libertar a noção de *caos* da iminência tensional que o conceito pejorativamente abriga, mas fá-lo, retroativamente, instigando *intensidades* furiosas e provocantes, que explodem em força e em ímpeto no momento do refrão.

Ao longo do tema, forma-se a imagem de um gigantesco aparelho burocrático (rosto possível da máquina capitalista) que se dispõe a partir de uma forma de metalinguagem que retrata os seus diferentes cenários e episódios. Essa metalinguagem opera por via de fulminações estilhaçadas, como uma espécie de *brainstorming* que convoca palavras e ideias dispersas sobre tédio, morosidade e ambição *in extremis* (com os prazos, os seus relatórios, os seus números e estatísticas, os seus empreendedores), que escondem o terror da angústia (*Compulsive yearnings*), a par de *frases-imagens* (cf. RANCIÈRE, 2011: 62-71) como *Inside-box-obeying*, *inside-line-coloring*, encenando um tipo de fila ou cadeia de montagem que organiza a demência disciplinada (mesmo do ponto de vista grafemático, a hifenização exacerba essa ideia de constrição do corpo social em forma de organismo, com comportamentos expectáveis, dispensando qualquer singularização, qualquer realização objetivável *deste* ou *daquele* sujeito: as expressões são o comum dessubjetivizado, os sujeitos esvaziados da sua espessura ontológica, puros entes abstratos, e que se disponibilizam para o serviço automático, como um estímulo imponderado e sem distância reativa, do tipo *non-stop to please others*).

O que têm em comum esses cenários e episódios? O facto de contribuírem para o entorpecimento das potências anímicas individuais, coagulando as irrupções espontâneas de vida (os *fluxos* e os *devires*, em clave deleuziana), algemando-as a rotinas e a modos agendados de viver (como subterfúgios *molares*, em tom, de novo, deleuziano, progredindo regressivamente para sintomas de uma degenerescência

psicossomática: *Heartburn and headaches and soon-to-be ulcers*), a uma linearidade cauterizante, numa série numerável de gestos burocráticos (os vários usos do polissíndeto, alicerçado ao ritmo lento e pausado da enunciação, acompanham estas descrições: ... *and... and...*).

O paralelismo anafórico que estrutura o refrão põe a tónica naquilo que nos restantes versos é negado ou simplesmente subtraído da possibilidade da existência plena: o desejo, *I want to*. Mas um desejo *livre*, pese embora o oximoro delicado que aliança os dois termos: um desejo que seja *o* próprio acontecimento da liberdade, e não as suas metamorfoses enfraquecidas. *Correr nua pelas ruas* ou *ser destituída de peso, flying through the air*, são modos de tornar o movimento uma forma de vivência habitacional do espaço e do corpo, num plano fenomenológico merleau-pontiano: mundializar o corpo para singularizar o mundo, e vice-versa. *Ruas* são espaços públicos; a *nudez* pertence ao foro íntimo e privado; *correr* é dispor do corpo em movimento, afluindo liberdade e despudor, um gesto cinético que volatiza os *enquistamentos*, as *sedimentações*, as *coagulações* (tudo aquilo que se forma como um inimigo parasitário ou cancerígeno do CsO).

Note-se, por exemplo, no momento da *bridge*, o modo como se desfixa o uso idiomático de *safe and sound*, vertendo-o para *sound and safe*. Transgredir os limites da língua, no fundo, só é, efetivamente, uma transgressão se a noção do que é e não é um *limite* se mantiver operacional. Ao dissipar a alteridade transcendental desse princípio limitativo, a ideia de transgressão deixa de causar impacto, inscrevendo-se no comum, que goza do luxo de poder passar despercebido (o que não significa, porém, que esse comum fique a salvo da ideologia; pelo contrário, enquanto linguagem, enquanto realização histórica, social, ética ou cultural vertível em e pela linguagem, o comum é inteiramente ideológico, mesmo que busque formas de desafiar essa condição). *I'll get home sound and safe regardless* é uma forma de dizer o indizível sondado na letra de *Underneath*: as palavras são *bandages*; o núcleo duro traumático, que gera ansiedades, medos e reservas – *All won't be lost, Won't be mayhem, My fire won't quell* –, deixa de constituir um trauma, assim que as condições simbólicas que o instituem (*so-called*) como tal forem esvaziadas da sua jurisprudência teleológica (daquilo que lhes confere o poder de *serem* forças – violentas – que destinam o sentido a ser (*o*) sentido, ideologicamente historizado). Por outras palavras, assim que conseguir minar a partir *de dentro* a consistência ontológica daquilo que é a *so-called* realidade, os humanos reunirão as condições necessárias para proceder a um autêntico salto de fé: *trust me*,

afiança o sujeito, enovelando um discurso ao invés de o esclarecer. Somos interpelados a confiar no *eu* ou, de um modo epistémico-intransitivo, a confiar *per se*.³⁷

Esta canção partiu da crença utópica de Morissette, segundo a qual, em entrevista³⁸, retraindo-se de qualquer reverberação de eloquência escatológica (de novo, o *so-called* reenvia para a arbitrariedade *convencional* constitutiva dos signos, não para a sua catástrofe semântico-referencial), “freedom will not equal chaos”, num momento em que a sociedade operaria a um *elevadíssimo nível de consciência*, capaz de se autorregular sem regulamentos exógenos, sem formas de policiamento e de arbitragem (formas que estão, assim, ao serviço da onipotência *simbólica* e *sistémica* de um Superego transcendental, que limita as liberdades individuais em nome de uma fruição moderada de alguma liberdade real).

Total liberdade do desejo, dispensar árbitros e codificações institucionais que simbolizem a lei (o fantasma da figura paterna) – não será, por um lado, este grau-zero do melhor dos mundos possíveis (um mundo nimbado de espiritualidade *zen* e *new-age*) a mediação mais conveniente ao sistema ideológico atual, o capitalismo à escala planetária? E, por outro, poderá alguém formado no espírito ocidental, aceder *naturalmente* ao budismo *zen* e assumi-lo existencialmente, a salvo de distorções?

Este tipo de sujeito assume contornos ideologicamente pós-modernos, como uma caricatura que desconhece o decalque a partir do qual foi esboçada. “O mundo”, comenta Terry Eagleton, “fundamenta esse sujeito na sua própria ausência de

³⁷ Na linha de Joseph Heath e Andrew Potter (terceiro capítulo de *Nation of Rebels*, 2004), podemos opor Hobbes e Freud no modo como cada um pensa a natureza instintiva do ser humano e de que forma o progresso civilizacional pretende reprimir e dominar as explosões de violência que aquele, acaso permanecesse entregue a si mesmo (no *estado de natureza*, segundo Hobbes), inevitavelmente não conseguiria controlar (por constituírem a sua *verdadeira essência*). Heath e Potter repensam e aligeiram o pessimismo freudiano (inevitável, na medida em que a felicidade humana acaba sempre frustrada, por não poder dispensar os mecanismos civilizadores da repressão), perspetivando sob lentes hobbesianas a necessidade de regras, condutas morais, refreamento dos desejos, etc. (indispensáveis para que a civilização não descaia em barbárie): “Most of the violence that we see in the state of nature is simply a product of insecurity. People are afraid of one another, and so they are prone to attack. But if you eliminate the source of the insecurity, then you also eliminate the motivation for most of the violence. Thus the creation of order does not require massive repression of our instinctual nature; it simply requires the application of enough force to align individual incentives with the common good” (HEATH & POTTER, 2004: 84). Neste quadro, a violência existe, não por força da sua libido sanguínea (pulsão de morte, Tanatos), mas porque somos paranoicos (daí que o projeto freudiano se ilumine, em parte, com os vetores estruturalistas trazidos por Lacan, colocando a linguagem em primeiro plano): simplesmente *sentimos medo* do outro, da sua imprevisibilidade, que alimenta e cresce o nosso medo e insegurança. Os autores concluem com o seguinte exemplo: um casal de namorados decide terminar a relação, não porque um dos elementos tenha deixado de amar o outro, mas porque *ambos* acreditam que o par está em vias de cortar os laços. Assim, por uma questão de orgulho pessoal, cada um decide posicionar-se no papel de *agente* (ser aquele que acaba a relação e não a vítima do desfecho). Qual é, portanto, o sintoma (fazendo a ponte com o apelo de Morissette em *So-Called Chaos*)? “Their problem is simply a lack of trust” (*idem*, 88).

³⁸ A entrevista integra um suplemento multimédia, acedível a partir do próprio CD.

fundamento, permite a sua liberdade de ação pela sua própria natureza gratuita” (EAGLETON, 1998: 49); “[a] liberdade desse sujeito não decorre da sua indeterminação, mas precisamente porque ele se define por um processo de indeterminação” (*ibidem*). De facto, na era do capitalismo global (digital), é compreensível a tentação da premissa (*I want to drop all these limitations*). Coincide, assim, com um ar do tempo: daí a principal denúncia de Žižek, em *Organs without Bodies* (2004), em relação à recetividade académico-filosófica e da esquerda política face ao pensamento de Deleuze. A ausência de um centro firme ou totalizante, privilegiando o esquema rizomático (a ausência de centros/pontos *molares* e a proliferação de linhas de fuga, os fluxos, as disseminações *moleculares*), a destruição do funcionalismo orgânico em nome de um plano de imanência (o CsO), a autonomia das sensações, dos afetos e dos percetos (ou seja, que agem independentemente das entidades individuais que os experienciam), a par da ausência de uma teoria política firme (causa e efeito do repúdio por conceitos como *totalidade*, *ideologia*, *identidade* ou *sujeito*) – todo este léxico deleuziano, aos olhos de Žižek, assenta como uma luva na lógica do capitalismo neoliberal: “Is not anticentralization *the* topic of the ‘new’ digitalized capitalism?” (ŽIŽEK, 2004: 185). Constitui, assim, a mediação perfeita que possibilita à máquina capitalista a regulação de tudo o que, no mundo, vai *devindo* (usando Deleuze contra ele próprio) um dogmático e aparentemente irreversível *status quo*: o excesso errático de produção na sociedade de consumo.³⁹ Por sua vez, voltando a Terry Eagleton, “[a] liberdade exige limitação, paradoxo (...) que o pós-modernismo parece relutante em acolher” (EAGLETON, 1998: 49):

Uma identidade razoavelmente segura, em comparação a uma identidade paranoicamente coesiva, representa uma condição necessária para o bem-estar humano, e os pós-modernistas que deixam de mencionar esse fato estão dando provas de irresponsabilidade moral. Nem o sujeito que não pode nomear-se, nem aquele que o faz bem demais está apto para ser um agente eficaz de transformação social (*idem*, 123).

³⁹ “(...) [T]he more varied, and even erratic, the better. Normalcy starts to lose its hold. The regularities start to loosen. This loosening of normalcy is part of capitalism’s dynamic. It’s not a simple liberation. It’s capitalism’s own form of power. It’s no longer disciplinary institutional power that defines everything, it’s capitalism’s power to produce variety – because markets get saturated” (ŽIŽEK, 2004: 184-185). *Vide* EAGLETON, 1998: 66: “Adquire-se tudo isso [dissipação de barreiras, infinidade de desejos, produção global, igualdade de oportunidades, etc.], evidentemente, ao custo mais terrível. Essa liberação dinâmica e exuberante de potencial também significa uma longa e inqualificável tragédia humana, em que os poderes são estropiados e malbaratados, vidas esmagadas e estragadas, e a grande maioria de pessoas condenadas ao labor infrutífero para o lucro de poucos”.

Uma parte do amadurecimento intelectual e espiritual de Morissette (a cópula, em itálico, pretende insinuar a tensão que permeia a manutenção de díades metafísicas) passa pela crescente assunção do sentido de *presença*, sintomático do paradigma inerente ao *retorno do real*. Por exemplo, na véspera do lançamento do álbum *Havoc and Bright Lights* (2012), questionaram a artista sobre de que forma este último álbum tinha contribuído para o seu crescimento espiritual. Morissette inverteu os polos da pergunta: “I think it’s more how my spiritual growth has helped this album, in a way, I would flip that around (...)” (NUSGART, 27-9-2012, em linha). O facto de *Havoc and Bright Lights* ser o álbum mais desinteressante da sua discografia valida, em boa parte, vários autores e pensadores contemporâneos (Jean Baudrillard, Slavoj Žižek e Byung-Chul Han, entre outros) que leem nesse desejo, artisticamente mediado, do retorno do real uma falácia intrinsecamente hipócrita – particularmente, a cegueira da hipervisibilidade: por um lado, o mito de haver, *de facto*, um regresso *per se*, imbuído das conotações nostálgicas que se acham no poder de validar uma espécie de “paraíso perdido”; por outro, o falhanço onto(tecno)lógico de considerar o *real* como algo representável, quando o mesmo se define, precisamente, pelo seu núcleo *ex-timado*, “inapresentável”, ao passo que a *realidade* se apresenta “sempre em demasiado”, vivendo “do seu excesso de apresentação” (SÁNCHEZ, 2012: 143).⁴⁰ Perniola consente:

Nas tendências artísticas mais avançadas a estrutura tradicional de separação entre a arte e o real parece ter desabado definitivamente: nasceu uma espécie de ‘realismo psicótico’ que dispensa qualquer tipo de mediação. A arte perde a sua distância nos confrontos com a realidade e adquire uma fisicalidade e uma materialidade que nunca tinha tido antes; a música é som, o teatro é acção, a arte figurativa tem uma consciência ao mesmo tempo visual, táctil e conceptual... Deixam de ser uma imitação da realidade, passam a ser a realidade *tout court* sem ser mediatizada pela experiência estética: são extensões das faculdades humanas que deixam de testemunhar o sujeito, uma vez que este se dissolve numa exterioridade radical (PERNIOLA, 2006: 42-43).

Musicalmente, a generalidade das canções que constituem o referido álbum são tão *lisas* (o adjetivo mais reiterado unanimemente pela imprensa foi *slick*), tão

⁴⁰ “Acredito que a primeira lição da virtualização é hegeliana. Não é que antes houvesse realidade e agora estejamos na realidade virtual; pelo contrário, aprendemos retroactivamente que nunca houve uma ‘realidade’ no sentido de uma experiência imediata (ou não mediada). Retroactivamente, a virtualização faz-nos ser conscientes de que o universo simbólico, como tal, já era minimamente virtual no sentido em que todo um conjunto de pressuposições determina (*sic*) o que experimentamos como realidade. Não experimentamos algo directamente como realidade e, por isso, o Real – precisamente no sentido do Real bruto – é experimentado como espectro e fantasma; como algo que não pode ser integrado na realidade (...)” (ŽIŽEK *apud* SÁNCHEZ, 2012: 147-148).

esteticamente desgarradas, ao serviço de uma lassa polidez conteudística (o disco contém os refrões mais digeríveis ou *easy listening* do catálogo musical morissetteano), quanto a capa material que lhes serve de invólucro: em termos estéticos, a imagem é tão-só uma fotografia de Morissette, no canto inferior esquerdo, numa pose serena e meditativa, estilo *zen* (um reenquadramento excessivamente funcional, evocativo da ergonomia *new age*, da simbiose entre as energias do *eu* e as do universo, do alinhamento das chacras, etc.), sobre o fundo azul da paisagem (nos álbuns predecessores, o *design* abrangia sempre algum tipo de intervenção digital sobre a fotografia usada para servir de *snapshot* fundacional). Por outras palavras, esta capa lisa e higienizada, epítome de um real pródigo, regressado a si mesmo, perde a sua funcionalidade enquanto invólucro, inoculando-o, isto é, destituindo a capa=invólucro da sua função elementar (“A economia libidinal é estranha à transparência”, escreve Byung-Chul Han; “Precisamente, a negatividade do segredo, do véu e do encobrimento espicaça o apetite e intensifica o prazer”, HAN, 2014: 29). Oferece à vista, na condição de um devir-panorama, um preâmbulo musical, como se a capa fornecesse todas as indicações necessárias sobre o modo como a música contida no disco devesse ser presumivelmente escutada (realizando, de certa forma, uma espécie afrouxada de *epoché* estoica: não a “suspensão das paixões”, que o termo originalmente designa, mas uma versão lassa de insensibilidade, uma falta de espessura visceral, de gravidade adicional). De facto, analogamente, por transmutação semiótica (da imagem *tout court* da capa para o domínio verbal e musical referente às canções), as letras de *Havoc and Bright Lights* levam *demasiado à letra* a noção de *transparência* que, desde o início, tem norteado a atitude ético-estética de Morissette⁴¹:

To be transparent in song is very easy for me. I don't mind offering my life up as a case study. The challenge has been applying the courage that it took to be authentic in my songs to my day-to-day life. I used to be upset, go into the studio alone and write a song, thinking that would take care of everything. Eventually, I had to actually buck up (*apud* CRIBLEZ, 21-8-2012, em linha).

Relembre-se, por contraste com este contexto mais recente das meta-reflexões artísticas de Morissette, que antes a artista usava as suas *lyrics* como antessalas das suas

⁴¹ Walter Benjamin, reagindo contra a vaga arquitetónica das casas transparentes, com largas superfícies vítreas e espelhantes, dizia que as coisas feitas de vidro perdem a aura (cf. BENJAMIN *apud* SÁNCHEZ, 2012: 83). Para Byung-Chul Han, em *A Sociedade da Transparência*, “[o] problema não é o aumento de imagens, mas a *coação icónica* da transformação em *imagem*. O imperativo da transparência torna suspeito tudo o que não se submete à visibilidade. É nisso que consiste a sua violência” (HAN, 2014: 25).

experiências empíricas, atestando, dessa forma, a noção de Philippe Lejeune, segundo a qual, baseando-se em palavras de Michel Butor, a escrita – autobiográfica ou filiada a outro estatuto genológico – permite ensaiar primeiramente *in vitro*, com menos percalços e maior licença poética, aquilo que só depois se concretizará em experiências *in vivo* (cf. LEJEUNE, 1988: 78).⁴²

Pressupor, como o faz na entrevista acima referida, que pode usar o (seu) real para mimetizar a ficção – “how my spiritual growth has helped this album” –, retirando daí um *crescimento artístico*, abriga uma certa ingenuidade, contemplável *dentro* da própria produção compositiva de Morissette.⁴³ Com efeito, basta comparar a maior parte das letras de *Havoc...* com as de *Supposed Former...*: as modalidades pelas quais o sentido de transparência se metaboliza em canções como *Can't Not*, *One* ou *Unsent* conquistam, paradoxalmente, um efeito de opacidade – *thickness*, como diria Henry James – que as *lyrics* de *Celebrity*, *Win and Win*, *Lens* ou *Receive* desleixadamente fazem por esmorecer, porque pouco ou nada chegam a aflorar. As letras não exibem aquele *grão* de coloquialidade – o intenso fluxo conversacional convertido e condensado em quatro ou cinco minutos de música (o caso de *All I Really Want*, *Front Row*, *Unsent* ou *Hands Clean*) – que inquieta e atrai um ouvinte pela cumplicidade da abordagem, isto é, pela materialidade do *medium* (o dizível coloquial e o tom do registo) na sua exuberância, na sua potência *esquize* (o excessivo nos diálogos, a sua múltipla instantaneidade polimórfica, heteróclita e heteropoiética – é daí que, nos álbuns anteriores, o ouvinte retira as semelhanças perturbantes, o *unheimlich* freudiano).⁴⁴

Em *Havoc and Bright Lights* (ainda que o título persevere na reunião homogeneizadora de tensões e dissídios, como tem sido habitual nos trabalhos de Morissette), há muito pouca densidade ou obsolescência *destrutivas* ou *caóticas* nas

⁴² Atente-se na seguinte advertência virgiliana, retirada de *Conta-Corrente 5* (1987): “A verdade de nós vive e morre conosco e dela o que aparece são as ervas do cemitério. E acaso isso é um grande desastre? Imagine-se um mundo em que fôssemos transparentes, mesmo aos amigos mais íntimos. Seria um mundo insuportável pelo ridículo, vexame e perversão. Em cada homem há duas vidas. Com a visível se criam relações, com a outra se cria a conveniência de se ignorar. Há em tudo um limite em que se não pode tocar. Porque mesmo atingindo, resta uma reserva que nos cria a individualidade. Como em tudo no mundo, o mistério é o limite em que se sustenta o que é” (FERREIRA, 1987: 446).

⁴³ Em entrevista à *Rolling Stone*: “There is a lack of apology for the kind of person I am. I used to have some shame around my PhD, psychological part and shame about being spiritual, or shame about being emotional or sensitive. And what I know now, or what I feel now, is that I don't have shame for those parts. It might piss people off or rub them the wrong way or have them roll their eyes. I don't care” (MORISSETTE *apud* BALTIN, 2-5-2012, em linha).

⁴⁴ A título exemplificativo: “Since her 1995 album, *Jagged Little Pill*, Ms. Morissette has earned a reputation as one of pop's most revealing and direct singers. Often, her songs (and videos) are so raw, digging deep into private experiences, personal emotions and psychological remedies, that they can be uncomfortable to listen to” (STRAUSS, 14-2-2002, em linha).

canções (de facto, a canção *Havoc* é, excepcionalmente, um dos pontos altos do álbum) e demasiada premência numa *luminosidade* artificial. Recorrendo a expressões de Byung-Chul Han, essa luminosidade é “*diáfana sem luz*”, “*uma radiação sem luz*, que, em vez de esclarecer, tudo penetra e tudo torna transparente” (HAN, 2014: 50-60). A anterior *prosa* do estilo morissetteano desbaratou-se, assim, *ab integro* e *ad litteram*, devindo *prosaica*, caindo quer na vulgaridade do género (o *pop* lassamente produzido, mecanizado, indistinguível entre os artistas nas rotações da MTV, com abundantes rimas adolescentes e imagens comuns: *I am a tattoo 'd sexy dancing monkey / Just aloof enough to get you to want me*, em *Celebrity*, ou *There are so many colors that I still try to hide while I paint / And there are so many tunes that I secretly sing as I wait*, em *Empathy*), quer no impasse tautológico aludido seguidamente por Sloterdijk (em clara alusão ao caso freudiano e à decifração dos mitos gregos, particularmente o de Édipo):

(...) as interpretações não podem ser mais profundas ou mais explícitas do que as próprias histórias. O efeito ‘esclarecimento psicológico’ só é possível se existir uma espécie de desnível de verismo entre a chave de interpretação e a história a interpretar. Que fazer quando a história já é, por si mesma, mais explícita do que tudo o que um intérprete poderia projectar nela? (SLOTERDIJK in SLOTERDIJK & HEINRICHS, 2007: 187)

O álbum *Havoc and Bright Lights* nasceu em casa de Morissette, em Los Angeles, num estúdio improvisado para o efeito (com a colaboração de Guy Sigsworth), aproximadamente cinco meses após o nascimento do seu primeiro filho. Mas Morissette não queria de modo algum que a sua vocação artística, ainda que por demais indeclinável, a desorientasse face ao rumo que, de momento, se lhe afirmava como o seu verdadeiro imperativo categórico: o seu filho. “(...) [E]verybody in the house knew that my son was my priority (...) He was just born, so – so if the door knocked or if he needed me in any way, that would trump everything” (*apud* COLLINS, 27-8-2012, em linha). Percebe-se, a partir destes comentários, que a natureza eidética do seu mais recente trabalho esteve enviesada de raiz. Além disso, todo o labor adicional em matéria de edição aconteceu fora da supervisão de Morissette: em Londres, no estúdio de Sigsworth, e depois novamente em Los Angeles, no estúdio de Joe Chiccarelli. A hibridez da tessitura musical, numa aliança entre *soundscape*s eletrónicas (Sigsworth) e organicidade *rock* deflagrada por instrumentos tocados ao vivo (Chiccarelli), resultou, apesar da justiça das suas intencionalidades embrionárias, num disco profundamente

alienado da visceralidade e do presencismo de Morissette, como se tivesse surgido em modo piloto automático (uma versão frouxamente descarnada do automatismo que, nos álbuns anteriores, Morissette definia por alusão ao *stream-of-consciousness* neurológico-literário). O texto da entrevista que tem sido momentaneamente citada termina assim (não por acaso ou por mera comodidade sumativa): “If there’s anything remotely ‘90s about *Havoc*, it’s just the way Morissette approached it. ‘Regardless of what is being welcomed or what is most popular in pop culture, I just keep doing what I do,’ she says. ‘I just keep chronicling my life’” (*ibidem*). Ironia do destino: pela mesma entrevista se sabe que o compartimento doméstico onde se improvisou o estúdio serviu depois de espaço de *recreio* para o seu filho *brincar* à vontade. Ouvindo-se o disco na íntegra, fica-se com a impressão que Morissette pretende ser mais *recreativa* do que *criativa*, sendo difícil (mas não impossível) aceitar que, por comparação com outras músicas suas, ela estivesse, de facto, *seriamente* comprometida com o seu trabalho, *seriamente* compenetrada na tensão diarística, confessional e autobiográfica que subjaz a uma escrita destinada a toda uma gama de dispositivos mediais.

Alanis Morissette usava canções para (tentar) expressar *tudo*, isto é, o seu *espaço autobiográfico*, o horizonte mítico que esse espaço necessariamente ficciona para existir e estabelecer com o ouvinte um tipo especial de realização comunicativa. As suas letras diziam, portanto, *tudo* o que haveria a dizer, não restando à entidade civil-Morissette acrescentar fosse o que fosse. Uma pesquisa aleatória a partir de vídeos disponibilizados no YouTube, contendo entrevistas ou documentários mais recuados no tempo, apresenta uma Morissette muito parca em palavras, muito enigmática e elusiva, mantendo quase sempre uma firme seriedade, de pendor filosofante. Se aparecia num programa televisivo em horário nobre, sabia-se que ela estava ali ao serviço das suas canções, que a dado momento apresentaria em palco, e não ao serviço de si mesma, das suas disposições e vicissitudes egóticas. Progressivamente, até culminar no período promocional de *Havoc and Bright Lights*, a cantora foi demonstrando uma maior disponibilidade e uma menor relutância em falar sobre si, seja enquanto artista, seja enquanto mulher, mãe ou esposa, chegando a exigir que as entrevistas, para esse efeito, não tivessem uma duração menor que a de uma hora (cf. DUERDEN, 24-4-2004, em linha). No contexto de uma entrevista para a *Music & Musicians* (julho/agosto, 2012), a resposta de Morissette à questão “Are you into social networking?” é reveladora do modo como o seu conceito de *transparência* (ou *coragem*) se produz e influencia as suas decisões no dia-a-dia:

I've begun to be more aware of it. I have great reverence for the old school in terms of the sweet mystery artists once had. You could create a sort of idealized fantasy around an artist. Today it's about leveling the playing field and creating human interaction with artists. I enjoy both. In an evening's tweet, I have to ask myself, "How transparent am I going to be? How much will I let people know about what I'm worrying about today?" It used to be about mystique. Now it's about how brave you're willing to be about what's going on in your life (in HALL, 2012: 45).

Sem com isto cair na pretensão oblíqua (ou *fanática*) de redimir o seu mais recente álbum pelas suas fragilidades musicais, entenda-se que essa reificação crescente de Alanis Morissette *enquanto* Alanis Morissette – essa presença *qua* presença, da *artista* que, acima de tudo, se quer compreender como *humana*, na sua singularidade irreduzivelmente única (*One day (...) / I'll be less afraid and measured outside of my poems and lyrics and art*, segundo deseja em *Incomplete*) – é, ao mesmo tempo, um risco *estético* (para os seus *poems and lyrics and art*) e um bálsamo *ético* (a diferença que Morissette estabelece entre *catharsis* e *healing*). A continuar os procedimentos que ditaram a materialização de *Havoc and Bright Lights*, é bem possível que os futuros discos da artista deixem de fazer ressonância nas vidas daqueles que acolheram com agrado *Jagged Little Pill* ou *Flavors of Entanglement*. É bem possível, portanto, sob lentes benjaminianas, que a cristalização verbal das suas próximas composições, motivadas pelo signo de *healing*, equivalha à dissipação entrópica de qualquer refulgência de uma *aura*. A partir daí, só a figura empírica de Morissette, plenamente *presente*, fará ainda sentido, continuando a ser solicitada para comentar os vários fenómenos que assolam o mundo (mas não para os *interpretar musicalmente*). Ou seja, podemos, à partida, acreditar que Morissette estará disposta a sacrificar-se como *artista* (destituindo-se de qualidades *auráticas*, desontologizando a categoria do Belo que, em tópica essencialista, para além do Bem e do Verdadeiro, definiria a Arte), se isso fizer de si, sem quaisquer insinuações demagógicas ou eticistas, um melhor *ser humano*.⁴⁵

⁴⁵ De facto, o mesmo ano que disponibilizou no mercado *Havoc and Bright Lights* merece menos consideração pelas propriedades eidéticas desse disco do que pelas seguintes palavras de Morissette, num artigo (e não numa *canção*, sublinhe-se) que a artista decidiu partilhar *online*: "(...) since value systems are constantly shifting, we need to define our power internally rather than externally. We need to look no further than the very fact that we exist and that we have value for being here. (...) It is our birthright. It is constant, unwavering and nothing less than miraculous. Any messages fed to us when we were tiny kids that say anything other than that our core selves are fascinating and precious is an outright lie. Every choice we make and every passion we follow would be borne from this awareness" (MORISSETTE, "Why Struggling for Power is Pointless", 5-12-2012, em linha).

Segundo Lejeune, comentando o descrédito e a ansiedade (e até mesmo a mais honesta repulsa) que os acadêmicos em geral sentem em relação à escrita autobiográfica, marginalizando-a em relação ao território do cânone literário (“no meio das servidões desinteressantes da vida quotidiana como pagar os impostos ou lavar os dentes”, LEJEUNE *in* MORÃO, 2003: 45),

Na tríade Belo, Bem, Verdadeiro, só o primeiro termo importa ao escritor de hoje. Ele pensa não ter de ser, na sua obra, nem moral nem ‘verídico’, ou antes, pensa que o é automaticamente só pelo facto de ser belo. Ora a autobiografia põe fatalmente problemas éticos, e, na medida em que é literária, visa em simultâneo o Belo e o Verdadeiro. Nesta dupla obrigação pode ver-se, mais do que uma aliança *contra natura* que seria aviltante para a arte, uma elevada exigência que a conduziria a um dos seus cumes (...) (*idem*, 46).

Sabemos, desde o início, que a artista não considera as suas *lyrics* como poesia; não é pela literatura que Morissette se redime (nos termos de Genette, via Lejeune, as suas canções não são em si mesmas *constitutivamente* literárias), nem tão-pouco por alguma forma de sublimação desse Ideal poético e literário, ao qual a sua escrita musical visaria ascender, paulatinamente, timidamente, torneando estilos e autores consagrados frente aos quais, em formato Édipo, gladiaria.⁴⁶ O mesmo em relação aos cantautores que admira: Joni Mitchell, Beck, Tori Amos, Thom Yorke... – admira-os, mas não se sente desafiada nem por eles nem pelas suas canções (cf. FRANCE, 1999: 104). Retomando Lejeune, o espaço autobiográfico morissetteano não se rege escrupulosamente pela categoria do Belo devindo letra de lei: *Havoc and Bright Lights*, numa verve assumidamente *naïf*, estará mais sob o signo do Bem e da Verdade. Sob este prisma, não terá, portanto, grande relevância classificar o álbum como “mau”, tendo em conta que a escrita autobiográfica, por contraste com uma obra demarcável como ficção, não pretende “seduzir a minha imaginação ou abanar a minha sensibilidade”: se *eu*, enquanto leitor, não *acreditar* num romance ou num poema, se não *vibrar* com eles, “é porque falharam. (...) Em compensação, uma autobiografia não pode ser má desde que não queira ser boa” (LEJEUNE *in* MORÃO, 2003: 50).⁴⁷

⁴⁶ A autobiografia quadrar-se-ia, então, na literatura, de maneira *condicional*, segundo Genette: mediante a época, a autobiografia reveste-se primordialmente de outras funções – práticas, sociais, religiosas, científicas, históricas –, tendo posteriormente adquirido valor e estatuto literários (cf. LEJEUNE *in* MORÃO, 2003: 47).

⁴⁷ Tendo em conta o último álbum de Morissette, é pertinente citar o desenvolvimento concedido por Lejeune às suas ideias: “Antes de mais, ela [a autobiografia] quer comunicar uma verdade. Aquilo que posso apreender como falta de jeito para a escrita ou a composição terá valor de indício, contribuindo para a minha compreensão da vida do autor. A minha expectativa não é a do

Na ótica de Lejeune, o cerne da escrita autobiográfica reside no efeito de verdade que produz e no modo como esse efeito responde eficazmente à promessa (de verdade) que a autobiografia põe em movimento e, concomitantemente, ao modo como *eu acredito* no que *leio*. É possível falar-se, portanto, suplantando-se o oxímoro eidético da expressão, de uma “estética da verdade” (*idem*, 52) – e essa estética, dentro do *corpus* musical morissetteano, ergueu uma previsibilidade de abordagem, inscrita na vertigem das listas, no avulso *stream of consciousness*, nos efeitos de dislexia entre forma e conteúdo, na sensação de *presença* em bruto, mesmo que a escrita, a música e a arte visual sejam processos que implicam um trabalho de diferimento e mediação (que os estudos de Jacques Rancière e Mario Perniola sobre as materialidades das realizações artísticas ajudam a compreender). A escrita de Alanis Morissette, de *Jagged Little Pill* a *Flavors of Entanglement*, é caracterizável, com maior ou menor rigor, por estes critérios de autenticidade estética, que fariam – e fazem – reverberar uma autenticidade *ética*. Pelo contrário, ou com menor êxito funcional no plano da consciência e sensibilidade estéticas, *Havoc and Bright Lights* maneja desleixadamente os referidos critérios, quebrando a linha ténue que separa a *arte* do *artifício*. Aplicando a lógica de Lejeune, *Havoc...* é um “mau” álbum autobiográfico porque se esforça por *querer ser bom* (repita-se, portanto, a asserção de Morissette: “I think it’s more how my spiritual growth has helped this album...”).

Na segunda estância de *Not All Me* (em *So-Called Chaos*), o *eu* constata, com firme humildade: *I bear the brunt of your long-buried pain / I don’t mind helping you out but I want you to remember my name*. Como lembra José Gil (2008b), em termos de metapsicologia, falar (pedir) é já um agenciamento de desejo (*want*), um passo em direção à inscrição do sujeito no real, conectando-o com outros desejos e sujeitos. A questão passa, assim, por recalibrar todas estas possibilidades hermenêuticas: saber *quem é* que doravante, depois de *Havoc and Bright Lights*, nos futuros álbuns possíveis, vamos ouvir (para interpretar, questionar, ou ouvir simplesmente, numa entrega visceral) quando, na rádio ou na VH1, reconhecermos a voz, a imagem e a singularidade musical de Alanis Morissette. Acaso ainda a *re-conheçamos* assim, no seu *grão* atípico e singular (Barthes).

consumo de um objecto imaginário: estou entregue à curiosidade, numa atitude de escuta, em relação a algo que creio ser real. Já não tenho uma credulidade lúdica que posso suspender, mas acredito realmente, e a própria percepção de uma mentira só fará decuplicar a minha atenção!” (LEJEUNE in MORÃO, 2003: 50).

QUINTA PARTE

The queen of pain: fazer gestos na escuridão

[*Jagged Little Pill*] dropped during a period when pop-rock music was awash in testosterone. Morissette demonstrated that she could play as rough as any of the alterna-boys, and get as mad as any grunge growler. The confessional, near-stream-of-consciousness lyrics to songs such as 'You Oughta Know' earned her a reputation as a modern-rock Hera, patroness of women scorned.

Tris McCall (27-8-2012, em linha)

Semiotics is in principle the discipline studying everything which can be used in order to lie (...) I think that the definition of a "theory of the lie" should be taken as a pretty comprehensive program for a general semiotics.

Umberto Eco

Quem sou eu senão este castelo de cartas do qual cada parede frágil tem o objectivo de cercar ou proteger essa arca ou esse enigma silencioso e negro? Toda a minha vida me calei e não falei senão para tapar esse silêncio, em que os meus livros constroem uma abóbada suspensa por cima desse disfarce.

Michel Serres, *Hominescência* (2004: 246)

Nesta parte, pretende-se interpretar um conjunto de canções a partir da desconstrução de duas premissas fundamentais sobre o significante *Alanis Morissette* (o rosto, em clave deleuziana): por um lado, o rótulo *angry white female* que a imprensa musical, de modo muito redutor, continua a afixar à artista, desde que esta se notabilizara com *You Oughta Know*, o seu cartão-de-visita no universo *pop/rock*; por outro lado, e em estrita contiguidade com a premissa anterior, as diferentes moldagens performativas (ao vivo, com novos acompanhamentos instrumentais, modulações vocais e gesticas inesperadas) de que uma mesma canção se reveste, *outrando-se* dessa forma e potenciando, assim, novas intensidades e fulgurações interpretativas que afetam a canção a vários níveis. Atentar-se-á, de modo contínuo e transversal a várias músicas, às condições materiais constituintes de uma determinada canção (nomeadamente, a questão da voz, do corpo e da *performance*) e ao modo como essas materialidades, com a introdução de algum motivo perturbador, agenciam sentidos inusitados ao *corpus* morissetteano e, numa maior amplitude (no âmbito da autorrepresentação), perturbam uma noção mais ou menos ingénua, determinada e complacente do *eu* em relação a si mesmo, trazendo à superfície da palavra e do corpo um excesso (involuntário, inconsciente) que ilumina novas cartografias hermenêuticas.

1. *Mr. & Ms. Duplicity*: berrar as entranhas. Do fingimento performativo.

Com *You Oughta Know*, a menção do título é o suficiente para evidenciar a carga obrigativa da potência do *ver* e do *ser visto*. Em resumo, a canção transforma a voz da artista “into a cracking, caustic instrument of revenge (...), as she confronts a man who left her and found someone else” (PERELES, 13-8-1995, em linha). Há ecos de Sinéad O’Connor, “with a hip-hop march beat, a surge of electric guitar in the chorus and the way Morissette’s voice breaks as her anger explodes” (*ibidem*). Segundo McDonald, a canção “(...) is one of the most brutal examples of obsessive scorned anger I can recall, sort of like a minorly reordered *Fatal Attraction* recast as internal monologue” (MCDONALD, 3-8-1995, em linha). De um modo geral, entre críticos e fãs, a letra não dá azo a comentários muito divergentes dos de Pareles e McDonald: se desperta ambiguidades, tais se devem a uma motivação detectivesca (hermeneuticamente estéril e abusiva, servindo apenas a carnificina mediática) para desvendar o destinatário empírico (extratextual) da canção. Mas o seu aspeto decisivamente perentório prende-se com o que em *You Oughta Know* se evidencia como uma força indelével: uma presença com vontade de se fazer ouvir, de afirmar a sua presença, de *afirmar-se presença*.

Num pequeno comentário que antecede a *performance* deste tema, no DVD *jagged little pill, Live* (1997), Morissette comenta que o ruído *post-grunge* do tema, intensificado pela voz gritante e pelas fissuras que aquela faz explodir, auxilia o texto na sua tentativa de deslocar um sentimento de *tristeza* (a confissão desnudada, e por isso difícil e constrangedora, de admitir a outra pessoa que *I’m sad*), recuperando-o, ainda que adulterado (como um mecanismo defensivo), sob a máscara de um sentimento de *raiva* (a postura agressiva inibe o outro de ripostar; o sujeito enraivecido pode, assim, fingir que controla a situação e que tem a razão do seu lado). Este diferimento, ao pôr a nu manifestações psíquicas e inconscientes do desejo, assim como a frustração da linguagem no que toca a autenticar algum vislumbre daquilo que *translucidamente* designa a interioridade do *eu*, concorre para fustigar a tensão interior que anima a escrita autobiográfica: escrever, assim, devém *ex-crever*. A *figuração* da raiva compõe um retrato *desfigurado* do sujeito, uma pré-leitura e um pré-juízo dos textos e da pessoa-Alanis-Morissette, que os críticos de música fizeram por acoplar de maneira cruelmente reducionista. Posto isto, o investimento nostálgico num fantasma (o da perda de uma continuidade amorosa, neste caso) acontece por via de uma identificação falsa (isto é, convencida de si mesma como *angry* e não como *sad*) do *eu* consigo mesmo –

ou seja, como Rimbaud, *Je est un autre* por sentido de conveniência (por *cobardia*, segundo Morissette), vedando-se numa identidade defensiva. A experiência da frustração reprimida (do *eu* que, sendo *outro*, não vive em paz com a não-coincidência *sadness/anger*) traz consigo a força que essa repressão exhibe quando regressa à superfície (orientada pela voz, na *performance*, que expõe a falta de uma maneira quase patológica, como adiante exemplificaremos).

I want you to know that I'm happy for you
I wish nothing but the best for you both
An older version of me
Is she perverted like me
Would she go down on you in a theatre
Does she speak eloquently
And would she have your baby
I'm sure she'd make a really excellent mother

'Cause the love that you gave that we made wasn't able
to make it enough for you to be open wide, no
And every time you speak her name
Does she know how you told me you'd hold me
Until you died, 'til you died
But you're still alive

And I'm here to remind you
Of the mess you left when you went away
It's not fair to deny me
Of the cross I bear that you gave to me
You, you, you oughta know

You seem very well, things look peaceful
I'm not quite as well, I though you should know
Did you forget about me, Mr. Duplicity
I hate to bug you in the middle of dinner
It was a slap in the face how quickly I was replaced
Are you thinking of me when you fuck her (...)

'Cause the joke that you laid in the bed that was me
And I'm not gonna fade
As soon as you close your eyes and you know it

And every time I scratch my nails down someone else's back
I hope you feel it... well can you feel it (...)

A música irrompe de imediato com a enunciação dos dois primeiros versos. Se o refrão, posteriormente, consiste em exacerbar um desejo manifesto de se sentir *lembrada* depois de ter sido excluída da relação, a apresentação imediata do *eu*, secundada por um acompanhamento musical ainda ténue, coincide com uma *a-presentação*, como “a certeza pura” de um “eis-me (aqui)” (*And I'm here*; “eis, sem mais, em absoluto, eis, aqui, isto, *a mesma coisa*”, NANCY, 2000: 6), que irrompe em cena, inconvenientemente, sem anúncio prévio (*I hate to bug you in the middle of dinner*, ironiza depois, como quem apanha em flagrante, numa emboscada, o seu *ex*). Os votos de felicidade endereçados ao ex-amante e à sua nova companheira são honestamente cínicos: primeiro, porque, consumada a perda, não lhe resta senão conformar-se com a nova realidade, na qual não pode de todo intervir; segundo, porque o cinismo é uma tática de camuflagem: permite-lhe usufruir de um certo gozo do ressentimento ao traduzi-lo sob a forma de uma sugestão irónica politicamente correta ou bem-educada (... *I'm happy for you / I wish nothing but the best for you both*).

Na estância que se segue ao refrão, o discurso felicitador evolui para a constatação de um quadro idílico – *You seem very well, things look peaceful* – que o *eu* considera perversamente inadmissível e injusto, como sugere a ausência de marcador no início do verso seguinte – [por exemplo, os adversativos *But* ou *However*] *I'm not quite as well*, [so, that's why] *I thought you should know*. Nessa ausência de marcador, basta a pontuação (a vírgula) para regular a função interativa e ilocutória, de cunho reativo, da enunciação. Como objetivo nuclear, permite que se perfaça uma *a-presentação* de blocos de evidência, como se o *dizer* correspondesse a uma emanação do corpo, a um *aparecer* brusco e brutal: não é apenas a palavra que se instala no discurso, mas a potência evocadora do *eu* como referência instanciada pela enunciação *hic et nunc*, como presença vívida que o amante ofuscou, substituindo-a por outra pessoa.

O mesmo será explicar este processo de elisão do *eu* em termos lacanianos: o *eu*, tal como o inconsciente que o governa, está estruturado *como uma linguagem*; se foi excluído do discurso do outro-amante, então foi silenciado, deixou de existir, de usufruir do reconhecimento que lhe confere e autentifica a existência, situada no espaço e no tempo. Daí que, na primeira estância, a reiteração de *she* raie o tom obsessivo encaminhando-se para a histeria, isto é, para uma absolutização *a-significante*, como

que expondo, por implosão, a verdade irreduzível do corpo, aquilo que faz do *eu* uma espécie de “limite” incontornável, “*como o absoluto do sentido propriamente exposto*” (NANCY, 2000: 25): *ela* é invocada sempre em termos de comparação *comigo*, aos quais subjazem inequivocamente hierarquias de valor/poder. *Is she perverted like me / Would she go down on you in a theatre*: é por invocação de um terceiro – *she* – que o *I* recupera algum traço de referencialidade no campo discursivo-simbólico do outro (neste caso, a inconfidência sexual sobre *fellatio*). Pretende-se, assim, inserir no real-atual algo que não constitui apenas uma perturbação afetiva, mas uma inscrição plena nesse real, ao mesmo tempo que reconstrói *she* como uma espécie de simulacro ou *copycat* de *I*. De modo análogo, evocar imagens de forte intensidade física – *go down on you, fuck her* ou *scratch my nails* –, habitando-as em espaços do *comum*, de extrema evocação familiar – *theatre, dinner, bed* –, está ao serviço da necessidade de provas ontológicas, que alimentam esse desejo de real (compensando-se, assim, o facto de ter sido vítima de processos de *desrealização*: por exemplo, *Did you forget about me, Mr. Duplicity?*).

Como tornar minimamente compreensível o magnetismo de *You Oughta Know*? Que força se potencia neste tema para devir um avatar de Alanis Morissette, catapultando-a abusiva e inesperadamente para a fama mundial?¹ Segundo Paul Cantin, uma possibilidade de resposta reside no *fundo instintivo* do qual brotaram esta e as restantes músicas da artista:

I think the great lesson anyone can take from her story is that at the very moment she stopped listening to conventional wisdom on how to become a successful musician and simply trusted her instincts is when she connected with millions of people all over the world (CANTIN *apud* ROBBINS, 27-11-2012, em linha).

A atração induzida por este *single* de avanço não foi garantida, certamente, pelo lirismo da letra: não há qualquer subtileza refinada nem propensão metafórico-imaginativa, mas uma mendicidade poética, um pouco incipiente até, e, nessa medida, indelutavelmente comercial (bastando censurar duas expressões da letra sexualmente despudoradas – *go down* e *fuck* – para validar a sua transmissão num canal como a MTV). Contudo, retroativamente, é sobre essa frugalidade verbal constituinte da letra que a voz, devindo ruído ou grito sujo, como um fluxo reprimido saído finalmente das

¹ “At Tramps on Wednesday night, the sold-out house cheered at the song’s first drumbeat, and high female voices sang the entire first verse before Ms. Morissette took up the song. ‘You’re going to put me out of a job’, she happily chided” (PARELES, 18-8-1995, em linha).

entranhas, opera na forma de um ecrã intensificador, amplificante: por um lado, exacerbar o que *já* é dado à vista/audição nua *tout court*, com uma ferocidade *carnívora*²; por outro, denotar o modo como são os afetos *timóticos* (do grego *thymós*) os verdadeiros agentes, e não os indivíduos que os sentem. É o *pathos* que fala por si, enquanto força de natureza *monotemática*, que reivindica o sujeito “na sua inteireza” e exige “a cena indivisa” para se exprimir (SLOTERDIJK, 2010: 19).³

Posto isto, e em primeiro lugar, algumas notas sobre o videoclipe (figura 44). Filmado no Valley of Death (não por acaso, pela carga semântica da toponímia), com realização de Nick Egan, a amplidão desértica do lugar avoluma o espaçamento do corpo (do *eu*, da letra), o seu *devir-deserto*, aquilo que nele, ao alargar-se, faz aumentar proporcionalmente a percepção contrariada do seu estado de abandono pelo ex-amante (maior é, portanto, a percepção do vazio, da dor, da angústia da deserção, etc.). Examinando a constituição visual do videoclipe, torna-se claro como nele intervêm as matérias e as técnicas de literalização que determinariam, a partir daí, o *modus operandi* evocativo da *snapshot* e das tecnologias da imagem aliadas à reverberação autobiográfica do *self* em Morissette. É um vídeo *feito* (ressalta, portanto, o seu cunho artesanal) de marcas móveis, da *instabilidade* inscrita nos *instantâneos*, de dispersão e aglomeração baralhada de interstícios *sujos* (o pó, a areia do deserto, assim como as imagens dispostas “a monte”, sem filtros nem arranjos, “so atmospherically photographed as to make its star a barely recognizable MTV icon”, WILD, 2-11-1995, em linha).

A matéria equivale à sua energia (cf. DELEUZE & GUATTARI, 2007: 203-204): as imagens entulham-se, sobrepõem-se, muitas vezes, umas às outras, caldeando o efeito

² Por sinal, segundo Derrida (2004a), há uma compossibilidade inerente aos usos funcionais da boca: ela constitui simultaneamente a fonte emissora da voz (lugar da *vociferação*) e a entrada do alimento (lugar da *devoração*; a referência ao jantar, *dinner*, na letra é meramente circunstancial neste ponto; a potência cauterizante dos dentes, no rasgo dos alimentos, pode, contudo, por transferência metafórica e metonímica, condensar-se e deslocar-se para as *unhas*, em *And every time I scratch my nails down someone else's back / I hope you feel it*); “Devoração, vociferação, eis, na figura da figura, no rosto em plena cara, mas também na figura como tropo, eis (...) a devoração vociferante ou a vociferação devorante. Uma, a vociferação, exterioriza o que se come ou devora ou interioriza, a outra, inversa ou simultaneamente, a devoração, interioriza o que se exterioriza ou se profere” (*idem*, 79-81).

³ Como assinala o filósofo em *Cólera e Tempo*, comentando a cólera funesta de Aquiles cantada por Homero no poema inaugural do Ocidente: “Na cólera pura, não há vida interior emaranhada, não há um pano de fundo psíquico, não há segredo privado que permita compreender melhor o herói no plano humano. Pelo contrário, o princípio que se aplica é que o interior do actor deve tornar-se totalmente manifesto e público, deve ser inteiramente acto e, se possível, canto. A singularidade da cólera efervescente consiste em dissolver-se inteiramente na sua expressão esbanjadora; quando é a expressividade total que dá o tom, não se admite contenção nem poupança” (SLOTERDIJK, 2010: 19-20); “A senha grega para o ‘órgão’ que está no peito dos heróis e dos seres, o ‘órgão’ de onde partem os grandes impulsos, é a palavra *thymós* – a qual designa o foco de excitação do eu orgulhoso, mas também o ‘órgão’ receptivo por meio do qual os apelos dos deuses se comunicam aos mortais” (*idem*, 22).

em câmara-lenta de uma imagem (Morissette em suspenso, como um corpo aéreo) com o frenesim acelerado de outra (Morissette a correr). Ao calcorrear o terreno do deserto, ao cartografá-lo nas suas derivas, a protagonista não procede senão à abertura de passagens num não-lugar: porque o deserto não é habitável sedentariamente, a errância do sujeito parece destinar-se à eternidade.



Fig 44. Fotogramas de *You Oughta Know* (realização de Nick Egan)

O seu corpo, gasto (ela foi *trocada* por outra – *replaced* –, atua como um desperdício que, no refrão, funciona enquanto retorno do recalcado do ex-amante) e destroçado (recorde-se que a *raiva* dissimula a *tristeza*), devém uma extensão do espaço (não será aleatório que um dos locais de filmagem seja uma casa em ruínas, onde surge Morissette com os membros daquela que, entre 1995 e 1996, constituiu a sua banda). Os cromatismos amarelos e brancos, em tons ora esmaecidos ora saturados, conferem à

realidade, por vezes, uma certa suspensão, injetam-lhe uma certa irrealidade, uma *a-realidade* paralela (a conjunção do “infinito do máximo de existência” com “o finito absoluto”, que Jean-Luc Nancy designa por *arealidade*, cf. NANCY, 2000a: 42).

Por sua vez, no decurso do vídeo, surgem, intermitentemente, queimaduras de imagens, riscos, granulações envelhecidas, como emulsões fotográficas estragadas, donde os contrastes cromáticos (a partir das constantes mudanças de roupa levadas a cabo pela protagonista nómada) favorecem o exacerbamento da substância visual, do seu fulgor sensacional (*imagem-tempo* e *imagem-movimento*, diria Deleuze). A técnica do *cut-up* deflagra “lascas” velozes de bocados de imagem, que são funcionais mais como *sensações* do que como *percepções*: por momentos, não *vemos narrativamente* o corpo de Morissette a deambular pelo deserto ou a pedir boleia, mas apercebemo-nos do seu rápido aparecimento/desaparecimento físico, como se o corpo se subtraísse à sua aparente totalidade orgânica e dele restasse, apenas, a inapreensibilidade dos seus gestos súbitos e bruscos, em intervalos polimórficos (a sensação de *entrever* um corpo num estado de loucura, a rastejar e a rolar pela planície).

Em segundo lugar, retome-se a função da voz na evidenciação da presença, enquanto *techné* que faculta essa exposição (plástica, material, afirmativa, visível) do *eu*. De facto, *You Oughta Know* é menos a sua letra do que a intensidade da sua *vendetta* vocal, que dificilmente escapa, nas rádios, à atenção de um ouvinte distraído e ainda menos ao espectador, exposto fenomenologicamente a uma troca de vibrações desgarradas que o afetam a nível psicossomático (a par de *Ironic*, *You Oughta Know* é uma das raras canções do repertório morissetteano que mais incentivam à irrupção de *moches* nos concertos). O poder de atração subsiste, segundo McDonald, “[in] the confidence and power of Alanis’ vocal delivery”, assim como “[in] the pain and vitriol evident in the lines *Does she know how you told me you’d hold me / Until you died, ‘til you died / But you’re still alive* [which] caused me to toss the remote control aside in sudden enraptured fascination” (MCDONALD, 3-8-1995, em linha), atributos conducentes a uma atmosfera expressiva que anima o fluxo da canção com um *punctum* de experiência demasiado inalienável *daquela* subjetividade, tão envolvida que está com uma forma muito física e abrasiva de vocalizar.

Conforme Jon Pareles, não só em *You Oughta Know* como no restante alinhamento de *Jagged Little Pill*, “[h]er voice grows sharper and more unpredictable. She bites off syncopated words; she bends syllables with little yelps; she snarls and hurls accusations. Her vocals can laugh and seethe at the same time, as if, after serious

struggle, she's still willing to fight to make herself heard" (PARELES, 13-8-1995, em linha). Essa *imprevisibilidade* associada à sua voz, motor de uma vertigem insondável, que atravessa o corpo ouvinte (uma voz tão háptica quando a visão), não é pensável senão num quadro *visceral* (porque sai de um corpo para entrar noutros corpos) que, por sua vez, é iminentemente *emocional* e, em simultâneo, *retórico*. Daniel M. Gross, em *The Secret History of Emotion*, defende que as emoções requisitam fundamentalmente uma análise de caráter *retórico*, de foro sociológico (e não exclusivamente neurológico, como em António Damásio, que Gross critica amiúde, cf. GROSS, 2006: 33-34). Para o efeito, o autor recorre ao princípio de vivacidade (*liveness*) que Adam Smith, em *The Theory of Moral Sentiments* (1759), à semelhança de Aristóteles na sua *Retórica*, interliga, de forma indissociável, com a força persuasiva das emoções humanas em contexto de interação social.⁴ Nos termos de Sloterdijk, designa a força dos afetos enquanto *descarga tímótica* que se pereniza no presente:

A descarga tímótica directa constitui um presente consumado. (...) O facto de se desencadear aqui e agora neutraliza as *ekstases* retrospectivas e prospectivas do tempo (...). Tal torna a fúria atraente para o próprio furioso. A vida do sujeito da fúria é o borbulhar no cálice da situação. Para os românticos da energia, a acção em estado de raiva apresenta uma versão do *flow*. Implica o regresso aos tempos místicos e animais dos quais os conhecedores garantem que ela tem a qualidade do agora imóvel-que-flui (SLOTERDIJK, 2010: 75).

Mais de uma década depois do lançamento do álbum, é fácil esquecer o impacto e o choque protagonizados por Morissette na ambiência musical do seu tempo (sobretudo, durante a segunda metade dos anos noventa), colando-a à imagem da celebridade efémera, uma *one hit wonder*. Como nota o biógrafo Paul Cantin:

Now we are quite used to high-profile female artists speaking so uncompromisingly about sex, expressing their anger in such a direct, confrontational way, or giving voice to complex emotions. I'm not for a moment saying Alanis was the first to do it, but she was the first to do it in a way that was so appealing to so many people (CANTIN *apud* ROBBINS, 27-11-2012, em linha).

⁴ "For emotions do not simply represent themselves unequivocally through the face or the voice or the gesture, as Descartes or more recent psychologists in the tradition of Paul Ekman would insist. (...) Successful communication, according to both Aristotle and Smith, demands vivid representation, which is an art practiced by everybody who communicates, but mastered especially by the rhetorician and the authors of fictional narrative. (...) For instance, Smith makes the distinctly Aristotelian observation that the furious behavior of an angry man is more likely to exasperate us than produce sympathy unless we are adequately acquainted with his provocation, plainly seeing "what is the situation of those with whom he is angry, and to what violence they may be exposed from so enraged an adversary" (...). These are practically Aristotle's words from *Rhetoric*, verbatim" (GROSS, 2006: 173).

Morissette não é apenas uma *intérprete* das suas canções (aquilo que a torna um *outro* de si, como uma personagem). Morissette vive-as enquanto experiências *suas*, a um nível intensamente *peritextual* que lhe garante uma energia soberana na dimensão pragmática do texto (cf. BUESCU, 1998: 38). Eis, por exemplo, o que leva a que *wannabes* e outras intérpretes de *You Oughta Know* (concorrentes de programas do formato *Operação Triunfo* ou *American Idol*), assim como artistas femininas de renome que resolvam fazer um *cover* da canção⁵, muito raramente consigam realizar prestações musicais que se aproximem, em termos de intensidade credível e fúria vitriólica, às que a voz e a *persona* de Morissette concretizam.

“The way we pronounce words”, escreve Diane Ackerman em *A Natural History of the Senses*, “singles us out, gives us a sense of local or national identity” (ACKERMAN, 1995: 184) – modula a presença com um bordo identitário, enformando-a a partir de traços distintivos que a tornam imediatamente reconhecível (como uma deslocação metonímica: ouvimos a voz e, a partir da sua familiaridade, reconhecemos o emissor). Basta especificar o modo de enunciação morissetteano quando entoa, no início e no final do refrão, respetivamente, *And I’m here* e *you, you, you oughta know*: Morissette abre de tal forma as vogais que acaba por produzir uma obsolescência maníaca, melando as constituições morfossintáticas e semânticas das palavras numa espécie de “pasta” ou “massa” acusticamente indiscernível, que transforma as unidades e segmentos verbais (que comportam inflexões, entoações, tempos, ritmo e melodia, dependentes de um uso regulado dos mecanismos de fonação e de articulação) em puro

⁵ O caso de Britney Spears e de Beyoncé Knowles. A primeira fez um *cover* da canção durante a *tournee* *The Circus Starring: Britney Spears*. Teve a particularidade de deixar perplexos alguns críticos de música, habituados ao *playback* insistente da *performer*: neste *cover*, de facto, Spears cantou ao vivo, mas usou o *pathos* de *You Oughta Know* ao serviço da sua imagem de menina rebelde, sexualmente reivindicativa, cada vez mais distante dos pompons de *cheerleader* que fazia agitar pelos corredores do vídeo *Hit Me Baby One More Time*. O *cover* de nada lhe valeria, se Spears optasse por não vestir a indumentária provocadora que usa em palco, ou se não se fizesse reunir pela horda de bailarinos seminus que contribuem para o desejado quadro de concupiscência. Quanto a Beyoncé, ela é indubitavelmente dona de uma das vozes mais poderosas da *pop* atual. Mas, tal como Spears, teatraliza *You Oughta Know* até à desmesura cinética e cinemática: enquanto Morissette agita um braço ferozmente no decurso das suas *destinerrâncias* pelo palco, Beyoncé encena uma coreografia inteira, onde não escasseiam bailarinos e toda uma aparelhagem faustosa de luzes e imagens, ao serviço de um desejo ambicioso de *entertainment* (e, quanto a isso, sai evidentemente bem-sucedida). Curiosamente, um dos mais bem-conseguidos *covers* da canção provém de uma voz masculina, a do norte-americano Matthew Mayfield: numa simples versão acústica, a espessura da sua voz, tornando algumas passagens da letra praticamente incompreensíveis (tal como acontece no original), impõe uma gravidade cava, ao mesmo tempo agressiva e magoada, oscilando entre o timbre de Kurt Cobain (Nirvana) e o de Eddie Vedder (Pearl Jam).

som a-semiótico (compacto e impenetrável como um corpo físico, um corpo sonoro)⁶, numa virtualidade de sentido (aliada à “guturotetania” da sua técnica vocal, emitindo uma série convulsa de espasmos da garganta), proporcionando muitas vezes casos de *mondegreen*, isto é, quando certas palavras sofrem uma interpretação equivocada por terem sido confundidas com outras, em termos de paronímia e homofonia.⁷

Quando grita tão idiossincraticamente *And I'm here* – sendo que *here* [hiə], transcrito foneticamente segundo Morissette, soa a algo semelhante a *air* [eə] –, extravasa-se pela boca toda uma interioridade visceral e nervosa (Deleuze, sobre a pintura de Bacon, escreve que “[t]odo o corpo se escapa pela boca que grita”). A fisiologia (boca, corpo, órgão) e a sua significação (interioridade, estado de *espírito*) articulam-se da mesma maneira, *são* a mesma coisa, *acontecem* numa só proferição. Nancy descreve este fenómeno não como uma injunção do *ego*, mas como a devoração deste pela ocorrência da *vez*, pela “ocasião de um *tom*: tensão, vibração, modulação, cor, grito ou canto” (NANCY, 2000a: 27), “*este timbre do lugar onde um corpo se expõe e se profere*” (*ibidem*), timbre que, pela sua própria constituição, excede o sistema da simbolização e da significância. Semelhante àquilo que Deleuze apropria dos retratos baconianos, este *corpus ego* ou esta *vez* não é redutível ao organismo, “[a] dois lábios na extremidade de um conjunto de órgãos” (*ibidem*), mas ao *corpo-extensão*, “o corpo *partes extra partes*”, porque “[é] da cabeça aos pés, mesmo que seja sem pés nem cabeça, que algo se aparta para que *ego* seja pronunciado” (*ibidem*).⁸

Os versos de *You Oughta Know* são vocalmente projetados (*pro-jetados, pro-feridos*), arremessados de dentro para fora, com uma violência vocal estridente, que, em 1995, se julgaria estar mais comumente associada a uma voz masculina, sob o signo do *grunge* (o designado *som de Seattle*), agregando bandas como os Nirvana, Alice in Chains, Pearl Jam, Green River, Mudhoney ou Soundgarden.

⁶ “Os corpos, antes de tudo (isto é, quando os abordamos), são massas, massas oferecidas sem que nada as articule e as encadeie, nem discurso nem narrativa: palmas, faces, ventres, nádegas” (NANCY, 2000: 83). Segundo Tris McCall, comentando um concerto da artista ocorrido em 2012, “Morissette retains a characteristic and idiosyncratic yowl – one that, once heard, could not be mistaken for anybody else’s voice. If it isn’t as biting as it used to be, it remains lithe and versatile, capable of rendering the gorgeous ‘Thank U’ in pastels, and scribbling out ‘21 Things I Want in a Lover’ in thick charcoal” (MCCALL, 27-8-2012, em linha).

⁷ Vide o artigo “Jagged Little Words” (em linha), destinado a comentar as particularidades linguísticas das *lyrics* de Morissette.

⁸ “Não é corpo do ‘ego’, mas *corpus ego*, ‘ego’ que só é ‘ego’ quando articulado, articulando-se como espaçamento, flexão, ou mesmo inflexão de um *lugar*. A enunciação de ‘ego’ não *tem* somente lugar, mas *é lugar*. E só existe se localizada: *ego = aqui* (e de imediato dá-se uma deslocação: ego está também posto lá, depositado acolá, a uma distância de articulação). (...) Aqui, agora, segundo este espaço, este batimento, esta efracção da substância que é o corpo existente, a existência absolutamente corporal” (NANCY, 2000a: 26-27). Complemente-se com as *políticas da localização* de acordo com as perspectivas de Rosi Braidotti (1994).



Fig. 45. Duas performances de *You Oughta Know*: em cima, no programa *David Letterman Show* (1995); em baixo, nos *MTV Video Music Awards* (1995).

Este *clown* exibicionista, da mulher *qua* espetáculo visual inusitadamente ameaçador (há uma certa ferocidade *golpeante* nos guinchos guturais da *performer*, que, num quadro de ressonâncias edipianas, germinaria no público masculino a famigerada ansiedade da castração), gerou os rótulos conhecidos que surgem de cada vez que o nome da artista é evocado (o seu nome e o de outras *performers* femininas que ingressem no *rock* alternativo, um pretenso domínio de exclusividade androcêntrica).⁹ Em 2008, aquando do lançamento de *Flavors of Entanglement*, Morissette, em entrevista ao jornal *The Guardian*, revisita esse passado, comentando a repercussão daquele estado da arte (neste caso, a promoção musical feminina):

Although passion coursed through the record, Morissette has been accused, repeatedly, of being a puppet for male producers. Her response was to ‘over-function’; to micromanage each video and record, and to produce herself. ‘Now I see the futility in that’, she says. ‘I’m still empowered, but it’s lovely to let the producer or director work without trying to control the whole situation’. Tori Amos recently suggested that it is almost impossible to have real independence as a female artist

⁹ Um exemplo: “The brilliant Aimee Mann is routinely dismissed as ‘depressing’, and she’s even been given the gag-inducing moniker, ‘the Martha Stewart of misery’. You can’t read a review of Liz Phair’s staggering, thoroughly incisive masterpiece *Exile In Guyville* without hearing about how she ‘titillated indie geeks’. And worst of all, *Rolling Stone* once put Alanis Morissette on a cover with the charmless tag, ‘Angry White Female’” (VIRTEL, 13-8-2012, em linha). Tais preconceitos foram amplificados com a descoberta, pelos críticos, dos dois álbuns editados em território canadiano, na adolescência da artista (*Alanis* e *Now Is The Time*), levando-os a considerar a sua suposta autenticidade como uma “reinvenção calculada”, segundo Paul Cantin: “She had to endure plenty of snark about her motivations and the suggestion there was something cunning, rather than sincere, about her new music. But I think for anyone who set aside their skepticism and really had their ears and eyes open, they could see *Jagged Little Pill* was utterly, relentlessly heartfelt” (CANTIN *apud* ROBBINS, 27-11-2012, em linha). Vide MCDONALD, 21-12-1995, em linha.

on a major label – ‘You’re accepted up until the point you want to be your own producer and have your own label, and then things close down’, she said – and Morissette agrees that executives often balk at her independence. ‘It’s such a common, daily thing I don’t even notice it any more’, she says. ‘It’s scary for them, especially if there’s money involved. I’m a liability to them – I’m a woman, I’m empowered, I’m an artist. I’ve had executives who can’t come to my shows they’re so scared of me. I’ve been a thorn in many people’s sides just by existing (MORISSETTE *apud* O’ BRIEN, 21-5-2008, em linha).

Sempre que em entrevistas Morissette é levada a *depor* (porque, de facto, ela é continuamente *julgada* por ser uma *angry white female*) sobre as motivações emocionais que engendram as suas músicas (sobretudo as motivações mais *tempestivas*), a artista age sempre com um modo bastante diplomático, tendo em conta que, estando sob inegável caução falo(go)cêntrica, é forçada a fundamentar e a humanizar (isto é, a *inscrever* simbolicamente) qualquer emoção que transpareça numa das suas composições musicais (como se fosse impelida a pedir *aprovação* alheia para discursar musicalmente sobre os seus estados de espírito). Acerca da sua diplomacia, atente-se no seguinte exemplo, em clave etnocêntrica (que Morissette, anos depois, assumiria em *Everything*, num verso indulgentemente expositivo como *My passive-aggressiveness can be devastating*, do álbum *So-Called Chaos*, 2004):

I think anger is an incredible life force, and I’m proud of my own anger. I think so much of it has to do with where you channel it. I’d been repressing for a long time this sort of cultural thing for me, as being a Canadian, was that I was very passive-aggressive. So a lot was squashed down, and all of a sudden I had this freedom to write whatever I wanted, so of course this was going to come (“Q&A: Alanis Morissette”, *Newsweek*, 7-6-2008, em linha).

Um dos desempenhos mais notáveis de Morissette corresponde ao que artista concretizou na cerimónia dos Grammy Awards, em 1996, e que constituiu, em tom premonitório, o alvorear musical do que caracterizaria o tom mais sóbrio, calmo e acústico dos seus álbuns posteriores (atingindo o seu expoente máximo, primeiro, no disco *Alanis Unplugged*, 1999, e depois em *Jagged Little Pill Acoustic*, 2005, lançado para comemorar o décimo aniversário de *Jagged Little Pill*). À semelhança do que Cobain fez na promoção do segundo álbum dos Nirvana, *In Utero*, trazendo ao palco de Roseland Ballroom, em Nova Iorque, a violoncelista Lori Goldston (para surpresa do público, que ansiava ouvir as overdoses de ruído do álbum antecedente, tendo ficado “muito agitado” perante aquele “exercício de alienação”, segundo Jon Savage, in *Blitz*,

outubro de 2013, n.º 88, p. 47), Alanis, na noite em que seria agraciada com os maiores galardões da indústria musical pela sua sonoridade *post-grunge*¹⁰, interpreta *You Oughta Know* num arranjo melódico drasticamente novo, abrandando-lhe o ritmo e os traços de *rockabilidade* que caracterizam a versão original. Em vez de guitarras elétricas, guitarras acústicas; em vez do baixista, o próprio Glen Ballard (produtor de *Jagged Little Pill*) num piano de cauda; Taylor Hopkins (atual membro dos Foo Fighters) na bateria, mas sem os excessos performativos que habitualmente ditam o seu desempenho; e, por fim, um quarteto de cordas (três violinistas e um violoncelista).

Morissette está *sentada* na cabeça do palco. O pormenor ergonómico quanto à sua postura é pertinente: no fundo, *desverticaliza* a imagem posicional *ereta* do corpo e as respetivas coordenadas ideológicas (primeiro, atuar de pé alinha-se mais conformemente com o que seria de esperar de uma artista *rock*; segundo, o *rock* é coisa de homens). Depois, os adereços cénicos e a indumentária, que contribuem para um surpreendente quadro estereofónico: vestidos de preto, os membros cumprem as suas obrigações musicais, ambientados por uma escuridão circundante que é rompida, em apoteose, de cada vez que a música atinge o refrão, momento em que focos de luz *vermelha* (uma cor *simbolicamente* coagida a *simbolizar*), colocados atrás da banda, aumentam gradualmente a sua luminosidade, dando a revelar que no chão se encontram espalhadas, sem qualquer arranjo deliberado, quantidades avulsas de rosas (também *vermelhas*). A impressão *gótica* desta cenografia resulta também de um palco mobilado com castiçais de vela, pontilhando toda uma noite espectral ou fantasmagórica que é quebrada pelo som agudo dos instrumentos de corda. Por sua vez, reforçando a ambiência goticamente audiovisual, estes, em termos de imagística musical, produzem a sensação de *arrepios* ou *nervuras*, como a antecâmara de um zénite sinistro: visualmente, o manuseamento do arco de um violinista assemelha-se ao gesto de *serrar*, pois a estridência das notas agudas sugere que, em certos momentos, as cordas constituintes do violino se arriscam a romper, como consequência de uma entrega maníaca (como um estado de *possessão*) do violinista ao seu ofício (a audição da melodia faz-se *com* a própria melodia, *preenchendo o presente*, cf. SACKS, 2008: 213).

Por último, a voz e a imagem corporal de Alanis: das quebras inconfundíveis (as fissuras) que estruturam o seu fluxo vocal (o modo como cauteriza e distorce as sílabas

¹⁰ *Jagged Little Pill* recebeu seis nomeações. Morissette arrecadou quatro galardões nas categorias de *Best Female Rock Vocal Performance*, *Best Rock Song* (para *You Oughta Know*), *Best Rock Album* e *Album of the Year* (perdeu nas categorias de *Best New Artist* e *Song of the Year*). Com 21 anos, tornou-se a artista mais jovem a receber o Grammy para *Album of the Year*.

de *here* e de *you* no refrão) à lividez do seu rosto que, em mímicas intermitentes, se atrofia em ínfimos tiques nervosos. A jovem artista, em modo *vamp*, parecer incarnar a eloquência do absoluto desamparo amoroso, fazendo da *performance* o equivalente à experiência de um despiste no abismo, face ao qual a única defesa minimamente prestável é aquela que cessa de resistir à vertigem inexorável da queda.



Fig. 46. Performance de *You Oughta Know* na cerimónia de entrega dos Grammys (1996)

O estado de afetação é consequência de uma experiência *presente*, de uma melodia cinética que *enche* por inteiro a consciência viva da *performer* – e igualmente a *nossa*. Tendo em conta a saturação mediática sofrida pelo tema *You Oughta Know*, que de tão familiar já teria razões suficientes para não surpreender nenhum espectador, a prestação morissetteana parece tornar inédita uma canção hiperconhecida, como se *aquele* fosse o seu momento inaugural, dando conta, assim, do paradoxo assinalado por Victor Zuckerkandl, em *Sound and Symbol* (citado por Oliver Sacks em rodapé):

O tempo é sempre novo; é possível que não possa deixar de ser sempre novo. Escutada como uma sucessão de factos acústicos, a música tornar-se-á dentro em breve aborrecida; escutada como acontecimento que se desenrola no tempo, nunca poderá aborrecer-nos. O paradoxo manifesta-se sob a forma mais evidente na acção de um intérprete, que atinge o ponto mais elevado da sua arte quando consegue executar uma obra que lhe é intimamente familiar, como se se tratasse de uma criação do momento presente (ZUCKERKANDL *apud* SACKS, 2008: 212).

Depois do histerismo mundial em torno da *pretensa* totalidade *agressiva* quer do álbum quer da *persona*-Morissette (agressividade que, insista-se, a crítica lhes imputou), e tendo em conta as experiências sonoras, mais *brandas* do ponto de vista estocástico, testadas por Morissette e Ballard no disco sucessor (*Supposed Former Infatuation Junkie*, 1998), sempre que a artista subia ao palco para interpretar *You Oughta Know* a dita raiva original, que impulsionou a escrita do tema, sofreu evidentes transformações estruturais: Morissette grita muito menos (ou *nem* grita sequer), é menos reativa e

menos estrídula nas suas gesticulações. Por alusão a Lévi-Strauss, o acompanhamento instrumental soa menos a *grunge cru* e mais a *angst cozida*, isto é, temperada por prévia meditação, com laivos de *world music*.

Por exemplo, considere-se o disco *Alanis Unplugged* (1999). Sobre as reinvenções e reinterpretações musicais nele gravadas, Beth Johnson confirma: “Morissette is a compelling live performer – exuding intelligence, warmth, and a quirky combo of passion and Zen calm”, prezando o facto de ela se manter fiel à sua *musa idiossincrática* “instead of trying to recapture the stunning success of 1995’s *Jagged Little Pill*” (JOHNSON, 22-11-1999, em linha). McDonald partilha da mesma opinião, começando por frisar a irredutível imanência do material não-depurado que constitui musicalmente as faixas de *Jagged Little Pill*, ao intuir sobre a *filosofia da sua composição* (o famoso ensaio de Poe, visando destronar o misticismo romântico sobre a criação literária em troca de uma lucidez tecnicista e metodicamente criteriosa¹¹, estabelece com McDonald ressonâncias apropriadas):

I don’t actually know how *Jagged Little Pill* came into being, but my guess would be that much of it was formed right in the studio, improvised on gadgets, directly into finished form. (...) The album versions of Alanis’ songs are the real versions. The songs do not have concealed souls waiting to be revealed by rearrangements, and so you can’t make an unplugged album, in the usual sense, out of them. Switch off the circuit-breakers to *Jagged Little Pill* and you will get the sound of a very quiet room in which Alanis is singing very loudly (MCDONALD, 27-1-2000, em linha).

De seguida, formula as suas opiniões sobre o formato acústico das músicas em *Alanis Unplugged*, fazendo apelo à sua própria experiência como espectador de um concerto de Morissette na fase pós-*Pill* (um apelo que lança um contributo teórico imprescindível para uma compreensão mais ampla do *pop/rock* como fenomenologia):

When I saw her this summer, she seemed more patient, more aware that people who’ve grown attached to her songs, the way they were on the albums, may not need, nor even want, to hear them radically reinvented. We showed up, I think, to have our faith confirmed, to have her hold up this handful of unassuming little songs that have come to stand for a decade, and to whisper to her and to ourselves, at the top of our lungs, ‘Yes, exactly.’ And at one of those shows, after one of those whispered encouragements, Alanis must have realized that her job wasn’t quite done. She gave us small songs, and we amplified them, and by pointing a microphone or two into the audience you could document that, but recording is not the same as understanding. To say ‘You’re welcome’

¹¹ Cf. “A Filosofia da Composição” (1846) in POE, 2004: 29-52.

properly, she had to listen, and then play back to us not her songs, but our songs, the ones hers have become in our hearts. These songs aren't un-anythinged, they are *peopled* (MCDONALD, 27-1-2000, em linha).

Algumas ilações fundamentais: por um lado, o desejo de manter *reconhecíveis* as músicas que fascinaram milhões de fãs, sem alterações abusivamente drásticas que pervertessem a sua “essência”. Esse desejo, como assinala o autor, não é tanto um direito facultativo da exclusividade de quem as escreveu, ou seja, de Alanis Morissette. O que o autor põe em evidência é que, assim que as canções se tornam públicas, tornando-se extensões anímicas de vivências singulares (*our songs, our hearts*), o seu *punctum* especial (aquilo que faz reverberar a sua tensão autobiográfica) adquire um estatuto pragmático idêntico ao de uma *promessa*: não se espera de uma atuação *pop/rock mainstream* mais do que a ressonância de um passado que move o público em direção às salas e às arenas onde o concerto terá lugar (como uma *compulsão para a repetição*, um *eterno retorno*: ver Morissette é *revê-la*, ouvi-la é *re-conhecer* nas suas músicas, incarnando subjetivamente, a experiência do *Das Unheimliche* freudiano). Eis porque *recording is not the same as understanding*.

Por outro, e na sequência do que acima se depreendeu, o facto de *aquelas* canções não serem *un-anythinged* (um neologismo autoral para desconstruir a mitologia criada em torno do formato *unplugged*), mas *peopled*. Esse fundo de humanidade, como um reduto ontológico que permite aos ouvintes de Morissette *re-conhecerem-se* em textos que, em clave jurídica, são do magistério *dela*, atrai as canções ao plano da imanência, a uma instância que não é nem infra- nem supra-real, mas que concede espessura e consistência ao real que *cada um* habita como o *seu* espaço-tempo subjetivo. E a dimensão temporal é, nesta inferência, absolutamente inalienável: como organismos vivos, também as canções evoluem, *crecem* e amadurecem, em consonância com os ouvintes *who've grown attached to [them]*.

Versando exclusivamente sobre o novo arranjo orquestral de *You Oughta Know*, McDonald comenta as minudências técnicas introduzidas e as subsequentes *nuances* interpretativas que aquelas propendem a sugerir, fazendo intervir na sua observação a dinâmica entre o *sujeito lírico* e *sujeito autoral* que regula a enunciação literária:

The arrangement is mostly given over into the bows (and hands) of the string ensemble, but it's Alanis' voice, as usual, that I can't tear myself away from. I hear two stunning new details this time around, one small and one large (...). The small one is how carefully Alanis picks through the

word ‘eloquently’, artfully conveying a shard of low self-confidence that belongs to the narrator, not the author. I would have said that Alanis never makes this literary distinction, but now I wonder what other examples I’ve missed. The large one is that after four years of performance this song has been cleansed. Where there used to be bitterness, there is now only a rueful nostalgia for old chaotic passions. Consumer culture, which has no memory, invites you to believe that you make progress by forgetting your past, but this is a heartening demonstration of how you can move forward by remembering it vividly, and slowly turning the person you were into a character you aren’t any more (MCDONALD, 27-1-2000, em linha).

“[S]lowly turning the *person* you were into a *character* you aren’t any more” – não será essa *a* metamorphose (ou o *devenir* deleuziano) fundamental que permite a Morissette, ano após ano, interpretar canções tão vividamente ancoradas em marcas ontológicas precisas, tornando-as plásticas, adaptáveis a novas experiências autobiográficas que incompatibilizam ou contradizem os enquistamentos fundacionais de cada música? De *person* a *character* existe um complexo mecanismo de captação, filtragem e abstração de sensações (tornando-as emoções, percepções, figurações *estéticas*), dissociando-se a consciência ou o *self* de maneira a tornar respirável, emocionalmente preenchível (isto é, sem que a canção se esvazie do fôlego anímico sem o qual deixa de ser *a* canção *reconhecidamente* de Morissette) e também palmilhável o *espaço interior* (cf. Fernando Pessoa *apud* GIL, 1993) ou o *espaço topológico-expressivo* (Merleau-Ponty). É um meio, segundo José Gil, a respeito do teatro heteronímico pessoano, de edificar *parapeitos* ou *balaustradas*, refletindo como o *eu* descobre “*uma certa maneira de se aproximar progressivamente do foco de turbulência* [no caso de *You Oughta Know*, de se abeirar de todo o caos esquizoide que envolvia a sua interpretação nas *tournées* promocionais de *Jagged Little Pill*]; *ou a delimitação da área aonde o caos explodirá*” (GIL, 1993: 13). O espaço interior que desloca aquela *personagem* da *pessoa-self*-Morissette protege a última do abismo da loucura: é, no fundo, o que lhe permite continuar a criar, sem sucumbir ao caos e à catástrofe do sentido, *àquele* vazio temível ou grau-zero da existência, como um buraco negro onde todo o sentido se despromove no real – “entropia do sentido, vazio ilimitado” (*idem*, 18) – e se anula irreversivelmente, vazio esse que a cantora experienciou como um indício suicidário, motivando o seu exílio na Índia e, depois, em Cuba.¹²

¹² Sobre a viagem a Cuba e a motivação para escrever *Supposed Former Infatuation Junkie*: “A group of us went on what was a cultural exchange. We went to different schools and hospitals, art galleries and restaurants. We also visited a music boarding school. I was alone in a music room there and I started to play piano when a woman with whom we were traveling started to dance. I was

Alguns entrevistadores questionam Morissette se, de cada vez que interpreta o primeiro *single* de *Jagged Little Pill*, ela é imediatamente transportada para *aquela* experiência em particular, com os seus próprios tratos referenciais. De novo, insistem numa leitura pobremente redutora do que a noção de *escrita autobiográfica* pretende albergar, focando-se estritamente naquilo que ela mais dispensa (isto é, a real identidade do *Mr. Duplicity*), entre outras tentativas vãs de sincronizar a obra e a vida. Depois, ignoram a disposição mutafílica ou *desterritorializante* das canções, o facto de nascerem em estúdios de gravação mas sem, contudo, tomarem as suas primeiras versões como pontos culminantes da sua evolução (“Songs born in the studio change, when they’re exposed to sunlight and open air”, MCDONALD, 27-1-2000, em linha).¹³ *Last but not least*, desprezam a produtividade fenomenológica, no que à aproximação exegética de um texto diz respeito, que McDonald venceu, até para sua surpresa, na recensão crítica que fez da *performance* em questão, baseando-se na articulação *author/narrator* ou *person/character*. O modo como Morissette (ou melhor, *aquela persona*) enuncia, desta vez, *eloquently* parece estar *esteticamente* ao serviço, não da angústia visceral que explodia anos antes nos concertos, numa dicção metalicamente grotesca, mas de uma inusitada *fragilidade*, “a shard of low self-confidence”, porque, precisamente, cumprindo-se a tese de McDonald, “that belongs to the narrator, not the author” (*ibidem*).

Por outras palavras, e recorrendo a materiais de outra ordem (flores, neste caso), o detalhe estético consubstanciado nas rosas *vermelhas* (espalhadas no palco onde teve lugar o desempenho nos Grammy Awards, ou os buquês que, no DVD *jagged little pill, Live*, a cantora atira do cimo do palco para o público) não quererá introduzir na *performance* um certo acionador do processo de *devir-outro*, algo simbólica e iminentemente *teatral* que opere, devido à sua constituição de *adereço* (um apêndice *decorativo*, logo *a mais* no *eu*, entendível como nível-zero de autenticidade), como um indício transformador da dor visceral (a dor *primeira*) numa *dor fingida*, fazendo-se jus ao fingimento poético pessoano? A expressão musical, porque atravessada pelo filtro

playing a very modular, stream of consciousness song. When I finished, I looked up and there were other people in the room. I was so deeply inspired, I knew that it was time to write again” (MORISSETTE *apud* SCHEINER & CAGAN, 6-1-1999, em linha).

¹³ “A *gravação* de uma dada interpretação, se naturalmente não capta definitivamente a essência da obra – haverá sempre outras possíveis –, cria um novo objecto, imutável e irrepetível, que é aquela *coisa*, aquele disco com aquela interpretação, no dia tal, no ano tal. Por exemplo, as gravações de Glenn Gould das Variações Goldberg de 1951 ou 1980 são duas coisas diferentes das Variações Goldberg de J. S. Bach, na medida em que são interpretações da obra, e, por isso, não a realizam definitivamente nem obstam ao seu devir noutras interpretações, mas, de alguma forma, adquirem uma ‘aura’ que lhes é própria” (VARGAS, 2002: 16).

medial (da escrita, da partitura, da melodia), incorre continuamente, citando a artista, numa *dramatização das suas emoções* (cf. “Much More in Sixty”, em linha). Por vezes, certas verdades falam-se a mentir – parafraseando-se, por sinal, o título de uma obra de Almeida Garrett destinada a acontecer *em palcos*, um desses espaços de ação privilegiados (a par da dança, da *performance*, da mímica) para “melhor praticar a arte de traduzir” (RANCIÈRE, 2010b: 19), isto é, a arte de estabelecer relações e vaivéns entre signos e factos, signos e signos, rostos e máscaras, *persons* e *characters*.

2. Canção-acontecimento: a efemeridade como *medium*, a dor como devir.

Em boa medida, um autorretrato acolhe uma certa postura *mutafóbica*, ou seja, não responde serenamente às mudanças de que ele é constituído *ab initio* enquanto forma material (das tintas à escrita) que entende consagrar a imaterialidade psíquica à revelia de si mesma. Há toda uma incongruência no gesto de traçar *em definitivo*, numa tela ou num poema, uma imagem que funde a sua validação plena, como quando um indivíduo descobre finalmente os traços que determinam o seu gesto de rubricar, sem nunca mais sentir qualquer indecisão a respeito dessa marca. Há uma sensação de eternidade que paira sobre um autorretrato, da ordem do desejo de se cristalizar e de responder (impossivelmente, utopicamente), por meio de materiais precários (como todos os materiais dos ditos sistemas modelizantes secundários), a essa flutuação da consciência neurobiológica, esse estado vígil inescapável ao ser humano que lhe assiste uma certa noção de permanência homeostática, como uma promessa de sentido.

Inerente a esse medo defensivo perante a mudança, existe a condição de que cada *autorretrato* é um *retrato*, ou seja, a evidência de uma alteridade – “Quem sou eu-aquele?”, examina o protagonista de *Manual de Pintura e Caligrafia* (SARAMAGO, 1993: 65)¹⁴ – que continuamente desafia a ontologia mais “segura”, mais “distraída”, “desatenta” e “nada calculista” do indivíduo (*idem*, 71-73). Por sua vez, esta condição do devir-retrato do autorretrato (cf. Paula Morão) congrega outras possibilidades interpretativas, alargando as margens da conhecida conversão ricoeuriana do *soi-même comme un autre*. Pensando na escrita de Morissette, as indagações autorretratísticas em torno da noção da “fidelidade” do sujeito a si mesmo incluem sempre a radicalidade das

¹⁴ “É um retrato para onde algumas vezes olho (tenho-o pendurado no atelier) cheio de curiosidade, como se olhasse um estranho: não me reconheço nunca naquela altura, naquele dorso um pouco abaulado, naquelas orelhas um pouco despegadas ou que a fotografia assim mostra. Quem sou eu-aquele?” (SARAMAGO, 1993: 65).

expectativas que se criam em relação a outrem e do modo, igualmente radical e avassalador, como essas expectativas só o são, de facto, na medida em que falham e não preenchem a realidade nas proporções em que idealmente pareciam fazê-lo no campo imaginário. Dito de outro modo: um autorretrato é um retrato (o *eu* é um *outro* de *si*) e muitos retratos (muitos *outros* radicalmente *outros*), assim como a falência de todas essas *partes* constituintes desse *todo* ideal (o que pressupõe que a totalidade, sempre inacessível, é um truque que se compensa à base de insignificâncias repletas de sentido, das quais o sujeito tem, muitas vezes, de abdicar).

A par destas considerações, sintonize-se a canção *Your House* com o paradigma (pós)moderno do *retorno do real* ou do *regresso do referente*. Este tema, por força das suas propriedades materiais, parece colocar quer a questão do retrato/autorretrato (e os seus discursos críticos constituintes) quer o tópico da prodigalização da imanência referencial numa espécie de grau-zero ou de estado virtual.

I went to your house
I walked up the stairs
I opened your door
without ringing the bell
I walked down the hall
into your room
where I could smell you and I
I shouldn't be here
without permission
I shouldn't be here
would you forgive me, love
if I danced in your shower
would you forgive me, love
if I laid in your bed
would you forgive me, love
if I stayed all afternoon
I took off my clothes
put on your robe
I went through your drawers
and I found your cologne
I went down to the den
found your CDs
and I played your Joni and I
I shouldn't stay long

you might be home soon
I shouldn't stay long
would you forgive me, love
if I danced in your shower
would you forgive me, love
if I laid in your bed
would you forgive me, love
if I stayed all afternoon
I burned your incense
I ran a bath
and I noticed a letter that sat on your desk
It said "hello, love, I love you so, love,
meet me at midnight"
and no, it wasn't my writing
I'd better go soon
It wasn't my writing
So forgive me, love
If I cry in your shower
So forgive me, love
For the assault in your bed
So forgive me
If I cry all afternoon

A mais antiga e universal conceptualização do que a música *é* baseia-se na sua relação com a dimensão do tempo. A história da música acompanha o progressivo desenvolvimento e refinamento de sistemas de notação musical e de suportes exteriores que a fixem: *é* preciso *inscrever* a música, porque, realizando-se ela no tempo, "não deixa vestígios, *é* a reprodução de fenómenos efémeros" (BARRETO, 1995: 29).

Entremeie-se estas considerações com dois aspetos precisos sobre a experiência musical autobiográfica de Alanis Morissette, a partir do caso de *Your House*. Antes de mais, o facto de se tratar de uma *hidden track* (a letra não tem transcrição no *booklet* do CD *Jagged Little Pill*). No alinhamento oficial, listado na contracapa do disco, a última canção *é* *Wake Up*. Ao colocar o disco em reprodução, assim que *Wake Up* termina, surge, como um bônus, a versão promocional de *You Oughta Know* (usada no videoclipe, ainda que diste muito pouco da versão oficial, a faixa número dois do álbum, entre *All I Really Want* e *Perfect*). Ou seja, assim que a versão-bônus de *You Oughta Know* termina, com todo o aparato ebuliente e intenso que caracteriza as suas

texturas, o tempo continua a passar, ainda que, efetivamente, nada mais se ouça (isto é, nem se chega a dar conta de que o disco *continua* a ser lido pelo aparelho que o reproduz). Só ao fim, sensivelmente, de um minuto e dez segundos é que se ouve de novo uma inspiração de Morissette que enche o silêncio e, *a capella*, começa a enunciar *I...* [pausa: *eu* é a mais visceral das palavras, segundo Morissette]... *went to your house*.

Figurativamente, Morissette irrompe de surpresa, insular e desconcertante. Figurativamente, também, mas a outro nível, como num tipo de silepse fenomenológico-performativa, Morissette não está a cantar para nós. Como *Your House* não integra, oficialmente, o *corpus* do seu álbum, reclama, de certa forma, um direito a permanecer ausente, não-inscrevível nas coordenadas referenciais que usamos para circunscrever o *corpus* musical da artista. É uma canção que, para todos os efeitos, simula que não foi gravada, ou melhor, que não sofreu uma notação musical (logo, não tem vestígios no álbum): *como se* Morissette estivesse, autisticamente, numa obstinação implacavelmente solitária, a cantar só para si. *Would you forgive me*, pede desculpa – e, noutra perspetiva (voltada para as materialidades da canção, a sua *poiese* retórico-performativa), faz-se a apologia de uma amnésia essencial para que a canção funcione eficazmente, ou seja, para que se cumpra sob a regência do modo conjuntivo, *as if*.

Tal princípio subjaz à ilusão que permite a emergência e a construção de um corpo visual que, por sua vez, torna credível (isto é, que nos enche todo o corpo, fazendo-se real, *nosso*) aquilo que ouvimos.¹⁵ Esta possessão musical só se torna possível mediante a condicionalidade anuída de uma *suspension of disbelief*. Segundo Kittler, em *Gramophone, Film, Typewriter* (1999), não é de estranhar que, com o advento da centralidade dos *mass media* na configuração de todos os procedimentos humanos de simbolização (e *sublimação*) artística, se tenha operado um processo de emancipação ou autonomização dos ouvidos (a voz acusmática, sem fonte aparente ou identificável) e dos olhos (o *gaze* lacaniano como objeto *petit a*), a partir, respetivamente, da invenção do fonógrafo e do cinema.

Estabelecendo correspondências com a célebre tríade lacaniana, Kittler atribui à máquina de escrever a categoria do *Simbólico*; ao cinema, pela projeção armazenada de duplos humanos como espelhos dos *nostros* corpos, a categoria do *Imaginário*; à

¹⁵ “Quando ouço música com uma compreensão correcta estou de algum modo a colocar-me *nela*, a imbuí-la de uma vida que tem origem em mim. Ao mesmo tempo, projectada para o exterior a partir da sua prisão humana, esta vida adquire um outro carácter: desloca-se livremente num espaço inútil próprio, onde os objectos corporizados já não podem ser um estorvo para ela. A música oferece portanto uma imagem do sujeito liberto do mundo dos objectos (...). Não descreve o sujeito transcendental: mas *mostra-o*, como seria, se *pudesse* ser mostrado” (SCRUTON, 2007: 180).

fonografia, pela repetição não editada, não adulterada ou não *aculturalizada* da voz, sem sofrer qualquer arranjo semiótico precedente, a categoria do *Real* (cf. KITTLER, 1999: 16). Neste sentido, o acesso direto da voz ao mundo – compacto, bruto e insensato (a sua demência constitutiva: aquilo que *dentro de mim* é mais *eu* do que *eu próprio*) – conduziria a uma incisão violenta na insuportabilidade da experiência humana, que apenas se veria liquidada, ou pelo menos atenuada, no poder transfigurador de suspender a agrura do Real, produzindo um efeito de catarse que reestruturaria a dissonância fraturante do caos. Assim, para se salvarem, a voz e a mente humanas cooperam na adoção plena do princípio *as if*, que vai desembocar na construção *imaginária* de um corpo musical independente – afinal de contas, segundo Kittler, “[p]honography and feature film correspond to one another as do the real and the imaginary” (*idem*, 119).¹⁶

As possibilidades hermenêuticas, porém, não estancam aqui. Mais do que uma simulação de um cântico solitário (como um monólogo interior: relembre-se que, na era de *Jagged Little Pill*, durante os concertos, “Morissette acts like she doesn’t even realize you’re there”, POWERS, 1996: 36), a letra e o seu *medium* – a voz, sem acompanhamento instrumental, e o silêncio circundante, que se releva de cada vez que a voz se fecha – *agem*, como na psicose (um psicótico acredita que os seus pensamentos são *já* atos; não há desníveis nem distinções entre o mundo interior e a realidade empírica; ponderar a ideia de ‘morte’ (con)funde-se com a passagem ao ato de um suicídio ou um homicídio, por exemplo). Nestes termos, em vez de se falar de *voz* (que pressupõe o reenvio para a mediação e, por inferência, para a tomada de *Your House* enquanto objeto lírico-musical interpretável), é mais sensato falar-se de *eu*, de *corpo* ou de *presença*: há um corpo individual que se realiza, enquanto corpo de presença (um corpo que se realiza como presença, visceralmente, psicofisiologicamente, *self-consciously*), ao perpetrar um ato ilícito (neste caso, invadir uma propriedade alheia: a casa de um ex-namorado).

Não havendo qualquer tipo de guarnição instrumental de fundo, que encha a paisagem sónica que só a voz, pelo canto, concretiza, a vocação imaginária deste tema

¹⁶ Kittler, ainda, citando Rupolph Lothar em relação às materialidades dos dispositivos da imagem (cinema) e do som (música): “Only if we forget that we are inside a theater can we really enjoy dramatic art. The ‘as if’ is generated by our capacity for illusion. Only when we forget that the voice of the singer is coming from a wooden box, when we no longer hear any interference, when we can suspend it the way we are able to suspend a stage – only then will the talking machine come into its own artistically. / But, on the other hand, the machine demands that *we give bodies* to the sounds emanating from it” (Rupolph Lothar, *The Talking Machine: A Technical-Aesthetic Essay*, 1924, *apud* KITTLER, 1999: 45).

cumpre-se com maior vividez: não há nada (excetuando o facto de que a voz *canta*, em vez de *ler* ou *dizer* o texto) que se assemelhe a um plano de adulteração estética, que indicie algum tipo de preocupação ou veleidade artísticas. Concretiza-se um imediatismo do dizível, que é da ordem do visível, impactante e não-mediado, irrompendo como um feixe de forças pré-simbólico ou a-simbólico (a sua potência *esquize*): a letra, no fundo, compreende uma disposição teleológica de gestos ou pequenas ações, organizada narrativamente e, por isso mesmo, contradizendo e cauterizando a força irruptiva ou insensata do corpo, o seu excesso gestual, ao aplicar-lhe a sistematização que a palavra escrita, em modo efabulatório ou narrativo, inevitavelmente cauciona.

Por outras palavras: se alguém confessasse *ipsis verbis* o conteúdo que perfaz a letra desta canção, mantendo a sequência organizacional dos eventos, incorreria numa autoparódia (faria figura de parvo: digamos que ninguém fala *assim*, em condições normais, por mais oralizante que a letra possa ser). Daí que as repetições, a cadência rítmica, a respiração, a acústica, a conjugação rimática – por serem os traços que reorganizam o fluxo verbal inscrevendo-o no plano do discurso *artístico*, paredes meias com a *ficção* – contribuam para acentuar a fragilidade anímica da voz (e, por arrasto metonímico, do seu emissor). Porque enquanto *ato* confessional – *eu confesso* que *entrei* na tua casa, *mexi* nas tuas coisas, *chorei* durante o banho, etc. –, a canção dinamiza a tensão intrínseca ao duplo confessar/desculpar (confissão: *I danced in your shower*; pedido de desculpa: *would you forgive me, love*).

Nesta dinâmica da economia libidinal subjetiva, como demonstrou Paul de Man (*Alegorias da Leitura*, 1996) em relação às *Confissões* e *Rêveries* de Rousseau¹⁷, o motivo primário que desencadeia a confissão *per se* não é, de facto, a revelação de uma verdade, no sentido de conseguir “superar a culpa e a vergonha”, manobrando o gesto confessional como “um uso epistemológico da linguagem, no qual os valores éticos de bem e mal são sobrepujados por valores de verdade e falsidade” (DE MAN, 1996: 312). O sujeito que se confessa deseja, antes de mais, *ser desculpado* – e isso pressupõe a inalienabilidade do outro, da sua presença e do seu julgamento. Deste modo, a *minha* fragilidade, que os *meus* gestos e ações não desmentem, restaura o tempo perdido, dissimulando a sua perda, incapaz de assumir a irreversibilidade do luto (ou a dissolução da relação amorosa: o *eu* faz o que faz *como se* a relação conjugal ainda se

¹⁷ O episódio do furto da “fitazita cor-de-rosa e prata já velha”, em Turim, na casa de Monsieur e Madame Lorenzy (cf. ROUSSEAU, 1988: 92 e ss).

mantivesse intacta). Note-se a enunciação ambígua de *where I could smell you and I: you and I* pode constituir um só um sintagma, funcionando como complemento direto governado pela predicação verbal (*smell*), reunindo assim o par num evocação rememorativa de prazer (o *nosso* cheiro, meu e teu). Porém, o suposto sintagma pode ser desfeito para dar lugar a uma estrutura sintática de coordenação copulativa: a oração *where I could smell you* coordenada a outra oração, *and I shouldn't be here*, desfazendo assim a unidade imaginária do duplo amoroso. O mesmo em relação ao enunciado *Would you forgive me, love*: este apelo pressupõe um agir do outro, convoca a sua proximidade, ainda que fantasmática. De novo, mantém o *you*, que pertence irreversivelmente ao passado, no *continuum* do presente (é essa a tarefa do rapto confessional: restaura, como diz de Man, “a economia do equilíbrio ético” e possibilita a redenção “na atmosfera desanuviada de uma verdade”, *ibidem*).¹⁸

As referidas propriedades materiais de *Your House* reconduzem sempre ao seu elemento estruturante, a voz. Tendo em conta as palavras da canção, enquanto formas que redistribuem elementos representativos (agindo na mesma proporção e valência que as imagens, cf. RANCIÈRE, 2010b: 143), e os eventos que descrevem (os gestos incriminatórios, os abusos perpetrados dentro de uma casa que não é a da protagonista), a voz põe em jogo uma trama libidinal mais complexa do que a que as demandas no refrão pretendem dar conta: o desejo exibicionista. De facto, a voz recobre liminarmente essa função: a de fazer ressonância de si mesma, de mostrar *que se mostra*. Como diz de Man, “[f]ica-se mais envergonhado pela exposição do desejo de expor-se a si mesmo do que pelo de possuir; como nos sonhos de Freud com a nudez, a vergonha é primeiramente exibicionista” (DE MAN, 1996: 319). O *eu* não está, pois, propriamente interessado em receber o perdão do ex-amante pelos procedimentos ilícitos decorrentes

¹⁸ Daí a dialética inerente à relação entre *confessar* e *desculpar*: o segundo esvazia o primeiro, ou melhor, neutraliza-o pela linguagem, torna a confissão redundante no momento em que a mesma acontece (cf. DE MAN, 1996: 313). A confissão supõe uma ancoragem cognitiva de base referencial verificável (o *banho*, o *robe*, o *incenso*, o *bilhete*, como provas ontológicas, garantes de sentido radicados *fora do texto*), mas a desculpa só se abre como possibilidade na medida em que a confissão *per se* (por ser um ato linguístico e por não se fundir homogeneamente com o acontecimento factual constitutivo das ações *tomar um banho*, *vestir o robe*, etc.) não é autossuficiente: “Confessar é discursivo, mas o discurso é governado por um princípio de verificação referencial que inclui um momento extraverbal: mesmo se confessamos que *dissemos* alguma coisa (em oposição a *fizemos*), a verificação desse evento verbal, a decisão a respeito da verdade ou da falsidade de sua ocorrência, não é verbal, mas factual, o reconhecimento de que o enunciado realmente ocorreu” (*idem*, 314-315). Daí, por sua vez, segundo Lejeune, “[o] desprezo que por vezes se mostra pelos textos autobiográficos”: esse desdém “(...) não vem só da qualidade literária supostamente inferior destes, mas do incómodo com o sentimento de se estar refém da realidade, e de se acharem responsabilidades e promiscuidades de que se procurava fugir pela leitura” (LEJEUNE, “Definir Autobiografia” in MORÃO, 2003: 51).

da sua clandestinidade (ou, ainda que o esteja, de facto, a linguagem fala por si, enquanto *lalangue*, dizendo mais do que o suposto).

O gozo provém, antes, da expansão retórica que passa (e é ultrapassada, enquanto *lalangue*) pelo seu próprio vozeamento (o prazer em falar, em ouvir a própria voz, como a forma mais primária de narcisismo). Participa, a contraluz, da falsa confiança na autoafecção que a tradição fonocêntrica deposita na voz como a idealidade viva da *essência* do sujeito, da sua intimidade mais profunda (Derrida repensando Husserl em *A voz e o fenómeno*, 1996: a “espiritualidade transparente” da “presença a si” em que se funda o falar(-se), “a intimidade da vida consigo mesma, o que sempre levou a afirmar que a fala é viva”, DERRIDA, 1996: 94).¹⁹ Fica refém, então, das manhas do masoquismo e do prazer no desprazer (sentimento de culpa e correlativa repressão): quanto mais fala, mais se expõe; quanto mais se expõe, como uma atriz em palco (e as repetições na letra, *en abîme*, concretizam essa evidência, assim como o desdobramento cumulativo de pequenos gestos em que a canção se fia), maior o gozo (retarda o clímax, como no orgasmo), porque terá mais razões para sentir vergonha (isto é, mais pretextos que legitimem a necessidade de pedir desculpa/perdão). Por sua vez, “(...) quanto mais resistência à exposição, mais satisfatória será a cena e, especialmente, mais satisfatória e eloqüente será a revelação adiada, na última narrativa, da inabilidade de revelar” (DE MAN, 1996: 319).²⁰

Durante a *Diamond Wink Tour* (2005), destinada a promover os arranjos acústicos a que Morissette submetera o seu primeiro disco internacional (voltando a reunir-se com o produtor Glen Ballard para lançar, então, *Jagged Little Pill Acoustic*), a decoração cenográfica e a atmosfera de sensações que a mesma induzia põem em relevo os modos de apresentação sensível e as formas de enunciação que a voz, autonomamente (no

¹⁹ “A presença imediata deve-se ao facto de que o ‘corpo’ fenomenológico do significante parece apagar-se no próprio momento em que é produzido. Parece pertencer doravante ao elemento da idealidade. Reduz-se fenomenologicamente, transforma em pura diafanidade a opacidade mundana do seu corpo. Este apagamento do corpo sensível e da sua expressividade é *para a consciência* a própria forma da presença imediata do significado” (DERRIDA, 1996: 93); “Quando falo, pertence à essência fenomenológica desta operação que *eu me ouça no tempo* em que falo. (...) O acto vivo, o acto que dá vida, (...) a alma da linguagem parece não separar-se de si própria, da sua presença de si” (*ibidem*).

²⁰ “A estrutura do desejo como exposição e não como posse [em Rousseau, posse da fita roubada, posse da empregada Marion; em Morissette, posse dos objetos espalhados pela casa, posse do ex-amante] explica por que a vergonha funciona de fato, (...) na qualidade de desculpa mais efetiva, muito mais efetiva do que a ganância, ou a luxúria, ou o amor. A promessa é proléptica, mas a desculpa é adiada e sempre ocorre depois do crime; já que o crime é exposição, a desculpa consiste em recapitular a exposição sob o disfarce do ocultamento. (...) [D]ito de outra forma, a vergonha usada como desculpa autoriza que a repressão funcione como revelação e, dessa forma, faça com que o prazer e a culpa sejam intercambiáveis. A culpa é desculpada, porque permite o prazer de revelar a sua repressão. Temos em consequência que a repressão é na verdade uma desculpa, um ato de fala entre outros” (DE MAN, 1996: 319).

álbum), põe em relação. Nesta *tournée*, Alanis canta o tema sem acompanhamento instrumental. A única luz sobre o palco provém de um candeeiro de sala, amarelecendo o espaço contíguo ao do corpo da artista, deixando todo o restante cenário às escuras (figura 47). Morissette encontra-se, literalmente, num espaço doméstico: o palco está inteiramente mobilado com cómodas, sofás, fotografias sobre os móveis; é povoado, portanto, por fulgurações de sentido, movimentos internos ou forças subterrâneas (subjetividades, tensões) produzidos pela própria exterioridade (os objetos, que veiculam esses sentidos, afetos, memórias; os objetos encerram forças, como talismãs).

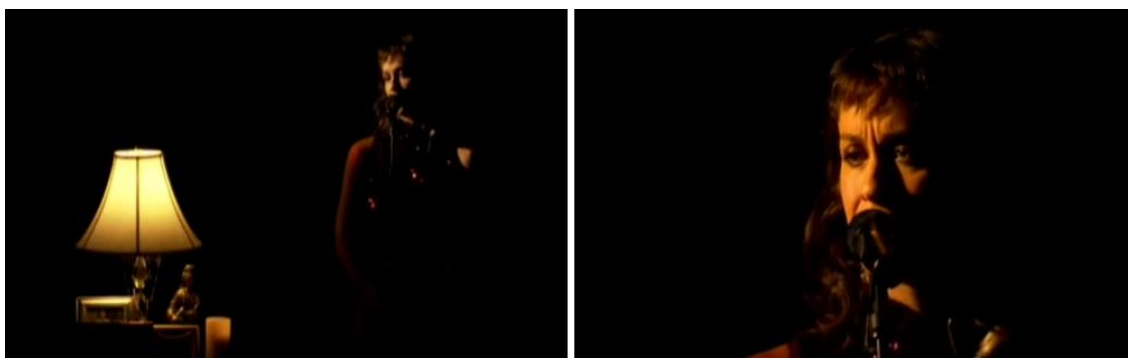


Fig. 47. Interpretação de *Your House* (*Diamond Wink Tour*, 2005)

Tendo em conta a letra de *Your House*, o palco figura, assim, justamente, não apenas como uma manifesta literalização dessa mesma letra (*I went to your house...*), mas, sobretudo, como condição de *mise en abîme*, isto é, do palco teatralizando-se *qua* palco, como a encenação própria do referido desejo de *exposição*, do *eu* que deseja sentir-se e saber-se *visto* e *ouvido*. Uma *exposição* que coincide com uma *ex-posição*, fundando nesse mesmo gesto um dissentimento ético/estético, uma não-coincidência no próprio seio da tensão em que se inscreve a escrita autobiográfica. Como afirma Rancière, tal gesto (que é endogenamente disjuntivo) funda e reclama, da parte de quem ouve e observa a cena, um princípio de *distância*, para que a *performance* (na sua materialidade ou experiência *de performance*) se cumpra *eficazmente*, ou seja, criando “a suspensão de toda e qualquer relação determinável entre a intenção de um artista, uma forma sensível apresentada num lugar dedicado à arte, o olhar de um espectador e um estado de comunidade” (RANCIÈRE, 2010b: 85-86).

O facto de *Your House* surgir, no alinhamento do álbum, após *You Oughta Know* agencia outras possibilidades interpretativas: age como o reverso da segunda, cuja fúria musical e performativa pretende esconder (ofuscando com todo o seu ruído) a vulnerabilidade constitutiva da primeira (a voz nua, a canção reduzida ao osso). De

facto, um ano depois de Morissette ter subido ao palco dos MTV Video Music Awards, em 1995, com *You Oughta Know*, a artista interpretaria a sua faixa escondida, como que fechando um ciclo e repondo, assim, o outro perfil da sua condição jânica.

Ainda nesse sentido (o da *outra* face revelada), a canção *This Grudge*, do álbum *So-Called Chaos* (2004, nove anos depois de *Jagged Little Pill*), pretende explorar a fundo um conceito que *Your House* havia apenas evocado: o perdão. *This Grudge*, segundo Nick Duerden, “might just be the prettiest song about lingering bitterness ever written” (DUERDEN, 24-4-2004, em linha). Segundo Derrida (2004b; 2005b), a complexidade do conceito de perdão deve-se, por um lado, à tensa indissociabilidade da dimensão temporal que o abriga: *perdão, pardon, forgiveness*, contendo em si a noção de *dádiva* (o dom, *to give*, o gesto de dar), foco de intensos debates de âmbito antropológico, expõem uma *ex-posição* absolutamente aporética, como um gesto situável numa zona de limiar, entre o humano e o sobre-humano, mas mais próximo deste do que daquele (o perdão como um gesto exclusivamente endereçável ao divino e por ele emissível: na tradição judeo-cristã islâmica, só Deus goza de soberania e imparcialidade absolutas para estar em condições de julgar os outros; é essa a incondicionalidade da Sua graça, cf. DERRIDA, 2005b: 74-75). Perdoar reenvia para um *ser-passado* (*être-passé*) que “(...) ne se laisse jamais réduire, modifier, modaliser en un présent passé ou en un passé présentable ou re-présentable. C’est un être passé qui ne passe pas” (*idem*, 36).

Por outro lado, e subsequentemente, *perdoar* convoca uma série de questões que mina a integridade ontológica do humano (enquanto instância ordenadora de sentido, que faz sentido *fazendo*), conduzindo-o a situações de impasse: por exemplo, como perdoar quem, pelo menos de forma explícita, não nos pediu perdão? Como evitar confundir o perdão com o *esquecimento*, isto é, com um gesto que branqueia, sob diversas formas (da negligência intraconjugal à amnistia internacional), determinadas ações perpetradas no passado, quando essas ações merecem permanecer imperdoáveis, não-redimíveis, impedindo-se assim que o perdão *da* história se converta no perdão *como* história ou na história *como* perdão (cf. *idem*, 25)? O esquecimento, enquanto experiência resultante do ato de perdoar, supõe um processo transformador dos sujeitos (da vítima que perdoa e do culpado que recebe o perdão), um processo atravessado pela experiência da reconciliação que, paradoxalmente, torna *impuro* o perdão, uma vez que proscree a incoercibilidade da memória (o facto ou o acontecimento que abriu a ferida) e acolhe, indiscriminadamente, um trabalho de luto e uma catarse reconciliadora, que,

na sua exceção fenomenal mais irreduzível, são já *outras* experiências, outros modos de reconfigurar o perdão (que, assim, deixa de o ser).

O esquecimento não é simplesmente o facto de perdermos a representação do passado, mas simplesmente de nos transformarmos, de nos reconciliarmos, de reconstituirmos um outro corpo, uma outra experiência. Por conseguinte, não sei se o perdão é possível, mas se é possível, deve adequar-se ao que é e continua a ser de uma certa maneira imperdoável. Se perdoarmos o que é perdoável, ou aquilo para que se pode encontrar uma desculpa, já não se trata do perdão; a dificuldade do perdão, o que faz com que o perdão pareça impossível, é dever endereçar-se ao que continua a ser imperdoável (DERRIDA, 2004b: 122).

A interpretação de *This Grudge* procurará relacionar as considerações de Derrida sobre a manutenção do *punctum* imperdoável no *próprio* do perdão com a noção do *traço* ou *rastro*, igualmente derridianos, decorrentes da face (ou *foice*, em clave imagística) *tanatográfica* da autobiografia (ou *auto-bio-thanato-graphie*, seguindo a proposta de Louis Marin)²¹, a sua vertente ou pulsão necrológica, que pelo gesto da escrita (assim como pelo seu correlato oral) vota ao abandono o seu autor, agindo independentemente dele e inaugurando, num movimento contíguo a esse mesmo gesto de rutura, “um segundo começo, um nascimento simbólico” (MORÃO, 1989: 183), que nesse ato “fixa [a vida] nos contornos da grafia (assassinando-a e antecipando-se à morte impossível de dizer porque não vivida)” (*ibidem*).²²

14 years 30 minutes 15 seconds I've held this grudge
11 songs 4 full journals, thoughts of punishment I've expended

Not in contact not a letter such communication telepathic
You've been vilified, used as fodder, you deserve a piece of every record

But who's it hurting now?
Who's the one that's stuck?
Who's it torturing now, with an antique knot in her stomach

I want to be big and let go of this grudge that's grown old

²¹ “(...) tout a commencé, tout a fini avec un regard sur l'indicible qui fait mourir et qui ne cessera d'être réécrit par substitutions et détours” (*apud* MORÃO, 1989: 183).

²² “Deixo ali um pedaço de papel, parto, morro: impossível sair desta estrutura que é a forma constante da minha vida. De cada vez que deixo partir qualquer coisa, que certo rastro parte de mim, ‘procede’ de mim, de modo irreapropriável, eu vivo a minha morte na escrita” (DERRIDA, 2005a: 33).

All this time I've not known how to rest this bygone
I want to be soft and resolved clean of slate and released
I want to forgive for the both of us

Like an abandoned house dusty-covered furniture still intact
If I visit it now, do I simply re-live it somehow gratuitous

But who's still aching now?
Who's tired of her own voice?
Who's it weighing down with no gift from time of said healing (...)

Maybe as I cut the cord veils will lift from my eyes
Maybe as I lay this to rest dead weight off my shoulders will rise

Here I sit, much determined ever ill-equipped to draw this curtain
How this has entertained, validated and has served me greatly ever the victim

But who's done whining now?
Who's ready to put down
This load I've carried longer than I had cared to remember (...)

A cadência musical desenvolve-se, em termos globais, de modo lento. O primeiro dístico atua pela disposição de pequenos blocos de sentido (pequenas células temporais) que decompõem, à medida que a voz os enuncia (e denuncia), a busca transfiguradora de uma síntese: não o *eu* total, enquanto utopia máxima do desejo autobiográfico e autorrepresentacional, mas a parte desse *eu* que o acumular dos *anos*, *minutos* e *segundos* engendrou enquanto *eu-rancor* (*grudge*). Esse desdobramento diacrônico coincide, em termos de reflexão meta-textual, com um desdobramento *poiético*, do fazer escrito: o *eu-rancor* consiste num amontoar de fragmentos discursivos, de textos coalescentes (onze canções e quatro diários *inteiros* – a escrita intimista morissetteana dispondo-se como forma e conteúdo, enquanto evidência empírica) e de uma exaustão neuronal, um desgaste motivado pela culpabilização e expiação do outro-culpado (*thoughts of punishment I've expended*). O pendor diarístico e autobiográfico surge indissociável de uma imobilização do *eu*: acumulam-se anos, acumulam-se páginas e canções, enquanto o *eu*, por osmose (ou por incômoda fetichização de si mesmo), vai ficando impaciente mas resignado, separado de si na própria temporalidade retórica da escrita.

É esta disposição organizada das palavras que se transmuta em necessária teatralização do íntimo, em encenação. Como assinala Mireille Calle-Gruber, a escrita diarística – precisamente por ser *escrita*, processo de mediação –, por maior que seja a sua intenção de desvelamento de intimidades psicológicas, compreende necessariamente uma técnica, uma depuração verbal (depuração que coincide com o próprio acontecer não-depurado da escrita morissetteana): “le journal constitue une discipline scripturale et que, pour proche du vécu qu’il se donne, il est le lieu d’une transposition et, fût-elle minime, d’une fabulation” (CALLE-GRUBER, 1984: 390). Assim, a soma de *catorze anos, trinta minutos, quinze segundos* com *onze canções* e *quatro diários* perfaz, não apenas o limite de forças anímicas (motivando finalmente o perdão, no que toca à economia psíquica do sujeito e à dimensão temática da letra), mas também a deliberação democrática dos materiais (palavras), distribuídos uniformemente num certo estilo *frouxo* ou *distraído* de pensamento, ou seja, equivalendo àquilo que RANCIÈRE (2010a: 66) define como a “indiferença flaubertiana do estilo”, uma homogeneidade estética que admite no seu processo de realização qualquer tema ou pretexto, despindo-os de quaisquer conotações hierárquicas decorrentes de alguma teoria do valor.

De facto, a disparidade temporal injeta uma certa demência na própria linguagem dos primeiros versos de *This Grudge*: combinar, num mesmo segmento que se pretende linearmente cumulativo, *catorze anos* (uma temporalidade vasta, um tempo passado demorado) com *trinta minutos* e *quinze segundos* (temporalidades concentradas, passados muito breves e recentes) atesta uma certa esquizofrenia inerente aos modos do *dizer* e do *fazer* artísticos, nos quais as palavras são postas a circular e a entrecruzar-se de forma aleatória, quase inesperada. O princípio mimético da ficção, ou a lógica da verosimilhança que o sustenta, é substituído por uma inclinação mais filiada à expressividade da linguagem, ou melhor, à intensidade passional de um *eu* (um efeito de excesso) que pela linguagem se mediatiza.

Para o efeito, a título de exemplo, ocorre, em termos de enunciação, uma espécie de sonambulismo pragmático-performativo, sem desconsiderar a gravidade solene da voz: no verso *Not in contact not a letter such communication telepathic*, a colocação final do adjetivo invalidaria, em termos de gramaticalidade, o seu uso na frase (no inglês, os adjetivos antepõem-se ao nome), mas é a sua enunciação performativa, que se processa no seu próprio ato de desdobramento em suspensão (numa voz adormecida, como que revelando, a par e passo, factos não-premeditados), o elemento determinante para redimir a sintaxe. [*S*]uch communication exprime indiretamente um estado de

espírito: a perplexidade perante *tantos anos* e *tantas páginas* dedicados exclusivamente a um mesmo assunto (*this grudge*): primeiro, na sequência desse estado de perplexidade, o *eu* procede ao ato mais elementar na interação fenomenológica com o mundo (um gesto de nomeação); só depois deste gesto, como mais uma dobra alisada no plano do discurso, é que o *eu* pode, enfim, proceder a um gesto de qualificação, o remate da sua lenta (ou operativamente sonâmbula) consciência percetiva (*telepathic* – o adjetivo é uma revelação quase óbvia, tendo em conta as informações que o antecedem: sem qualquer tipo de contacto, nem por carta, a haver algum tipo de comunicação, essa só poderia ter existido por vias situáveis à margem do habitual).²³

You've been vilified, used as fodder, you deserve a piece of every record – o(s) herdeiro(s) da sua escrita torna(m)-se vítima(s) dessa herança, da sua violência mortificante: a escrita usurpa um lugar (um corpo, uma experiência, uma subjetividade) a partir do momento em que uma segunda pessoa – um *you* – figura enquanto tropo aparente, marcado na rede comunicacional, logo permeável a uma interpelação, mesmo que descuidada ou involuntária (automatismo da leitura/audição: leio *you* e esse *you* torna-se uma extensão de *mim*: *eu* sou este *you* que leio, que apropriado como *eu* / que se apropria de *mim*). A voz autoral não controla os seus destinatários; e cada disco, cada *record*, na sua instância absolutamente material, padece de um *eidos* ineducável, contíguo à sua potência teratológica (a demonização do *eu/tu*, a sua vilificação), com autonomia suficiente para lhe sobreviver a nível *estrutural* (a questão do *rastro* em Derrida: “Somos estruturalmente sobreviventes, marcados pela estrutura do rastro, do testamento”, DERRIDA, 2005a: 55).

Na sequência do texto como rastro ou herança, o lance de queixas – *But who's it hurting now?, But who's still aching now?*, etc. –, *transmutadas* em forma de perguntas (ou seja, procedendo intratextualmente a uma tática de desfiguração ilocutiva), joga com a ambiguidade dos pronomes, as possíveis trocas de lugares de enunciação: o *eu* é um outro, é evocado na terceira pessoa (*with an antique knot in her stomach*); *eu* e *tu* devêm figuras de *texto*, como *personagens*.²⁴ De facto, para Mireille Calle-Gruber, a

²³ A seguinte observação de Sloterdijk parece-nos oportunamente convocável: “Discurso breve, sentido longo: a escrita é um sistema telepático. Ela dá aos sinais de afecto e às palavras do poder um efeito à distância. Provoca sofrimentos num lugar onde o orador/escritor não está, é isto a telepatia, a presença da ausência sob a forma de signos altamente carregados” (SLOTERDIJK, 1999a: 129). O fenómeno da comunicação telepática foi previamente abordado a propósito da escrita amadorística de *Unsent* (a *struture cartepostalee* da comunicação, segundo Derrida em *Psyché: Invention de l'autre*, 1987) – vide subcapítulo “Cinemas (II): *Unsent*, ou como uma carta chega sempre ao seu destino” (Terceira Parte).

²⁴ “Avec tel théâtre de la destination, il s'effectue sans cesse, dans le journal intime, un recentrage du texte sur son propre procès langagier: l'écriture dispose, outre des messages, l'appareil de l'énonciation et de ses codes, et élabore, ce faisant, une singulière

questão do destinatário do diário íntimo é colocada sob o ângulo do *textual* e não a partir de uma focalização exterior ao circuito que o próprio texto conjuntamente reúne e dissemina: “(...) c’est-à-dire celui de sa *textualisation* qui le situerait en tant que fonction dans le schéma de l’échange discursif et permettrait d’étudier son rôle dans l’économie du texte, dans la dynamique de l’inscription et dans les effets fictionnels produits” (CALLE-GRUBER, 1984: 390). O efeito de *textualizar* o destinatário concretiza um *duplo efeito de real*: “l’un selon l’identification directe du destinataire extratextuel avec le destinataire textuel; l’autre selon le conflit entre destinataire textuel et destinataire extratextuel – ce qui peut générer l’effet d’usurpation et de voyeurisme pour le lecteur” (*idem*, 391).²⁵

Atente-se numa analogia *frouxa* ou *distraidamente* efrástica, que se segue à primeira ocorrência do refrão (passível de ser reenviável, em clave intertextual, à letra de *Your House*): *Like an abandoned house dusty-covered furniture still intact / If I visit it now, do I simply re-live it somehow gratuitous*. Se o perdão compactua com o que nele subsiste como indecível, logo resistente a qualquer apaziguamento interior (“l’être du temps en tant qu’il comporte de l’irrécusable et de l’immodifiable passé”, DERRIDA, 2005b: 37-38), a imagem de uma casa abandonada permite encenar um *eu* (enquanto inquilino ou filho pródigo que regressa à casa donde partira) ontologicamente intersticial (como um *resto* não simbolizável). Ou seja, o *eu* mostra-se límbico, sem achar uma forma de repouso que mitigue a sua dialética (porque perdoando, não esquece; e esquecendo, não significa que tenha perdoado o outro – e/ou a si mesmo).

O cenário é classicamente fantasmático (e fantasmagórico) e, através dele, situando-se nele, o *eu* devém um espectro de si mesmo (vitimado, musicalmente, pela morosidade rítmica da canção, que produz um certo efeito alucinatório, mas não necessariamente libertador: pelo contrário, é anquilosante, tenso e sufocado pelo seu próprio dizer). O dilema centrado no perdão torna-o, assim, um espectro ineducável,

rhétorique énonciative. Le journal intime apparaît donc bien, par cet artifice discursif, comme ‘de la littérature’, de écrit” (CALLE-GRUBER, 1984: 391).

²⁵ De facto, assim que o álbum passou a estar disponível a interpretações e escrutínios, o panorama da crítica musical (Jon Pareles e Glenn McDonald, incluídos) convergiu quase em uníssono para o mesmo ponto de interseção: *This Grudge* corresponderia a uma versão mais branda e amadurecida de *You Oughta Know*, uma espécie de despedida do jugo opressor (o rótulo *angry white female*) que esse primeiro *single* lhe havia imposto, ditando-lhe um percurso hermenêutico e extratextual pré-configurado. O facto de Morissette nunca se alienar dos seus intuitos autobiográficos contribui, em grande medida, para que os críticos, ainda antes de ouvirem o álbum sobre o qual *já* se predispõem a comentar, inflitam sobre a artista pré-juízos demolidores, por expectarem os traços característicos dos seus discos precedentes (segundo McDonald, é essa a “maldição dos cínicos”: ver as suas teses serem indesmentivelmente comprovadas, cf. McDONALD, 1-7-2004, em linha). O mesmo em relação ao tema espectral *Flinch*, quarta canção de *Under Rug Swept* (2002).

condenado a arrastar os seus *pesos e freios*, formas metonímicas de um luto maior, que reatualiza continuamente o passado nos momentos constituintes do presente. Nesse devir-fantasma, o *eu* é, de novo, uma figura de texto, *tanatografado*, um peão no jogo de ausências/aparições que a escrita consubstancia (o *Like* comparativo remete-nos para o domínio da virtualidade e da efabulação). No dizer de Beaujour, no seguimento da sua noção de *autorretrato* por contraste com a de *autobiografia*, o *eu*, devindo espaço-corpo motivado por uma “*déambulation autodidactique*” (BEAUJOUR, 1980: 310; esta canção, relembre-se, invetiva uma autoaprendizagem: *como perdoar?*), cinde-se para poder ceder ao processo de “*l’invention d’une médiation transcendante entre corps et corpus, qui permet le transfert imaginaire de l’un dans l’autre*” (*idem*, 313).

Uma casa com o mobiliário ainda *intacto*, tendo como única diferença as marcas ou os traços vestigiais da passagem do tempo (o acumular dos anos hipostasiado em camadas de *pó*), é ainda a *mesma* casa? Vertendo a pergunta e os seus conceitos para um molde de pendor mais notoriamente existencialista: um sujeito é sempre *o mesmo* passados muitos anos, tendo em conta que é inextrincável do seu corpo (a sua habitação primordial, de facto, é sempre a mesma – é o seu corpo –, mas a temporalidade infligilhe as marcas do seu fluir irreversível)? É essa experiência, para empregar os termos de Morissette, *somehow gratuitous*? Certamente que não. Quando Ulisses regressa finalmente a Ítaca depois de décadas inteiras de vicissitudes e errâncias, o poema homérico de *nostos* dá conta de que, de facto, tanto a cidade de Ítaca como a figura de Penélope não são perceptivamente as mesmas – porque Ulisses *não é* o mesmo, ele não protagoniza um regresso *tout court* (só em termos diegéticos ou “presenciais”, para mero efeito de comodidade narratológica). Ulisses não é o mesmo, porque reativa o espaço e os familiares *atuais* a partir do espaço e das figuras filtrados pela sua memória *pretérita*: identicamente, um emigrante que, ao fim de largos anos, regressa ao lugar onde nasceu e onde viveu uma parte considerável da sua adolescência, experiencia e revisita esse lugar de acordo com coordenadas perceptivas e emocionais coincidentes (do ponto de vista subjetivo) com aquelas com que cartografava o mundo e as pessoas *antes* de ter partido para outro país (ou seja, recorrendo a coordenadas que se tornaram *descoincidentes* com *este* mundo, desajustadas para nele ancorar com segurança apodítica o que julga serem *ainda* os seus pontos de referência).

O *eu* admite a sua falência constitutiva, o seu défice ontológico: *ever ill-equipped to draw this curtain*. Situa-se, portanto, no insituável risco do indecidível, numa zona que *hiperboliza a ética* (empregando uma expressão de Jankélévitch, de que Derrida se

reapropria para depois desconstruir), isto é, elevando o gesto do perdão a “qualquer coisa de transcendente em relação à história, que a interrompe, que se transporta para além num instante paradoxal, incalculável, como um instante de loucura” (DERRIDA, 2004b: 126). É no momento em que se dá a instanciamento do perdão como aporia, quando o perdão se assume como “impossível” porque “imperdoável”, que ele mesmo aparece como “possibilidade pura”, logo “encarável” (*ibidem*). Sempre no regime da hipótese e da conjuntividade do desejo: *Maybe as I cut the cord veils will lift from my eyes / Maybe as I lay this to rest dead weight off my shoulders will rise.*

3. No sofá: a impenetrável transparência da linguagem.

(...) *la psychose est forcément le thème primitif latent de la modernisation.*

Peter Sloterdijk, *Bulles* (2002b: 361)

Para o linguista, a comunicação é um facto e mesmo até o facto mais óbvio. As pessoas, efectivamente, falam umas às outras. Mas para uma investigação existencial, a comunicação é um enigma e até mesmo um milagre. Porquê?

Paul Ricœur, *Teoria da Interpretação* (2011a: 29-30)

Segundo Mladen Dolar, há uma parte da voz que nunca está totalmente presente nem totalmente ausente, como *um efeito sem uma causa própria* (cf. DOLAR, 2006: 70) ou como o resíduo *extimado* que resulta da interseção entre o corpo e a linguagem, aquilo que não pertence exclusivamente nem a um nem a outro (no fundo, é esta a tipologia lacaniana do objeto *petit a*; cf. *idem*, 73):

(...) the object voice is the pivotal point precisely at the intersection of presence and absence. It discloses the presence and gives ground to its imaginary recognition – recognizing oneself as the addressee of the voice of the Other – but at the same time it is what inherently lacks and disrupts any option of a full presence, it makes it a truncated presence built around a lack – the lack epitomized by the surplus of the voice (*idem*: 55).

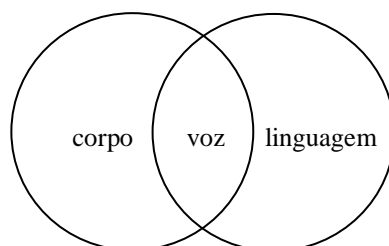


Fig. 48

Os ouvidos não têm pálpebras, como insiste Lacan: à semelhança de um vírus (que é invisível), somos irremediavelmente contagiados pela incontinência da onda

sonora, afetados pela voz no nosso íntimo, sem dela nos conseguirmos proteger (podemos fechar os olhos e evitar não olhar para uma determinada situação que nos perturba visceralmente; mas levar as mãos aos ouvidos não nos coloca numa espécie de redoma acusticamente invulnerável). O campo do visível, apesar das suas oscilações constitutivas, predispõe-se, porém, a uma certa organização perceptual: é relativamente mais narrativo, mais previsível, mais seguro, do que o audível. O visível, dada a sua natureza, pode servir como ponto de referência para mapear o nosso lugar no mundo, predispondo-se como fonte emissora (a causa de um determinado fenómeno está *ali*; a ostensividade, porque sustentada num certo perímetro de distância entre sujeito e objeto, confere-me segurança, neutralizando essa causa, usurpando-lhe o que nela atuaria como *surplus*, excesso ou *uncanny*, agentes de perturbação). Pelo contrário, observa Dolar, o audível “(...) is elusive, always changing, becoming, elapsing, with unclear contours” (*idem*, 79); “The acousmatic voice is so powerful because it cannot be neutralized with the framework of the visible, and it makes the visible itself redoubled and enigmatic” (*ibidem*).²⁶

Em *The Couch*, a voz recobre-se de um estatuto especial, que o mero facto de se tratar de música, e por isso cantável, não deverá permitir àquela que se esquive à interpretação: num plano pragmático da análise discursiva, a voz do *eu*, escapando ao seu controlo pelo fluxo “direto” que imprime, colige a possibilidade de pluralizar o sujeito e de autorrepresentá-lo sob a carne experiencial do outro, com profundas implicações éticas mútuas: mais especificamente, falamos de um pai e de uma filha, mediados por um psicólogo (ou psicanalista) e, em menor grau de influência, pela presença da mãe, abafada pela díade referida logo após as duas primeiras estâncias (o espectro edipiano do desejo incestuoso é hermenêuticamente tentador).²⁷

Coincidências ou arrojais intertextuais à parte, *The Couch* assemelha-se ao que acontece em alguns dos ‘metadiálogos’ de Gregory Bateson, nos quais também pai e filha escrutinam o metabolismo do processo dialógico: são conversas de domínio filosófico, cuja veemência proposicional permite que se extrapole o cerne temático para incidir na estrutura da própria conversa, que se revela igualmente essencial para o

²⁶ Em suma: “There is a too-much of the voice in the exterior because of the direct transition into the interior, without defenses; and there is a too-much of the voice stemming from the inside – it brings out more, and other things, than one would intend. *One is too exposed to the voice and the voice exposes too much*, one incorporates and one expels too much” (DOLAR, 2006: 81).

²⁷ Uma primeira interpretação dos temas *The Couch* e *I Was Hoping* está disponível em MARTINS, 2012b: 61-91.

desenvolvimento do assunto (cf. BATESON, 1989: 7). Esta articulação batesoniana forma/conteúdo serve, assim, de pressuposto teórico para a seguinte interpretação.

you hadn't seen your father in such a long time
he died in the arms of his lover how dare he
your mother never left the house
she never married anyone else you took it upon yourself to console her

you reminded her so much of your father
so you were banished and you wonder why you're so hypersensitive
and why you can't trust anyone but us
but then how can I begin to forgive her so many years under bridges with dirty water
she was foolish and selfish and cowardly if you ask me

I don't know where to begin in all of my 50 odd years
I have been silently suffering and adapting perpetuating and enduring
who are you younger generation to tell me that I have unresolved problems
not many examples of fruits of this type of excruciating labour

how can you just throw words around like grieve and heal and mourn
I feel fine we may not have been born as awake as you were
it was much harder in those days we had paper routes uphill both ways
we went from school to a job to a wife to instant parenthood

I walked into his office I felt so self-conscious on the couch
he was sitting down across from me he was writing down his hypothesis I don't know
I've got a loving supportive wife who doesn't know how involved she should get
you say his interjecting was him just calling me on my shit?

just the other day my sweet daughter I was driving past 203 I walked up the stairs in my
[mind's eye

I remember how they would creak loudly
she was only responsive with a drink he was only responsive by photo
I was only trying to be the best big brother I could

I've walked sometimes confused sometimes ready to crack open wide
sometimes indignant sometimes raw
can you imagine I pay him 75 dollars an hour sometimes
it feels like highway robbery

and sometimes it's peanuts
I wish it could last a couple more hours

so here we both are battling similar demons (not coincidentally)
you see in getting beyond knowing it solely intellectually you're not relinquishing your majesty
you are wise you are warm you are courageous you are big
and I love you more now than I ever have in my whole life

Na óbvia narratividade que atravessa a canção, a personagem inicial apresenta a situação-problema e os seus intervenientes: o drama familiar centrado na figura de um pai ausente na vida da filha, primeiro, porque ele refizera a vida com outra pessoa (*he died in the arms of his lover*), segundo, porque aquela fora negligente com ele (*you hadn't seen your father in such a long time*: há um *quid* incriminatório neste ato de fala, pois, parafraseando nomes incontroversos da pragmática e da teoria do discurso, aquilo que se diz ultrapassa o que, na iminência, parece ser dito). Há ainda a figura da mãe, resiliente e submissa à condição falocêntrica do regime patriarcal: nunca abandonou a casa, nem voltou a casar. Numa vertente psicanalítica, que é sempre arriscada, a progressão do texto dará conta de que a morte do pai aqui encenada mais não é do que uma figuração fantasmática, um subterfúgio (defensivo) erguido pela filha para impedir que o episódio traumático por excelência – a perda do pai – se renove: afinal, parece justa a alegação de que a mera existência do pai age por si só como um crime de repercussões atávicas, dado que, por reminiscência, a filha convoca à mãe a imagem paterna, padecendo, por isso, com o ostracismo (*so you were banished*) e um impasse nascido da incompreensão (*you wonder why you're so hypersensitive / and why you can't trust anyone but us*).

Se houver um motivo na letra que seja de algum modo medular e transversal ao desassossego psicológico dos vários *eus*, talvez ele se quede no poder intimidante da gramática genética dos homens. Como assinala Mario Perniola, a propósito da sensologia, ou *aisthesis*, que recobre o mundo social e a imagem especular que os sujeitos partilham entre si, “[o] que está por sentir pode ser sentido ou não; mas o já sentido só pode ser recalçado” (PERNIOLA, 1993: 12). Não é por acaso que o título da música joga com o léxico da psicanálise: o sofá ou o divã freudiano são os espaços emblemáticos onde o inconsciente, que, num estribilho por demais familiar, está estruturado como uma linguagem, se faz evento linguístico, onde ele fala, realizando-se como discurso. Falar é, assim, o primeiro passo para desertar o desconforto que a

comunicabilidade – o material da comunicação – tende a infligir, separando os *eus*, precisamente, pela parte que os une.

O corte nos laços, quer afetivos quer comunicacionais, revela-se depois na inibição ou na autocensura, que, por sua vez, se reflete em expressões que desvendam as inconveniências do discurso aberto (a mãe: *under brigdes with dirty water*) ou o autoflagelo estóico e ruminante que permeia os intervalos da maturação individual (o pai: *I have been silently suffering and adapting perpetuating and enduring*). No que toca à filha, o seu silêncio interventivo reveste-a de uma natureza algo flutuante, porque nunca chega a ganhar corpo explícito na letra, salvo os dúbios enredamentos emocionais das duas últimas estrofes, cuja enunciação tanto pode partir do pai, como da filha (ainda que a hipótese do primeiro prevaleça sobre a segunda); é essa, aliás, a melhor estratégia narrativa para (con)fundir os sujeitos, reconciliando-os no facto de terem em comum uma divergência, seja externa (pai/filha) seja interna (as desavenças interiores).

O seguinte verso, paradigmático na sua intenção puramente metatextual, decalca e corrobora a osmose dilemática dos *eus* pelo uso do pronome de primeira pessoa do plural, por um lado, e pelo dilema como clave de leitura, por outro: *so here we both are battling similar demons (not coincidentally)*. O marcador conclusivo – *so* – é igualmente inaugural da ressonância afetiva (não apenas biológica ou hereditária), fazendo do amor (*love*) a última grande meta-narrativa, aquela que sobrevive ao desgaste do sentido. Segmentos da ordem de *so*, com valor resumativo, aparecem em contextos evolutivos, “quando, da mais ou menos generalidade, provocada pelos processos transformadores que os objectos do discurso sofrem ao longo do tempo, se quer passar para a mais ou menos especificidade de um estado actual” (FIGUEIREDO *in* OLIVEIRA & DUARTE, 2004: 331).

Mesmo a nível entoacional (tendo em conta a versão gravada em estúdio), Morissette tende a diminuir o volume e a arrastar a voz nos versos finais, jogando com a entropia que é causa/efeito de um verso dito em constante atropelo vocal (as barras oblíquas marcam as pausas): *you see in getting / beyond knowing it solely intellectually you're not / relinquishing your ma / jes / try*. Pelo contrário, as unidades verbais que constituem os dois últimos versos fluem com maior clareza enunciativa, pondo a nu a intenção textual de abrir espaço à reconciliação, algo que, no foro dos atos perlocutórios (o aspeto do discurso que o transcende, resistente à escrita e à inscrição), ecoa o sentido de “espiritualização do discurso pela escrita” (cf. RICŒUR, 2005: 50; *vide idem*, 2011a: 11-44). Arrisca-se a leitura de que se visa transpor um sentido extrínseco às

combinatórias formais de tempos (se acatarmos uma linha de pensamento stravinskiana, que dirime a hipótese de haver sentido ou emoção na música) para dentro da própria música: depois da tempestade (emocional), eis que chega o prenúncio de bonança – que *se sente* (texto-corpo) e, por isso, *se canta* (música-corpo). Realizações diferentes do discurso, portanto, são atinentes à natureza das *lyrics*: discurso oral e discurso escrito, à parte as demarcações que os afetam singularmente, têm em comum o facto de serem *isso* – discurso (cf. *idem*, 2005: 38-39), radicalmente vivo porque *ao vivo*, porque é agente da (e agido pela) força de enunciação. Por outras palavras, porque é um *événement*²⁸ e não uma mera sombra da idealidade, convertendo-se uma significação objetiva, ou *utterance's meaning*, numa significação subjetiva, ou *utterer's meaning* (cf. Paul Grice *apud idem*, 58).

Porque se trata de *lyrics*, pensar na expropriação da palavra à música que a alma parece incongruente, e é-o de facto. Porém, uma leitura centrada apenas no texto desvelaria que muito do que está escrito não parece o mesmo quando é cantado. Isto, porque a *performance* de *The Couch* – e, neste ponto, é indiferente tratar-se do registo em estúdio ou de um registo ao vivo – constrói-se com base numa série de desconexões entre os elementos métricos e os elementos sintáticos, entre o ritmo sonoro e o desvelamento semântico, semelhantes aos encavalgamentos que, no discurso poético, fraturam a unidade entre som e sentido, e servem de tributo, implícito ou não, à transgressão da identidade poética, “esboçando”, como diz Agamben, “uma figura de prosa” (AGAMBEN, 1999: 32). Há, de facto, pausas na articulação frásica que ficam momentaneamente suspensas; núcleos nominais que hesitam a ligação aos respetivos núcleos do predicado verbal; ritmos variados, que ora proporcionam sensações incómodas e até violentas de velocidade e intensidade (*sometimes... sometimes...*, que a anáfora metaboliza), ora mimam uma espécie de efeito balsâmico ou reconciliador; eixos de sentido desconexos, aliados à ausência de pontuação gráfica, que se atropelam no misto de desafoço e desconscilo que é expor uma torrente emocional que levou *cinquenta anos* a levedar – e, insista-se, *silently* (terceira estância).

²⁸ “Ma théorie du discours n’ignore donc pas la différence du discours oral et du discours écrit; elle justifie bien plutôt le passage de l’un à l’autre en le rapportant à la constitution trans-événementielle du sens” (RICŒUR, 2005: 40). Observa o filósofo em *Teoria da Interpretação*: “A escrita suscita um problema específico, já que não é apenas a fixação de um discurso oral prévio, a inscrição da linguagem falado, mas é pensamento humano directamente trazido à escrita sem o estádio intermediário da linguagem falada. A escrita toma o lugar da fala. Tem lugar uma espécie de atalho entre a significação do discurso e o meio material. Temos, pois, a ver com a literatura no sentido da palavra. O destino do discurso é confinado à *littera*, não à *vox*” (*idem*, 2011a: 45-46).

Por outras palavras, a articulação entre forma e conteúdo replica (ou tenta simulá-la) a experiência fenoménica do presente subjetivo, os *qualia*, derrubando a sua aparente aura “*essencialmente inefável*” (HUMPHREY, 2012: 36; *vide idem*, 256-257, nota de rodapé 17). Para o efeito, concorrem algumas construções fráscas que mimetizam o discurso oral e vivificam a palavra escrita com o seu *quid* de fisicalidade: por exemplo, *how dare he; if you ask me* (no sentido de dar uma opinião não solicitada); *how can you just* (com o polissíndeto *like grieve and heal and mourn*); *I don't know* (posposto a *he was writing down his hypothesis*, reforçando a vanidade do assunto em questão e acelerando a conversa para o seu âmago, que se tende constantemente a adiar); a interrogação *you say his interjecting was him just calling me on my shit?* (mais retórica do que inquisitiva, mas inequivocamente expiatória); *can you imagine* (sentimento de indignação). A figura retórica da paralipse parece parcelarmente ajustável, porquanto o *eu* finge não querer desenvolver o que o atormenta, mas vai deixando escapar algumas iluminações que confirmam a sua natureza umbrátil.

Repare-se nos seguintes versos: *just the other day* [o recuo cronológico afere que a dor não é de agora, mas vem de trás, logo tocou-o profundamente] *my sweet daughter* [por um lado, a cumplicidade inegável do afeto, que somente a prática parece ofuscar; por outro, replica um dado sabido – já se sabe que ela é sua filha – como eco de uma culpabilidade terrível no exercício (falhado) da sua função paterna: designá-la como *daughter* é, mais do que nomear, reconhecer o outro, é encarnar o significante] *I was driving past 203* [uma informação geográfica despicienda, mas que aproxima os sujeitos a partir da familiaridade “enciclopédica” evocada por cenários mutuamente reconhecíveis; acentua o seu drama, interior, na condição de nómada moderno, de sujeito sem repouso] *I walked up the stairs in my mind's eye / I remember how they would creak loudly* [imagem arquitetónica do seu delírio imaginativo: umas escadas que rangem, que avisam da presença do *eu*, enquanto corpo que se faz notar pelo peso que exerce no mundo – leitura que se clarifica *encavalgando-se* no verso seguinte] *she was only responsive with a drink* [mãe, problema com o álcool] *he was only responsive by photo* [pai, amnésia seletiva: precisa de *ver* para se *recordar* de quem abandonou e, por conseguinte, da sua função paterna] *I was only trying to be the best big brother I could* [questão que se coloca: tratar-se-á de uma irrupção do discurso do psicólogo, descongelando a frieza deontológica e sucumbindo a um certa inclinação paternalista, mas de manifesta impotência? O superlativo – *the best* – é icário, como quase todos os excessos no choque entre a linguagem e o real: uma ambição que voa alto e cai longe].

A penúltima estância corrobora a intervenção de um terceiro (o psicólogo), no momento em que o pai se indigna contra o preço das consultas (*can you imagine I pay him 75 dollars an hour* – note-se o implícito do discurso: como se não bastasse sentir dor ou remorso, ainda teve a preocupação de procurar ajuda terapêutica especializada; ele *reconheceu* que tinha um demónio a exorcizar, uma culpa por expiar). Simultaneamente, esta ganga digressiva – *sometimes / it feels like highway robbery and sometimes it's peanuts / I wish it could last a couple more hours* – condiz com o intuito obscurecedor do sujeito a que antes nos reportamos como atinente à paralipse: por um lado, oculta a fragilidade que advém de um sujeito dissociado de si (na quarta estância, a expressão *I feel fine* é uma clara denegação freudiana); por outro, e em consonância com a premissa anterior, enche o discurso de entulho para preterir o irremediável choque frontal entre pai e filha.

O contrário seria o silêncio, mas este é demasiado perturbador por abrir uma “folga” no espaço e no tempo, o que permitiria ao outro aproximar-se de *mim* (de falar *por mim*, ferindo o *meu* autismo narcísico, aquilo que garante a *minha* soberania no discurso enquanto *eclipse* o outro com a *minha* fala). Como afirma Luís Cláudio Ribeiro, em *O Som Moderno* (2011), “[f]alar sem parar é não se aperceber que enquanto se fala outro significado vai sendo construído pelo discurso do outro: o rumor não cessa” (RIBEIRO, 2011: 12). Segundo Kristeva, entulhar esse espaço da distância entre um e outro constitui o lugar do *abjeto*. O objeto-fetice da falta, desencadeada pela prioridade da separação, é *lógica e cronologicamente anterior à posição paranoide-esquizoide* (cf. KRISTEVA, 2010: 186), num esquema ontológico e psicosssexual que se engrena num momento proto-edipiano, ainda antes de o sujeito ser, *ipso facto*, um sujeito com pai e mãe *enquanto tais*:

Essentially different from ‘unsettling strangeness’, and also more violent, abjection is constructed on the impulse of revolting against one’s family in order to posit them as such: it is the psychosomatic avant-garde of the future oedipal revolt. I am driven to expel my progenitors and in this way I begin to create my own territory, bordered by the abject (*ibidem*).

Sendo *The Couch* uma espécie de tudo-ou-nada confessional que se vai gradativamente intensificando (note-se como a repetição adverbial adensa o clímax da dissociação e alienação do sujeito: *I’ve walked sometimes confused sometimes ready to crack open wide/ sometimes indignant sometimes raw*), a desculpabilização cínica do

eu, além de tudo o que aqui foi mencionado, passa pela tentativa de se encarnar no lugar e na pele do outro, tentativa que, do ponto de vista liminarmente fenomenológico, está condenada ao fracasso. À parte a inocência quase risível do detalhe, e sem nos transviarmos pelo decalque biografista, importa lembrar que é a filha quem tenta vozear a consciência do pai, cruzando-a com a sua consciência. Mais do que “tolerar” o outro (equivalente a “diminuir”, no sentido, repugnante, com que Žižek (2006d) trata a “tolerância” pós-Locke na era do capitalismo universal), o mérito do esforço passa por procurar compreendê-lo e partilhar o que se sente. Subscreve-se a nível ético, mediado pela figura ondulatória do psicólogo que estimula a aproximação dos dois pelo que, entre eles, parece ser suscetível de desnovelar liames reatáveis. De novo: *and I love you more now than I ever have had in my whole life* – a revelação do amor (que sanciona a confirmação de que ele sempre existiu, *apesar de tudo o que possa ter levado a crer o oposto*) produz uma ilusão de desfecho, um certo otimismo *ad hoc*.

O contraponto paralelístico vem na própria sintaxe de *The Couch*, se retomarmos a linha agambeniana sobre a métrica encavalgada: “O *enjambement* traz, assim, à luz o andamento originário, nem poético, nem prosaico, mas, por assim dizer, bustrofédico da poesia, o essencial hibridismo de todo o discurso humano” (AGAMBEN, 1999: 32). Hibridismo que, humanamente irreduzível, rastreia o insondável entre o pai e a filha, ou melhor, entre o pai e si mesmo (os seus múltiplos *eus*, unidades discretas que concorrem para o mesmo fim desculpabilizador: *we went from school to a job to a wife to instant parenthood*) e entre a filha e si mesma, como espelhos compossíveis. Em linguística, isso passa com recorrência pelo jogo entre pronomes pessoais, pondo a tónica expressiva naquilo que “(...) la première personne avait tendance à fondre: clivages, tensions, métamorphoses” (LEJEUNE, 1988: 86). De facto, a primeira pessoa do singular estabelece para o leitor apenas uma posição relativa do sujeito face ao texto, sem com isso lhe dar quaisquer garantias de objetivismo. Assim, por muito que o discurso chegue a desnudar a subjetividade dos seus diferentes locutores (o que eles *intentam* dizer)²⁹, diz Agamben que, “(...) conhecendo a incognoscibilidade do outro, não conhecemos alguma coisa dele, mas alguma coisa de nós” (AGAMBEN, 1999: 26).

²⁹ Dimensão “noética” do discurso, segundo Ricœur: “Significar é o que o falante quer dizer, isto é, o que intenta dizer e o que a frase denota, isto é, o que a conjunção entre a função de identificação e a função predicativa produz. Por outras palavras, a significação é noética e noemática” (RICŒUR, 2011a: 26); “O critério do noético é intenção da comunicabilidade, a expectativa do reconhecimento no próprio acto intencional. O noético é a alma do discurso enquanto diálogo” (*idem*, 33), uma vez que, pela linguagem, “a experiência privada se faz pública” ou, por outras palavras, processa “a transformação do psíquico em noético”: “a solidão da vida é aí iluminada por um momento pela luz comum do discurso” (*idem*, 34).

É com base em idênticas premissas que se desenvolve a trama complexa de *I Was Hoping*:

as we were taking outside it was cold we were shivering yet warmed by the subject matter
my wife is in the next room we've been having troubles you know please don't tell her or anyone
but I need to talk to somebody
you said "wouldn't it be a shame if I knew how great I was five minutes before I died I'd be filled
with such regret before I took my last breath" and I said "you're willing to tell me this now
and you're not going to die any time soon"
and I said I haven't been eating chicken or meat or anything and you said yes
but you've been wearing leather and laughed and said we're at the top of the food chain
and yes you're still a fine woman and I cringed
I was hoping I was hoping we could heal each other
I was hoping I was hoping we could be raw together
we left the restaurant where the head waiter (in his 60's) said "good-bye sir thank you for your
[business sir you're
successful and established sir and we like the frequency with which you dine here sir
and your money" and when I walked by they said "thank you too dear" I was all pigtails and cords
and there was a day when I would've said something like "hey dude I could buy and sell this place
[so kiss it"
I too once thought I was owed something
I was hoping I was hoping we could challenge each other
I was hoping I was hoping we could crack each other up
I too thought that when proved wrong I lost somehow
I too once thought life was cruel
it's a cycle really you think I'm withdrawing and guilt tripping you I think you're insensitive
and I don't feel heard and I said do you believe we are fundamentally judgmental? fundamentally
[evil?
and you said yes I said I don't believe in revenge in right or wrong good or bad you said
"well what about that man that I saw handcuffed in the emergency room bleeding after beating his
[kid
and she threw a shoe at his head.
I think what he did was wrong and I would've had a hard time feeling compassion for him"
I had to watch my tone for fear of having you feel judged.
I was hoping I was hoping we could dance together
I was hoping I was hoping we could be creamy together

A interpretação a que a artista sujeitara inúmeras vezes a música, sobretudo durante as digressões mundiais de *The Junkie Tour* e *The One Tour* (1998-2000),

raramente se cingiu à reprodução mimética da versão registada no álbum. Nesta última, a letra é proferida num ímpeto vocálico que raia o relato futebolístico, marcado pela velocidade com que longos trechos de informação, sob a forma de diálogos ininterruptos (exceto pelos refrões, com variações frásicas), parecem querer impedir que a música se torne aderente à condição de ser reproduzida de memória, enquanto forma de organização e integração sociais, cumprindo-se o automatismo comercial. Longe de reclamar para si um efeito terapêutico (uma espécie de *feng shui* musical que propicie atmosferas de conciliação solipsista, introspeção autoanalítica ou simples descarga de prazer libidinal, uma catarse), a letra e o respetivo trabalho de edição propiciam, ao invés, na opinião de fãs convictos da artista, sintomas de cefalalgia (cf. DUERDEN, 24-4-2004, em linha): no seu conjunto, a letra distingue-se pela intensa carga de orquestração instrumental, arquitetada por motivos elétricos, tremulações bruscas e ruidosas, uso excessivo de guitarras e sintetizadores, assim como por evidentes manipulações vocais (o jogo fónico de duplicação do emissor, isto é, a sobreposição de uma voz secundária àquela que domina o fluxo emissor, jogo esse pensado seja para figurar como um desinteressado artifício estético, seja, pelo contrário, para reforçar propositadamente determinados detalhes da letra, que só uma entoação diferente e uma colocação atenta de pausas conseguem iluminar, funcionando como chaves-de-ouro interpretativas).³⁰

Há sempre uma relação dialógica entre um *eu* e um *tu*, pontuada por imersões silenciosas de um narrador que parece sempre hesitar em dizer o que pensa. No primeiro desses momentos, decorrente ao ar livre, numa daquelas situações em que a intensidade dos tópicos de conversa relativiza e faz olvidar as circunstâncias envolventes (*we were shivering yet warmed by the subject matter*), o acompanhante do sujeito lírico admite, por um lado, os problemas conjugais que obrigam os dois a um pacto de sigilo (*please don't tell her or anyone/ but I need to talk to somebody*), catapultando os versos seguintes para um regime de leitura que nunca se descola da pressão vigilante e dos

³⁰ O fôlego de *I Was Hoping* sofreu aligeiramentos radicais em quase todas as *performances* ao vivo, tanto quanto se conhece por divulgação *online*. A versão gravada ao vivo para o álbum *Alanis Unplugged* (1999) pode aqui ser usada como exemplo dessa radicalização arquitetónica e performativa, com notáveis consequências, não só iminente ou *imanentemente* textuais (incluindo a interpretação que se faz da letra), mas também (e derivado do anterior) “empíricas” ou “sensitivas” (em relação ao *efeito* que o novo arranjo melódico tem sobre o ouvinte), tornando quer a letra quer a musicalidade mais auspiciosas, de interesse e fruição renovados. “Where the studio version of ‘I Was Hoping’ turns strident, this one substitutes murmuring cello and flamenco-ish guitar” (MCDONALD, 27-1-2000, em linha). Neste sentido, a um nível de análise metafenomenológico, a voz de Morissette cumpre um desígnio ostensivo, quase háptico (porque aliado ao olhar da artista, aberto e compenetrado): explica pausadamente cada segmento, cosendo as síncopes entre as ideias encavalgadas, arrastando a gradação da voz em determinadas partes para assinalar o pico de diferentes agudizações temperamentais (como acontece na cena do restaurante, após o primeiro refrão, que adiante explicaremos).

sentidos tensos que permeiam o dito pelo não dito (e os respetivos interditos – afinal, como venceu Lacan, o laço social é essencialmente paranoico: nunca se sabe ao certo medir a ousadia numa conversa, mesmo entre conhecidos, destringendo com desenvencilhada espontaneidade o que é “intimismo” e o que é “atrevimento”, onde começa um e acaba o outro). De facto, segue-se uma pergunta existencial – se seria vergonhoso constatar, na hora do aperto (mais precisamente, “cinco minutos antes de morrer”), *how great I was* –, uma pergunta que, não sendo intrinsecamente retórica, fica, porém, sem resposta, dado o misto de perplexidade e/ou imaturidade que caracteriza o *feedback* apaziguador do sujeito, para depois reforçar esse gesto esquivando-se ao tópico da morte (real) por intermédio de um breve *small talk* à volta de inocuidades como novos hábitos alimentares (que excluem *chicken or meat or anything you said*), temperados com o cómico de situação (*but you’ve wearing leather*).

O recurso à irrupção dos marcadores fáticos da coloquialidade reforça essa ideia: o *you know* do segundo verso é tanto a confirmação de que as crises conjugais são filhas da humanidade, como pode ser interpretado como um apelo à compreensão de um terceiro, de um *buddy* de confiança. A comunicação fática é, por si só, uma estratégia para assegurar uma presença, o que, num contexto como o que a letra apresenta no início, esvazia referencialmente tópicos subordinados à *carne* ou ao *cabedal da indumentária*, preenchendo-os com o valor axiológico de um paliativo contra a solidão (note-se que o par se encontra ao relento e ao frio, isolado, porque um deles tem um segredo que mais ninguém pode saber...). Sequentemente, um assentimento como *but you’ve wearing leather*, que provoca o riso da protagonista, não deixa de ter uma certa conotação erótica (desvelado pelo próprio riso, a gargalhada como sinal de perturbação, de uma *penetração* consentida metaforicamente): o couro, enquanto objeto, ao ficar sexualmente condicionado, devém um fetiche.

Por sua vez, considere-se a afinidade entre a *carne* e o *cabedal*: o segundo, produto industrial, confirma a superioridade do homem em relação ao primeiro, que é um dado bruto; como na história do Rei que vai nu pela parada, o *tu* da canção tem o seu campo percetivo confinado à perpetuação de uma herança simbólica falsamente consciente, como diria Sloterdijk (*we’re at the top of the food chain*).³¹ A rutura interior

³¹ Peter Sloterdijk relendo Blaise Pascal: “l’homme est *in extremis* une blessure, mais une blessure qui se connaît elle-même. En cela se manifeste un concept de la dignité humaine situé au-delà du narcissisme réussi, dans ses cycles de vexation et de réparation. Ce qui fait la dignité de l’homme, d’un point de vue philosophique, ce n’est pas que l’homme puisse se sentir bien sous la protection des illusions de l’intégrité – primaires ou régénérées –, mais le fait qu’il vive avec le risque de voir échouer son illusion vitale. Ainsi se dessine dès le XVII^e siècle une anthropologie tragique dans laquelle s’exprime une fierté sans fierté comme dernier horizon de la

que se dá neste novo Rei deve-se à “banha” em excesso que as fórmulas hiperidentitárias – a linguagem, a ideologia sobranceira, as várias camadas do *ego*, enquanto *instâncias territorializantes*, i.e., bloqueadoras (cf. GIL, 2009: 21) – atrofiam até ao expoente do próprio excesso, que passa a devorar-se a si mesmo: como refere o *tu*, se somos senhores da cadeia alimentar, imunes aos esquemas da predação, admitimos, portanto, que estamos lúcidos de que, um dia, vamos morrer, ainda que vivamos como se não acreditássemos nisso (cf. *ibidem*).

Na situação seguinte, a do restaurante, a fórmula aplicada é a mesma, desta vez reforçada a nível entoacional. A construção repetitiva – *good-bye sir thank you for your business sir you're / successful and established sir and we like the frequency with which you dine here sir* – embate, no fim, contra um efeito vocálico de suspense, ao arrastar o sintagma *and your money*, colocando-o em extrema evidência, não apenas do ponto de vista fónico, mas igualmente semântico: revela o que, na interpretação do sujeito, é a verdadeira chave-de-ouro (cínica) por detrás de toda aquela efusividade lisonjeira dramatizada pelo *head waiter* do estabelecimento. Eis um exemplo adequado para figurar na montra das teratologias (pós-)modernas, cujos monstros são tão-só projeções empoladas da melhor versão que o sujeito tem de si mesmo: o (apelidar alguém de) *sir* é quanto basta para denunciar o mal-estar da civilização que, depois de Freud e do desejo frustrado por um objeto (materno) traído pela orgânica umbilical (o desejo reenviando para uma negatividade da carência), dá lugar, como advertiram Deleuze e Guattari, aos múltiplos desejos flutuantes, que dispensam um objeto onde possam achar repouso e absorvência de fluxos (a carência reenviando para uma positividade do desejo). A neurose passa por aí, aliando esquizofrenia às políticas do neo-liberalismo (*and your money*, novamente): uma identidade que só se compraz numa dieta exagerada à base de indulgência e bezerros de ouro simbólicos, que engordam o complexo hiperidentitário do *eu* e, ao mesmo tempo, emagrecem o sentido *cru* que lhe é subtraível (reitere-se o fragmento *I was hoping we could be raw together*, com destaque para o adjetivo *raw*).

A obsessão, que devém esquizofrénica, passa pela existência rizomática do *eu* pulverizada em mil bocados, o que, numa leitura despida de cinismos pós-modernos, é tudo menos encomiasta face à subversão guattari-deleuziana do sujeito estilhaçado,

dignité humaine” (SLOTERDIJK, 2000: 61). A “ilusão vital” de que fala o filósofo retoma, em Morissette, a tirada ingenuamente insolente do interlocutor: *we're at the top of the food chain*. O *cabedal* está para ambos como uma fruta macilenta, símbolo da *vanitas*, estaria para um pintor maneirista ou barroco de naturezas mortas (por exemplo, o cesto de frutas de Caravaggio ou, mais contemporâneo, o crânio diamantizado *For the Love of God*, de Damien Hirst, 2007).

como um tipo único que rivaliza contra as arrogâncias ideológicas dominantes. Em Morissette, passa mais concretamente pelo facto de o *eu* se projetar no outro atribuindo-lhe a sua própria subjetividade, nunca cessando de lhe atribuir (segundas, terceiras...) intenções – daí a cólera insubordinada que a forma de agradecimento *thank you too dear* desencadeia na protagonista, subitamente minimizada pelo paternalismo do empregado, sentindo-se reduzida ao estatuto morfológico de um advérbio aditivo (ela seria, assim, um elemento apendicular do *sir*, é o *too* do *sir*, inscrevendo-se na trama falocêntrica de assinatura derrideana). Não é a linguagem em si, mas o contexto que dita o sentido: assim, a pretensa *dear*, revestida por folhos de puerilidade e ternura (*I was all pigtails and cords*), prefere ler o qualificativo simpático como uma subversão da retórica da *auxesis* ou *amplificatio*, i.e., quando, ironicamente, o sujeito sobrevaloriza alguma coisa que, pela sua natureza, não tem um valor socialmente reconhecido (como quando dizemos, perante um casebre, que é uma “mansão”; no contexto da letra, o termo *dear* estaria a forrar a versão defeituosa de cada uma das virtudes reconhecidas pelo empregado no acompanhante da lesada). *Sir* e *dear* refletem, portanto, seguindo os esquemas da repressão psicopatológica de matriz freudiana, os flagelos do significante e do significado: desviam o foco da atenção da pessoa em si para o seu papel no código linguístico-social; esvaziam o sujeito da sua humanidade no sentido mais íntegro do termo. Do individual ao social, *sir* e *dear* são o que define a civilização *enquanto tal*: um esforço desmedido para não estalar a frágil bolha da ansiedade.

A atmosfera da terceira situação assume-se mais existencial, a avaliar pelo tipo de inquéritos maniqueístas que levanta. O conteúdo proposicional, aliado ao tom de voz e ao ritmo acelerado com que desenrola intensidades (a versão gravada em estúdio corrobora esta descrição com um vinco de maior saliência intrigante, porque os movimentos de frases expiradas são mais impetuosos), estrutura-se de um modo paralelístico, mas que não pode ser considerado quiasmático, ou seja, desvela o cruzamento de desafios e renúncias, de insinuações e críticas diretas, mas esse cruzamento não chega a permitir o choque e a subsequente dissolução (catártica, aurífera) das adversidades, cada vez mais severas. A nível da articulação sintática, os marcadores do discurso (direto e indireto) – *and I said... and you said... I said... you said...* – acentuam a dimensão disjuntiva e sideral de um diálogo que, numa transposição filosófica, ficaria perto de um cenário com contornos schopenhauerianos, cujo paroxismo mais insuportável seria culminar numa relação simbiótica entre os intervenientes. De facto, os marcadores impõem uma cesura entre o que é da *minha*

responsabilidade e o que é da *tua*; deixam a nu os “bordos”, as “pregas” ou as “costuras” da comunicação, os relevos que, como numa superfície em formação, obstruem o seu nivelamento: é o que Barthes designa, pondo a tónica na expressividade da linguagem, como as “figuras de interrupção e de curto-circuito”, como o assíndeto e o anacoluto em construções paratáticas (BARTHES, 2009d: 117), figuras que tornam o sujeito – porque carne, corpo, matéria opaca que a pele objetivamente resguarda – inconvertível em ou pela linguagem, resistente ao sentido (cf. *idem*, 107).

Parece que nada no texto, ou na vida dos seus sujeitos, vai acabar bem, qual lei de Murphy. Por um lado, o sujeito desmistifica alguns mitos pessoais constrangedores, como o sentir-se descartável, minimizado, ao tornar cada conversa (como a que de momento estabelece) numa arena e cada interlocutor, num potencial adversário (*I too thought that when proved wrong I lost somehow*). Por outro, contesta e desacredita uma fórmula anti-leibniziana, segundo a qual o homem viveria no pior dos mundos possíveis, apenas para dar de cara a seguir com uma dissonância assertiva (ela: *I too once thought life was cruel*; ele: *do you believe we are fundamentally judgemental? fundamentally evil?! and you said yes*).

Condenados ao sofrimento, ao caos, ao ressentimento, à nuvem incondensável da indiferenciação, repetidos *ciclicamente* mas sem certezas (*it's a cycle really*), os dois sujeitos repercutem o estigma schopenhaueriano, segundo o qual a metafísica é tributária de uma interpretação da realidade empírica que, não sendo infalível (ao invés do idealismo especulativo de Fichte, Schelling e Hegel), pode ser reexaminada e corrigida. “O mundo é a minha representação” absorve os essencialismos pios no mesmo caldo de promiscuidade: o mundo fenomenal é a pura representação de um mundo volitivo, das vontades pessoais como aspirações prementes de vida, de desejos que, por instinto, são irrefreados. As volições tornam-se, assim, democraticamente suportáveis, porque a peneira do mundo, que é vontade e representação, deixa passar tudo, está furada; e, se assim é, o sofrimento é inevitável, porque conspira sempre contra nós, iludindo-nos com a frugalidade dos apetites (Schopenhauer antecipa, portanto, Freud e o acefalismo das pulsões, que ficam sempre à deriva, insatisfeitas).

Eis, na letra, uma concretização deste aspeto: (i) *I said I don't believe in revenge in right or wrong good or bad* (assume-se a insolvência do maniqueísmo perante a frigidez dos valores decantados que objetivam o mundo ou, para retomar imagens anteriores do texto, que *encouraçam* a sua *carne* fazendo-a passar por biológica ou natural; a crença no que é relativo e subjetivo mina a realidade enquanto categoria

universal, de matriz hegeliana); (ii) “*well what about that man that I saw handcuffed in the emergency room bleeding after beating his kid / and she threw a shoe at his head. / I think what he did was wrong and I would’ve had a hard time feeling compassion for him*” (o introdutor adverbial reitera o condão desafiante a que a protagonista antes se reportara no verso *I too thought that when proved wrong I lost somehow*; a sideração entre os dois é irreconciliável, com o interlocutor a ripostar os argumentos do adversário num esquema similar ao da antanagoge; a ética *zen* do *eu* influi um alheamento contestável, segundo o outro, quando este descreve o caso de um homem algemado por ter batido no filho que, fazendo jus ao *karma* budista, foi ele próprio vítima de violência pela mulher que lhe arremessou um sapato, pondo-o a sangrar da cabeça; o *tu* esquiva-se às ambiguidades morais e adota afetos partitivos: o *fulano* agiu mal, merecendo ser duplamente castigado – pela justiça pessoal, com o sapato da esposa, e pela justiça civil, razão pela qual está preso –, sem direito a condolências ou alternativas antálgicas; por outras palavras, aquele *fulano* não sou *eu*: é a cabeça *dele* que sangra, não a *minha*; o sangue que escorre é indolor e asséptico, porque o *meu* olhar recusa-se a *tocar-lhe*; *aquela* cabeça que *eu* vi, mas *não olhei*, não tem *visage*, porque não houve entre *mim* e *aquela* homem a afirmação de uma espacialidade – a positividade da diferença – que iluminasse, como diz Levinas, *o não-sintetizável da relação entre seres humanos*).³²

Não é esse o caso na canção de Alanis Morissette. Porém a mediação fica, na prática, muito aquém do que o esperado (nem só de pão vive homem, mas ainda assim o pão é indispensável): o sujeito que repete duas vezes *I was hoping* por verso, em cada refrão, é posto à prova, na sua experiência pessoal, para perceber que a sua *performance* ético-narrativa, alicerçada em cada uma das “esperanças” ou “expectativas”, se queda apenas nas boas intenções. Por outras palavras, muito literalmente, repete duas vezes “eu” (*I*) e apenas uma “nós” (*we*); o campo de reversibilidade é autofágico, não recíproco, dentro do imaginário do sujeito que, como no mito de Eco (*versus* Narciso), fica condenado a ouvir-se a si próprio (quando profere *I was hoping*, logo a seguir repete-se *I was hoping*), insistente na sua obstinação sem objeto (o *tu* só é

³² Relendo o caso do homem nos cuidados intensivos a partir da anterioridade da ética, segundo Levinas, entenda-se que, sem a mediação da alteridade que lhe outorga um sentido de si – *eu* sou um *quem*, e não uma coisa impercetível, pelo facto de haver um *outro* além de *mim* que *me* reconhece –, o sujeito pura e simplesmente não existe. Em termos levinasianos, citados a partir de *Ética e Infinito*, “[o] não-sintetizável é por excelência, certamente, a relação entre os homens. (...) O termo de ‘transcendência’ significa precisamente o facto de não se poder pensar Deus e o ser conjuntamente. Da mesma maneira, na relação interpessoal, não se trata de pensar conjuntamente o eu e o outro, mas de estar diante. A verdadeira união ou a verdadeira junção não é uma junção de síntese, mas uma junção do frente a frente” (LEVINAS, 2010: 63).

imaginariamente objetal), ficando emparedado pelo que é impenetrável, inegociável e incognoscível no destinatário do seu afeto. A ordem sequencial das expectativas em cada refrão permite construir o seguinte campo de ação imaginário, em que as projeções obedecem a fases psicologicamente determinadas: (i) uma projeção de cariz mais utópico, idealista ou romântico, confiante na reciprocidade terapêutica (*we could heal each other*) e na franqueza que advém de um completo desnudamento mútuo, como o que o adjetivo *raw* sugere no verso imediatamente a seguir; (ii) e porque a anterior tentativa se revelara inoperante, segue-se uma projeção mais realista, violenta e intrusiva, que abale profundamente os dois sujeitos (*we could challenge each other; we could crack each other up*); (iii) face ao fracasso das outras duas e, agora, sob uma urgência que se afirma cada vez mais improvável de acabar vitoriosa ou resolvida, o sujeito constrói uma situação socialmente convencional, que desbloqueie o que os atravanca na relação, aproximando o *nós* daquilo que fazem *os outros* (*we could dance together*), mesmo que o puro facilitismo raie a vulgarização do *eu*, que se mostra demasiado disponível e lançado ao despudor e à comoção descaradamente “melosa” (*we could be creamy together*). O correlato literário desta última atitude seria o equivalente a uma anagnórise patética num romance de tipo sentimental, oscilando entre o cómico e o trágico (mas em que o primeiro triunfa, aos olhos heterónomos, sobre o segundo, fazendo jus, de novo, à paranoia lacaniana): quando a postura e a sobriedade de nada valem, estala-se o verniz e resvala-se para uma necessidade bruscamente desenfreada, na tentativa de palmilhar à pressa o que resta de um destino possivelmente promissor – ou a *imago* que o *eu* preserva, dentro de si, desse destino, como a esperança sobrevivente no psicodrama do seu (conceito de) amor.

Se a linguagem substitui o mundo ostensível, acolchoando-o com a seda do simbólico (a enunciação imperativa “morre” não mata *ipso facto*), essa substituição não deixa de esconder uma intenção agressiva ou vampírica. A linguagem implica sempre uma violência incondicional, dado ser ela o barómetro pela qual os desejos são encaminhados, como diria Freud, *para lá do princípio do prazer*, para fora das suas imediações seguras e convenientes. Neste sentido, em *I Was Hoping*, é sob a ameaça de violência que o *eu* se retesa, sendo coagido a manobrar as suas respostas “sinceras” para fora do circuito fático e metalinguístico da comunicação, num regime de autossabotagem: tanto o canal como o código são afetados (na senda estruturalista de Jakobson, o *eu* não prolonga o vazio estruturante do contacto social: o outro sabe da sua presença, mas não obtém a confirmação de que está a ser ouvido, nem pode testar ou

verificar se o mesmo código é mutuamente partilhado). Exemplo disso é a possibilidade do retraimento do *eu* se tornar ofensivo, seja ele deliberado ou não, por ser indutor de culpabilidade (*you think I'm withdrawing and guilt tripping you*); mas, logo de seguida, explica por que os fins justificam os meios (*I think you're insensitive/ and I don't feel heard*): ou seja, se existe primeiro uma autovitimização involuntária (como quando dizemos que “foi sem querer”), logo a seguir o dispositivo incriminatório é acionado para aliviar as eventuais repreensões (“foi sem querer, *mas tu também* fizeste alguma coisa que, *se te pusesse no lugar*, levar-te-ia a fazeres o mesmo que eu te fiz”).

Outra manifestação do insucesso fático ou metalinguístico prende-se com o facto de cada uma das três partes da canção terminar com um verso que exprime manifestamente a contenção do sujeito no confronto com a alteridade, que surge sempre atrofiante e inibidora, manifestando-se em atitudes corporais de prudência e concomitante renúncia: (i) um elogio inoportuno – porque ele é casado, sente-se emocionalmente fragilizado e confessa ter problemas com a esposa – revela-se mais glacial do que as condições atmosféricas locais e mais anorexigénio do que qualquer dieta seletiva (*and I cringed*); (ii) a coragem com que enfrenta o empregado de mesa – politicamente correto, *ergo* derogatório por definição – é fruto de um arrufo imaginário (o *karma*: *and there was a day when I would've said something like “hey dude I could by and sell this place so kiss it”*) e termina com um amuo silencioso (*à la* “quem cala consente”), intensificando a fratura lacaniana entre o sujeito do enunciado (o modo como o *eu*, sujeito falante, se representa no seu discurso) e o sujeito da enunciação (o próprio falante), invejando o *outro* que reside em *si* mesmo (*I too once thought I was owed something*); (iii) a consciência de que a coação individual é sintoma de uma relação que ficará dada por perdida, a partir do momento em que o *eu* se retrai com medo de magoar o seu (dis)semelhante (*I had to watch my tone for fear of having you feel judged*). O procedimento é análogo ao do pai em *The Couch*: a manifestação do verdadeiro interesse (logo censurável) desdobra-se do início ao fim da canção até a retórica da paralipse se tornar evidente ou, no mínimo, teoricamente suspeitável.

A mesma técnica de refreamento ou de autossabotagem é exercida pelo *eu* de *Can't Not*. A canção começa precisamente por literalizar o gesto de denegação enquanto tal (o denegar *que se denega*, portanto), seguindo-se de imediato um afrontamento paranoico fixado no esquema vencedor/vencido (a impossibilidade de se libertarem da estrutura simbólica de fundo, ou seja, a urgência imprescindível de dar sentido ao mundo e às relações interpessoais tendo por base uma não-coincidência ontológica: a

lógica do dito “quem cala consente” – consentindo, necessariamente, que *um* perdeu e um *outro* saiu vitorioso na sua argumentação, por exemplo).

I'd be lying if I said I was completely unscathed
I might be proving you right with my silence or my retaliation
would I be letting you win in my non reaction?
how would I explain?
how would I explain this to my children if I had them?
because I can't not
because I can't not
because I can't afford to be misread one more time
would I be whining if I said I needed a hug?
would I feel slighted if I said your love's not enough?
how can I complain?
how can I complain when I'm the one who reaches for it?
because I can't not
because I can't not
because I cannot walk without my crutches
because I can't not
because I can't not
because I can't help wonder why you ask me
to all the unheard wisdom in the schoolyard
you think you're the right ones
you think you're the charmed ones I'm sure
but how can you go on with such conviction?
and who do you think you are why do you question me?
because we can't not
because we can't not
because we can't help laugh at underestimations
because we can't not
because we can't not
because we can't afford to be misled one more time
because we can't not
because we can't not
because we cannot help without your willingness
why do you affect me? why do you affect me still?
why do you hinder me? why do you hinder me still?
why do you unnerve me? why do you unnerve me still?
why do you trigger me? why do you trigger me still?

Uma pergunta interdita de se fazer (porque mina um certo tipo de *contrato natural* implícito estabelecido entre sujeitos): *would I be whining if I said I needed a hug?* Ela responde a si mesma, porque a resposta age em função de um circuito paranoico, que se crê sempre sabedor e adivinhante daquilo que vai na cabeça do outro: pedir um abraço é ser *whining*, ou seja, significa pedir *demais*. Um abraço recobre-se simbolicamente de conotações emocionais próprias: não se trata de um simples contacto entre corpos, porque os corpos estão já, em si mesmo, mergulhados numa estrutura que os simboliza, atribuindo-lhes significados (mais precisamente, *tabus*: o impeditivo do tocar, do toque intrusivo, ameaçador). Pedir um abraço implica aceder ao inacessível do outro, através de um excesso de proximidade que reconfigura esse outro numa presença empolada (uma *presença abusivamente presente*), sintomática de perigo e de (auto)destruição (daí a subsequente pergunta: *would I feel slighted if I said your love's not enough?*; reenvie-se para o primeiro verso da canção, destacando-se o adjetivo *unscathed*).³³

O incomunicável do inconsciente manifesta-se na *parole* pela transgressão do ser, pela sua falta de subtileza: à questão “Que suis-Je?”, Lacan responde que “Je suis à la place d’où se vocifere que ‘l’univers est un défaut dans la pureté du Non-Etre’” (LACAN, 1966: 819 – e, continua, “(...) cette place fait languir l’Etre lui-même. Elle s’appelle la Jouissance, et c’est elle dont le défaut rendrait vain l’univers”, *ibidem*). Falando, o ser trai-se, desontologiza-se. De novo, o abraço: *would I be whining if I said I needed a hug?* Nos termos de uma linguística existencial, uma pergunta deste tipo vem carregada de injunções polissémicas, caso contrário bastaria pedir um abraço, tão-só, sem temer consequências ou juízos reprovadores (*be whining*). Ricœur assinala que

(...) a função contextual do discurso é, por assim dizer, filtrar a polissemia das nossas palavras e reduzir a pluralidade das interpretações possíveis (...). E a função do diálogo é iniciar esta função de filtragem do contexto. O contextual é o diálogo. É neste sentido preciso que o papel contextual do diálogo reduz o campo do mal-entendido a propósito do conteúdo proposicional. E consegue, *em parte*, superar a não comunicabilidade da experiência (RICŒUR, 2011a: 31, itálicos nossos).

Em parte, redunde-se, porque o comunicável é atravessado por uma gama de marcas linguísticas – fisionomia, gestos, entoação da voz, etc. (e, no caso das *lyrics*, a

³³ William Ian Miller, em *The Anatomy of Disgust* (1997): “*Me* (...) is not just defined by the limits of my skin (...). The closer you get to me without my consent or without readily discernible justification or excuse, the more alarming, dangerous, disgusting you become, even without considering your hygiene. I understand your violation as a moral one, knowing it to be so precisely by the moral sentiments it evokes in me. (...). You are dangerous simply by being you and not me, or by being you and not yet having been defined as privileged to do disgusting things without disgusting me by doing them (...)” (MILLER, 1997: 50-51).

música, a *performance* e outros dispositivos perifrásticos) – que “são mais difíceis de interpretar porque não se fundem em unidades discretas, e os seus códigos são mais instáveis e a sua mensagem mais fácil de ocultar ou falsificar” (*idem*, 32). O incomunicável do inconsciente tem uma acção fraturante sobre a obstrução fenomenologicamente indestrutível entre emissor e recetor, mas sem nunca elevar as cisões comunicantes à ideia “feliz” de uma porosidade ou transparência ilocutórias (a felicidade é, por vezes, um sintoma denegatório, um riso que irrompe do fundo de um sarcasmo aturdido: *because we can't help laugh at underestimations*). Ricœur, num *flirt* ao legado de Leibniz, trata o fenómeno comunicativo como a “incomunicabilidade das mónadas”, assente num inegável paradoxo: “le paradoxe, c'est que la communication est une transgression, au sens propre du franchissement d'une limite, ou mieux d'une distance en un sens infranchissable” (*idem*, 2005: 12). Noutros termos: há uma “cortina de linguagem que constitui um mundo de intrincadas relações inter-subjectivas, todas elas potencialmente inautênticas” (DE MAN, 1999: 44), obturando a própria comunicação linguística, mesmo quando se pretende exprimir “o mais simples dos desejos” (*ibidem*).

Nas últimas questões lançados pelo sujeito, põe-se em *evidentia* esbatida (pelo arremesso de sons sujos, múltiplas vozes, falsetes, sintetizadores, gritos indignados) a consciência desiludida do fracasso referencial das palavras, incapazes de dizer, *de facto*, o que é *this* a que chamamos *experiência*, *vida* ou *experiência vivida*. Faz-se uma questão – *why do you affect / hinder / unnerve / trigger me?* – e a mesma fica a ressoar no vazio da sua insolubilidade aporética, isto é, permanente *ainda (still)* como questão – *why do you affect / hinder / unnerve / trigger me still?* À imobilidade do sujeito corresponde, assim, como uma espécie de transfusão de ontologias, uma imobilidade da escrita, a qual, em termos não exclusivamente derridianos, funciona sempre como uma marca indiciadora da morte: a escrita, longe de rentabilizar as experiências de vida, consome-as, impondo-se-lhes como uma proteção falsamente defensiva (em *De l'inconvénient d'être né*, Cioran disse que um livro, no fundo, acaba por ser *um suicídio diferido*, citado por FREITAS, 2005: 41; onde se lê *livro*, leia-se igualmente uma canção, um autorretrato plástico, qualquer outro *medium* artístico para diferir *all the unheard wisdom in the schoolyard*, esse magma pulsional que, de tão livre e absoluto que é nas crianças, não consegue senão golpear o *eu* como um insulto à sua existência, bloqueado que fica pelo misto de incredulidade, angústia, medo e incompreensão).

Num tema posterior – *The Guy Who Leaves* (2008) –, a impaciência que atravessa os afetos e o *medium* comunicacional que, conjuntamente, os viabiliza e obstaculiza surge expressa assim: *There is nothing as harrowing as how I translate backs*. O verso incide sobre as repercussões subjetivas que o vazio e a ausência produzem na protagonista (os rastros imediatos do abandono e a falência das ilusões comportadas pelos principais homens da sua vida: *Dad, oh brother, Baby, oh partner*). Traduz o hábito de fazer inferências a partir desse *nothing*, tornando-o uma entidade lisível, sobrecodificada, disponível, portanto, para uma *tradução* (a imagem de um corpo observado *de costas para mim*). Note-se o efeito rimático interno entre os vocábulos *nothing* e *harrowing*: o *nada* é o que fica do vazio e da ausência; um nada produtivo, atravessado por intensidades e forças (Deleuze), que se impõe como texto traduzível – mas fatalmente traduzível, porque é esmagador, um nada excruciante (*harrowing*).

4. A educação sentimental segundo Alanis Morissette: *Surrendering*.³⁴

Numa das cenas de bastidores do DVD *Feast on Scraps* (2002), Alanis Morissette está sozinha no estúdio, em frente ao piano, a compor a música de *Surrendering*, tentando dispor harmonias para os primeiros versos do refrão. Ciente ou não disso, há uma câmara, imóvel, a gravar tudo, incluindo o momento em que Morissette, rendidamente vulnerável, começa a chorar, oprimida por palavras e tons musicais que insuportam anímicamente aquilo que, por ser *anímico*, não se apazigua com pormenores técnicos, como os que estão na origem de qualquer suporte simbólico e simbolizador (a arte). O choro irrompe de uma carga – da *alma*, dir-se-ia, e por isso intolerável – que os ombros da escrita suportam apenas *por fingimento*. O processo de edição, a dado momento, corta aquele momento frágil e passa de repente para a artista, mais aliviada, a dialogar com alguém que estará, porventura, do outro lado do vidro (ainda que não seja visível), ao qual informa que *terá de ir para outro sítio* de maneira a conseguir terminar a letra, a mesma que admite ser *uma das mais difíceis de cantar*. O canto, então, não possibilita um salto para *fora* da dor, desse *pathos* arrancado à rede dos outros sentimentos e que ocupa todo o espaço anímico do sujeito (devindo uma espécie de categoria ontológica). A voz move-se *na* dor, mesmo que a escrita musical e o canto – enquanto técnicas, placebos, mecanismos defensivos – sustentem uma zona de

³⁴ Para uma primeira interpretação de *Surrendering*, vide MARTINS, 2013b: 203-233.

cognoscibilidade na qual o *eu* se sabe consciente de si e, nessa medida, perfaz um pacto especial de distanciamento e de reconfiguração, que lhe assegura a (sobre)vivência.

Em *Memórias de Cego*, Derrida ensaia sobre a natureza *essencial* das lágrimas (enquanto formas indiciais de uma *essência*, em sentido platónico), compreendido o olho “no espaço antropoteológico da alegoria sagrada” (DERRIDA, 2010: 127). O facto de as lágrimas obnubilarem a vista, *velando-a*, ao mesmo tempo elas fazem atuar uma espécie de *cegueira apocalíptica*, que, à letra, quer dizer o mesmo que revelação, a desvelação de um segredo: o próprio do humano, aquilo que lhe sai pelos olhos e que ele, habituado a uma existência umbigada que resiste à fraternalíssima união da vulnerabilidade universal (totens e tabus, vigilâncias e punições, etc.), não perde tempo a tentar esconder (o gesto de desviarmos o rosto quando choramos, ocultando-o da vista alheia, eliminando à pressa quaisquer vestígios lacrimais) (cf. *ibidem* e ss).³⁵

Os versos da canção – ou os versos de *qualquer* canção, poema ou ancoragem simbólica que se trasvista de letras, formas ou guaches – libertam as lágrimas *reais* do seu ónus afetivo, *daquele* choro cerrado que a câmara filmou, reorientando o *pathos* – ‘paixão’, ‘sofrimento’, mas também ‘caminho’, de *path* – do sujeito: “My songs always change my life – if I’m not all off my proverbial path, as soon as I start to write songs, it gently pushes me back on. I’m afraid of it sometimes” (*apud* WILD, 2001, em linha).

you were full and fully capable
you were self sufficient and needless
your house was fully decorated in that sense

you were taken with me to a point
a case of careful what you wish for
but what you knew was enough to begin

and so you called and courted fiercely
so you reached out entirely fearless
and yet you knew of reservation and how it serves

and I salute you for your courage
and I applaud your perseverance

³⁵ Complemente-se com Barthes, em *Fragmentos de um Discurso Amoroso*: “Pelos minhas lágrimas, conto uma história, elaboro um mito de dor e então habito-me: posso viver com ela, porque, ao chorar, ofereço a mim próprio um interlocutor enfático que recolhe a mais ‘verdadeira’ das mensagens, a do meu corpo, não a da minha língua (...)” (BARTHES, 1999: 74).

and I embrace you for your faith in the face of adversarial forces
that I represent

so you were in but not entirely
you were up for this but not totally
you knew how arms length-ing can maintain doubt

and so you fell and you're intact
so you dove in and you're still breathing
so you jumped and you're still flying if not shocked

and I support you in your trusting
and I commend you for your wisdom
and I'm amazed by your surrender in the face of threatening forces
that I represent

you found creative ways to distance
you hid away from much through humor
your choice of armor was your intellect

and so you felt and you're still here
and so you died and you're still standing
and so you softened and still safely in command

self-protection was in times of true danger
your best defense to mistrust and be wary
surrendering a feat of unequalled measure
and I'm thrilled to let you in
overjoyed to be let in kind

A terceira carta de *Unsent*, remetida a Terrance³⁶, a par das legendas que acompanham a lembrança visual (recorde-se: *you're probably scared to spend that much time with me in close quarters. I can completely appreciate that*), poderia dispor-se como um dos painéis em que *Surrendering* seria a outra metade do díptico, sob o signo deste remate (o mesmo onde Morissette ficara em suspenso, no estúdio, repetindo para si até chorar): *and I embrace you for your faith in the face of adversarial forces / that I represent*. Atente-se no liame aliterativo que, por sua vez, ao invés de unir

³⁶ Vide subcapítulo “Cinemas (II): *Unsent*, ou como uma carta chega sempre ao seu destino” (Terceira Parte).

assinala a fratura: *your faith in the face*, uma espécie de efeito de eco que, porém, não nos devolve a nossa voz, supostamente reconhecível, mas uma perplexidade solitária, que fica a ressoar sozinha. O *eu* assume-se como a representação de *forças adversárias* ou de *forças ameaçantes* contra as quais – ou *face* às quais (jogando-se com a homonímia dos termos: a face/rosto a que fazemos *face*, entre prostração e bloqueio) – o outro é encorajado, não a perpetuar uma insistência (a provar a todo o custo que a ama), mas precisamente o oposto, a desistir de o fazer (a provar irresolutamente que não sente amor pelo *eu*).

De novo, à imagem *da imagem* de Terrance, este *tu* surge nimbado de um encanto natural que desperta, por ser *assim*, uma orla quase suprassensível: nas três primeiras estâncias, a reiteração das formas *full* e *fully* (e o efeito em eco transformante: *you were full and fully capable*) desenha um indivíduo altamente pós-moderno, uma autêntica *ilha* ou *célula*, segundo Peter Sloterdijk (2005), que, numa perspectiva sociopsicológica, tende a plasmar este confinamento atômico do sujeito em células habitacionais *ego-esféricas* (o *single* que, como reza o dito anedótico, em vez de casar e ter filhos, opta por um cão e um espaço bem mobilado – *you were self sufficient and needless / your house was fully decorated in that sense*).³⁷

O tema progride no sentido de indiciar *in crescendo* os avanços na partilha da intimidade continuamente ameaçados pela sombra de um recuo preventivo, de um pé atrás (o do *tu*). Sob o signo da prudência – *a case of careful what you wish for* – o desejo interpõe entre si e o objeto a intransponibilidade, como um véu que, amiúde, vai sendo revelado para ser, de novo, *re-velado*, restituído à sua qualidade obstruente, à exterioridade absoluta que resiste a gestos amigáveis como os que *so you called and courted fiercely* e *so you reached out entirely fearless* pretendem sugerir, no sentido de minar as fórmulas e manuais de *reservation*. A tensão alimenta a energia do desejo: a cedência absoluta de um par, à imagem do *yin/yang* cósmico, é da esfera da idealidade; a não cedência ditaria um outro tipo de registo introspectivo, na esteira das queixas de amor não correspondido, do pranto individual, etc. No entanto, este *you* cede e não

³⁷ Em *Écumes*, Sloterdijk afirma que, não por acaso, a popularização universal do estilo de vida anexado aos apartamentos individuais coincide historicamente com as fenomenologias de Husserl e Heidegger: “(...) dans un cas comme dans l’autre, il s’agissait d’ancrer le sujet réfléchi dans un milieu mondial que l’on avait rendu radicalement explicite. L’existence dans un appartement monopersonnel n’est que l’être-dans-le-monde dans un cas unique, ou la réintégration du sujet jadis spécialement isolé dans un soi-disant ‘monde de la vie’, sous une adresse spatio-temporelle concrète” (SLOTERDIJK, 2005: 507-508). O proclamado tipo *single* da sociedade contemporânea designa, assim, o “último homem” nietzschiano, “que parodia o monasticismo”: “O que tínhamos a aprender com o estarmos sozinhos com Deus transportamo-lo para a existência nas grandes cidades, uma vida solitária com um nada mobilado” (SLOTERDIJK, 2001: 24).

cede, avança e recua, permite e interdita: *not entirely, not totally*, consciente do regime de ambiguidade tensional que advém da sua postura (*you knew how arms length-ing can maintain doubt*); engendra modos de se esquivar, a *cosa mentale* da sublimação (artística) que coloca a intolerabilidade do real bruto à margem de si mesmo (*you found creative ways to distance / you hid away from much through humor / your choice of armor was your intellect*). De facto, esta postura, sob os auspícios da “teatralização”, já havia sido notada por Freud em relação aos dissídios agónicos entre o *Ego* e o *Id*, como atesta o recurso às piadas para transformar uma realidade incómoda: não sendo possível negá-la, o *you* denega-a, com humor e inteligência, adelgaçando os seus espinhos e debilitando o adversário³⁸ – *and so you softened and still safely in command* (plano do oxímoro: o ameaçado que sub-repticiamente ascende ao lugar de ameaçador).³⁹

Cada *and so* arrebatada pelo êxtase numa estase à qual o *eu* se conforma: traça um *continuum* (*and*) que, porém, é de súbito embriado por instantes inaugurais (*so*), os gestos bloqueantes produzidos pelo destinatário. O corpo (vocálico) mistura-se com o signo: se “a linguística mima o orgânico”, segundo James Joyce (*apud* RIBEIRO, 1997: 37), este tema morissetteano, categorizável pelo que dele aspira ou se reduz ao domínio indomável da escrita autobiográfica, produz inevitavelmente os *significantes flutuantes* que fazem oscilar a posse de evidências interpretativas. O corpo – esse *a mais* da linguagem, a *ex-crição* – fica no limite da não-significância que, contudo, não deixa de produzir sentido, seja ele improdutor ou não (cf. NANCY, 2000a: 69).

Lido sob um prisma de amplitude ideológica, e sem a pretensão de tropeçar no moralismo, o gesto de *Surrendering*, cinicamente louvado pelo *eu*, é por igual cinicamente louvável, nestes tempos de obrigatoriedade inquisitorial do gozo acéfalo hedonista, que rebusca tudo e tudo transgride, angustiado pela ausência de interditos que lhe barrem o confronto direto com aquilo que deseja (cf. ŽIŽEK, 2006b: 70). A letra teoriza em modos líricos esse desleixe hipermoderno que obriga o indivíduo a gozar freneticamente. Por outras palavras: Morissette desvela que desvelou o *bluff* do outro e, por arrasto, das armadilhas sufocantes pós-ideológicas (e, acrescentaríamos, o *bluff* do

³⁸ Concretizando: “(...) como se o facto de dizer simplesmente ‘amo-te’, em vez do irónico ‘amo-te, como diria o poeta’, implicasse uma crença directamente assumida nesse amor, como se não houvesse já uma distância actuante na declaração directa ‘amo-te’...” (ŽIŽEK, 2006b: 11).

³⁹ Em *Flavors of Entanglement*, Morissette apresenta *In Praise of the Vulnerable Man*: aqui, este homem assume a vulnerabilidade *tout court*, não como o seu calcanhar de Aquiles, mas como a sua maior força: *You, unreluctant at treacherous ledge, Oh you, never hotter than with armor spent, How you land in the soft as you fortify* (a sedução erótica despoletada pelo assumir despujado da sua vulnerabilidade essencial) – daí ele ser *the sexiest man* e *the stealth center of new precedents*. Baixa as defesas, traz o corpo à terra, traça um plano que horizontaliza os sujeitos (*And I bow and I bow down to you / To the grace that it takes to melt on through*).

seu próprio gozo masoquista, o seu objeto *petit a*, por amar quem não a ama, aplaudindo-o pela renúncia). Se antes o erotismo era tabu, o que estimulava a economia psíquica no plano da fruição imaginária (o fruto proibido como o mais apetecível), agora a pornografia é um dever, que prescinde de apelos individuais para que dela obtenham uma quota-parte, já que ela própria se oferece e se impõe ao nosso consumo (e o fruto, de *tão* permissivo que se tornou, apodrece sem que ninguém lhe toque).

O gesto de *Surrendering* é, portanto, louvável dado que o *eu*, num sentido verdadeiramente revolucionário no plano do desejo, em vez de ceder à tentação de desejar ver os seus sonhos satisfeitos (*ama-me, entrega-te a mim*, etc.), obedece à Lei simbólica (a castração lacaniana: a Lei Paterna, barrando o sujeito, salva-o do abismo que seria estar demasiado próximo daquilo que deseja). O *eu* não goza, e nesse *não gozar* esconde perversamente do olhar do Outro o seu íntimo gozo secreto. Glenn McDonald comenta *Surrendering* (e, por metonímia, o *eu que se deixa render*) em termos de um elogio ao *heroísmo*: “Promises are cheap and easy; stopping the world is an offer you could make to a magazine cover, so how could making it to a person ever be anything but insulting? But congratulating them for not letting you drive them off, *that is heroic*” (MCDONALD, 14-3-2002, em linha).⁴⁰

Este heroísmo ético do desejo refreado é explanável por recurso a um exemplo de Žižek: supor que, no filme de Clint Eastwood *As Pontes de Madison County* (1995), Francesca (Meryl Steep) descobrisse que o marido, camponês modesto e sem grandes ambições, tinha estado desde o início ao corrente da sua infidelidade com o fotógrafo da revista *National Geographic* (Eastwood) e, compreendendo a importância dessa relação para a esposa, se mantivera em silêncio durante toda a vida para não a fazer sofrer. O estatuto paradoxal de *um saber do saber do Outro* lacaniano reside neste enigma:

(...) como é possível que toda a economia psíquica de uma situação mude radicalmente não pelo facto de alguém descobrir directamente qualquer coisa que ignorava (um segredo há muito abafado), mas por *acabar por descobrir que o outro* (suposto saber) *estava ao corrente desde o início* e fingia nada saber só para salvar as aparências? Haverá situação mais humilhante do que a do marido que descobre subitamente que a sua mulher esteve sempre ao corrente da sua

⁴⁰ Se o amor correspondido designaria a conquista da felicidade, então este *eu* não quer ser feliz, em sentido lato. A felicidade é um exemplo de uma categoria não-ética: “intrinsecamente hipócrita”, segundo Žižek, ela leva-nos a crer que desejamos realmente o objeto do nosso desejo, quando, de facto, a tensão libidinal inerente à desposse desse objeto preenche o campo imaginário com projeções, fantasmas, fantasias, que nos permitem respirar. A tensão empobrece, até ao seu total desvanecimento, se a diferença entre imaginação e realidade for anulada. Se a transgressão se elevou ao estatuto de norma, uma existência angustiada é o preço a pagar pela ausência de culpabilidade no ato de nos entregarmos levemente a todos os prazeres (cf. ŽIŽEK, 2006b: 55-72).

infidelidade, mas que sempre se absteve de lhe falar do assunto por uma questão de delicadeza ou, pior ainda, por amor por ele? (ŽIŽEK, 2006b: 58)

Este cenário prende-se, por sua vez, com a distinção que Žižek traça entre *moralidade* e *ética*, estribando-se na diferença apontada por Friedrich Schiller entre o *ingénuo* e o *sentimental*. A lógica da moralidade assenta no “não me faças a mim o que não queres que eu te faça a ti”. A ética, pelo contrário, ocupa-se da coerência do *eu* consigo mesmo, da fidelidade ao seu próprio desejo. Então, em clave schilleriana:

A moral é ‘sentimental’, implica os outros (apenas) no sentido em que, olhando-me pelos olhos dos outros, gosto de ser bom; a ética é, pelo contrário, ingénua – faço o que tenho de fazer porque isso tem de ser feito, não devido à minha bondade. Esta ingenuidade não exclui a reflexividade – antes permite uma distância fria e cruel perante o que fazemos (ŽIŽEK, 2008: 134).

Na canção, o *render-se* do outro *a mim* é aclamado como a *feat of unequalled measure*, ou seja, o reverso de *self-protection* mas não o seu exato contrário. Ficar rendido é também uma modalidade de distanciamento. Desta forma, Morissette desempenharia o papel do marido de Francesca, com o seguinte nó ético obscuro: *eu sei que não me amas, sei de tudo o que se passou, mas faço de conta que nada sei por amor a ti* – até ao momento em que *componho* uma canção sobre este assunto, tornando-o público, e, assim, *tu* ficas finalmente a par da seguinte fórmula ainda mais perversa que a do *sujeito-suposto-saber*: *eu sei* (agora, divulgada a canção) *que tu sabes que eu sei que tu sabes* – o que aumenta *ainda mais* a intensidade do *meu* gozo. É esse acréscimo de adrenalina, com o cunho desafiante que a anima (o risco de provocar o outro, intimidá-lo até), que subjaz, por exemplo, à pergunta final da seguinte meditação vergiliana, retirada de *Conta-Corrente V*: “Todos podemos saber uma coisa desagradável de alguém. E esse alguém pode saber que sabemos. E nós sabermos que sabe. No entanto não gosta que o digamos. Quem fica mais a sabê-lo se o dissermos?” (FERREIRA, 1987: 471).

O regime desta *poiese* morissetteana não é tanto metafórica, mas mais metonímica, porque ao serviço de atos do discurso, pragmaticamente entendidos. O que liricamente é sugestivo de uma constrição emocional que, embora intrinsecamente agónica, comove e delicia o *eu* que canta, já o arranjo musical tende a dissimular essa atitude de verismo e lucidez apaziguada: um *pop* aéreo, um toque *pânico* inicial (de Pã, flauta, nuance tribal), como que anunciando uma manhã de luz coincidindo com uma

“iluminação” íntima⁴¹, devendo-se a certas guarnições sonoras que reenviam para um subtil toque oriental (o mesmo que Morissette importou para os mantras do álbum precedente, *Supposed Former...*, composto no fim de uma viagem à Índia). Segundo McDonald (14-3-2002, em linha), “both the vocal melodies and guitar hooks swoop up and down scales as if gravity itself militates against any progress but one step at a time”. Em suma, voz, ritmo e arranjo musical produzem um efeito “feliz” revelado, mas que *re-vela* uma causa (elegíaca) que sustém o masoquismo do *eu*: *and I’m thrilled to let you in / overjoyed to be let in kind*, ouve-se no fim, com um arranque energético musicalmente avassalador, antes de o tema insistir duas vezes no refrão e terminar.

Neste contexto (que implica *aquela outro* sempre de vigília a respeito da escrita morissetteana: o da autobiografia), considere-se Mladen Dolar e a voz como um *espelho acústico*, uma forma rudimentar e ludibriosa de narcisismo e transparência:

It [the voice] is the first ‘self-referring’ or ‘self-reflective’ move which appears as a pure auto-affection at the closest to oneself, an auto-affection which is not re-flection, since it appears to lack a screen that would return the voice, a pure immediacy where one is both the sender and the receiver without leaving one’s pure interiority (DOLAR, 2006: 39).

“Singing”, segundo Dolar, “is bad communication” (*idem*, 30), no sentido em que a voz se sobrepõe à mensagem (um motivo que conduz, por exemplo, ao jargão segundo o qual muito do que se faz na música *pop* tem muita parra e pouca uva, sobretudo quando se tenta apertuguesar o que, em inglês, *soa* bem). *Surrendering*, em particular, usa e abusa desse *handicap* (o equivalente psicanalítico da castração): a voz como *medium* faz ecrã sobre a voz como mensagem, com um determinado conteúdo simbólico. É nessa medida que adquire um duplo papel paradoxal: é fetichista (tem-se como o seu próprio objeto) e também é signo de *jouissance* (a voz como *objet petit a*). Dolar explica o paradoxo e a sua ambivalência: “music evokes the object voice and obfuscates it; it fetishizes it, but also opens the gap that cannot be filled” (*idem*, 31). O ato de sentir prazer em falar, em cantar (voz-objeto-fetichista), encobre do olhar do Outro o gozo perverso do *eu* no prolongamento masoquista do seu gesto de amar (um *surplus* de voz-efeito – afinal, *overjoyed* e não simplesmente *joyed* – sobre a sua voz-causa).

⁴¹ Às imagens de paisagens sonoras e emocionais mais ou menos fixas na memória subjetiva Luís Cláudio Ribeiro atribui a designação de “marcos sonoros” (RIBEIRO, 2011: 61).

No fundo, por um lado, remete para a noção lacaniana segundo a qual o *meu* desejo constitui o desejo do Outro, “mais d’abord à ne garder qu’une opacité subjective pour y représenter le besoin” (LACAN, 1966: 813), opacidade que se confunde com a própria substância do desejo (cf. *ibidem*). O desejo como condição absoluta é o efeito do limite que a Lei constitui para o capricho do Outro, capricho que equivale à resposta do Outro ao pedido incondicional que o sujeito lhe dirige. Por outras palavras, é o desejo que impede o sujeito de ser esmagado “par le piétinement d’éléphant du caprice de l’Autre” (*idem*, 814). O desejo – que se origina da lei – assegura a liberdade do sujeito face às exigências do Outro, face ao imperativo superegoico: “il renverse l’inconditionnel de la demande d’amour, où le sujet reste dans la sujétion de l’Autre, pour le porter à la puissance de la condition absolue (où l’absolu veut dire aussi détachement)” (*ibidem*). Por sua vez, por outro lado, traduz o paradoxo inerente à voz em contexto musical: segundo Dolar, em nota de rodapé, “the problem with singing – and, by extension, music – is that (...) it takes the object of the drive as the object of immediate enjoyment, and precisely for that reason misses it. Its aesthetic pleasure reinserts enjoyment into the boundaries of the pleasure principle” (DOLAR, 2006: 197).

Deficiências estruturais imanentes à palavra do discurso: são perceptíveis “the infinite shades of the voice”, mas esta *excede infinitamente o sentido* (cf. *idem*, 13). O que *Surrendering* simultaneamente *revela e re-vela* é uma voz que, *enquanto e porque* voz, equivale a um ato de fala, “in the same moment as need is transformed into desire; it is caught in a drama of appeal, eliciting an answer, provocation, demand, love” (*idem*, 28; neste contexto, pense-se no trocadilho lacaniano a respeito do grito: o *cri pur*, grito puro, inarticulado e a-significante, é convertido em *cri pour*, uma mensagem com destino, cf. *ibidem*). A autossuficiência narcísica é por essência disruptiva:

(...) for psychoanalysis, the auto-affective voice of self-presence and self-mastery was constantly opposed by its reverse side, the intractable voice of the other, the voice one could not control. If we try to bring the two together, we could tentatively say that at the very core of narcissism lies an alien kernel which narcissistic satisfaction may well attempt to disguise, but which continually threatens to undermine it from the inside (*idem*, 41).

5. *Purgatorying* e *Not The Doctor* (ou o ser intermitente).

Na *performance* ao vivo de *Purgatorying*, que integra o elenco de músicas que a artista escolhera para o DVD *Feast on Scraps* (2002), a canção é dividida em três segmentos, intercalados pelas *performances* de outros temas musicais de Morissette, e cada um é constituído por uma estância diferente e um refrão com oscilações discursivas mínimas que atendem, no entanto, para o mesmo conteúdo expressivo.

entertain me for the tenth hour in a row again
anesthetize me with your gossip and many random anecdotes
and fill every hour with activity or ear candy
drop me off at intersections in any city metropolitan
and keep me in this state
and keep me purgatorying
and sing me back to sleep
this is far more than I have bargained for

Entretenimento e anestesia aproximam-se, num jogo de sinonímia, precisamente porque representam a repercussão reduplicada de uma oferta desinteressante de atenção – *your gossip and many random anecdotes* – e de um tédio mórbido – *entertain me for the tenth hour in a row again*, aliado ao uso do quantificador *many* no sintagma *many random anecdotes* e do advérbio *again* –, que o arranjo do acompanhamento musical, lento e cadente, e os efeitos de eco da voz tendem a fazer sobressair. Reclama-se, assim, contra um efeito de morfina, desta vez por referência a um pormenor metonímico que denuncia uma complacência de teor paternalista: recorrer ao *ear candy* é um sintoma do primado fálico elevado a um estatuto simbólico, ao lugar da lei, que reconhece logo à partida a sua autoridade para construir a mulher como um objeto passivo, logo seduzível por encómios fáceis e banalidades, controlável emocionalmente. A mulher devém uma espécie de resíduo desperdiçável porque substituível, como o que a imagem de ser “despejada” *at intersections in any city metropolitan* poderá agenciar (não fossem estes espaços urbanos índices de uma condição nomádica e fugaz, representativos de um determinado ritmo de vida, realçando a descrição límbica da equação eu/tu do texto; são exemplos típicos de *não-lugares*, segundo Marc Augé (1992), espaços não-identitários do fragmento e não da totalidade nem da permanência; além disso, diz-se *any*, ou seja, o *qualquer* sem seletividade, já que este *eu* é votado à indiferença).

Num segundo momento, o sujeito enfrenta a condição de representar mal-entendidos: os novos mitemas da sociedade moderna – *briefcase, purchases* – induzem a construção de um autorretrato mais alográfico do que autobiográfico, por um lado, e mais anorgânico do que orgânico, por outro. A consequência imediata é um desabafo como manifestação de desinteresse: *please give my love to my family / I'll doubtfully be home at Christmas time*. Passa por delegar ao outro as responsabilidades sociais, as mais elementares, que nascem dentro do núcleo familiar: ao esmorecer-se os laços afetivos, a família não existe mais fora da instância da linguagem, ou seja, só existe na medida em que for *falada*, expressa nas relações, diferenciais e negativas, entre significantes. O desleixe moral traduz-se num mero ato linguístico feito de convenções, sem espessura afetiva, porque o corpo está dormente, enquistado pelo *ennui*: sem afetividade, não há *consciência de si*, nos termos liminarmente neurológicos de António Damásio. É, então, o outro que fala por *mim*, que *me* esvazia, ao preencher-*me* pelo lado de dentro (usurpando o *meu* espaço interior), com as suas vontades e caprichos (*with a break-neck urgent design*). O *eu* é uma projeção forçada: opera-se uma reificação de *mim* como objeto absolutamente disponível, porque desprovido de interioridade afetiva ou ontologia (*my briefcase representing free time*, ou seja, o *eu* como uma agenda vazia, que competirá ao *tu* preencher e reduzir à rentabilidade da *fruit* ou das *purchases*).

start every week with a break-neck urgent design
and end every speed day with my briefcase representing free time
spending my fruit as my purchases become my lifeline
please give my love to my family
I'll doubtfully be home at Christmas time
don't disturb me in this state
please leave me purgatorying
I'll be damned if I'm to wake
this is far more than I am equipped for

Terceiro e último momento da *performance*. Por um lado, a deificação do amante designa um ato que combina idolatria com idealização (*I've held you up like a deity*), em detrimento do *eu*, que se esquece de si mesma (*like you're the sole owner of wings*). A suposta erotização do ser amado, invocada por um tempo verbal pretérito mas com repercussão no presente, coloca-o na condição de ser um deus que habita o mundo dos humanos: segundo as excursões reflexivas de Mario Perniola sobre a possessão amorosa

nos antigos Gregos, sob o efeito de Eros e Afrodite, tal acontecimento “não é a consequência de uma falta, mas o admirável efeito de uma superabundância” (PERNIOLA, 1993: 131); logo de seguida, adianta que “[a]mar é uma dádiva gratuita, mas não inofensiva” (*ibidem*): não se explica estrategicamente o porquê do alvo libidinal ser *este* e não *aquele*. Se o amor, na égide dos possessos de inspiração grega, é um esbanjo de emotividade, e não uma lógica do desejo por cumprir, aqui ocorre manifestamente a elisão desse pressuposto: a dádiva não é mais recíproca porque passou a ser obsidiante e intrusiva, segundo o verso *this love is more than I have bargained for* (a anteposição do demonstrativo acentua a qualidade reificada do sentimento, que é substantivamente abstrato, acabando por exercer sobre ele uma função denigrativa).

I've held you up like a deity
like you're the sole owner of wings
this unrequited tunnel vision
and I wonder why I've not been writing
please keep me in this state
please keep me purgatorying
please rock me back to sleep
this love is more than I have bargained for
I'll be damned if I'm to wake
this is far more than I'm equipped for

Por outro lado, o verso *this unrequited tunnel vision* reforça a ideia anterior, desta vez sugerindo a necessidade de se adaptar à relação por via de um investimento ergonómico não premeditado e não recíproco (uma ‘visão em túnel’, uma percepção estreitada, que oprime a liberdade). Depois, face a essa incómoda reação adaptativa, dá-se uma inconfidência sarcástica, que não deriva necessariamente de uma operação de causa-efeito: o *eu* não compreende por que razão não tem escrito. O uso da copulativa (*and I wonder why*) é, por si só, uma manifestação sintática de sarcasmo, porque não coordena de forma unívoca o sintagma nominal precedente com a estrutura frásica seguinte, mas reafirma uma descontinuidade: marca uma extensão pessoal que fora amputada, ao mesmo tempo que remete para o domínio extratextual, o registo *direto* do pulsar autobiográfico que caracteriza o discurso morissetteano e que, não tendo lugar manifesto ou exteriorizado, devém anómalo, logo incompreensível e insustentável, porque é na liberalização escrita que o sujeito (o *eu* do texto? o *eu*-Alanis?) se cura e se

salva. Como uma espécie de prova de equilíbrio: é a escrita que permite ao sujeito construir um centro de gravidade emocional, prendendo-o à terra; não escrever conduz ao efeito *límbico* subjacente ao modo *purgatorying*, em suspenso.

Em que sentido é possível relacionar as modulações da voz nesta interpretação musical com o que nela e por ela se verbaliza? O uso distendido do falsete nas secções não verbalizáveis de *Purgatorying*, o ritmo lento e a morosidade tonal encetam uma ressonância harmoniosa, uma propagação serena da voz e da sua modulação rítmica, controlando com eficiência, nas mudanças de dinâmica, os crescendos e os decrescendos, com momentos em que se atinge notas muito altas alternados com outros em que os graves anunciam os encaixes discursivos da voz *off*, que apresentam um autorretrato repleto de contrariedades e auto-depreciações (que um efeito de eco mecanizado tende a dramatizar): *I'm nothing...*, *I'm powerless...*, *I'm invincible...*, *I'm incompetent...*, *I'm jealous...*, *I'm compassioned...*

Mais do que uma demonstração ímpar da intensidade vocálica de Morissette (o domínio do falsete), *Purgatorying* supõe uma pedagogia do sentir, que liberta o sujeito dos “exageros neuróticos” das sociedades industriais (CASTARÈDE, 1998: 115). Partindo da suposição teórica de Mladen Dolar (2006: 43), em termos freudianos, a voz representaria a maternidade, o instintivo, o inefável; a letra (a escrita) representaria a paternidade, o racional, o representável. A primeira reivindica uma liberdade e uma autonomia que a segunda tende a reprimir, com as referências feitas à imperatividade das convenções culturais (*I'll doubtfully be home at Christmas time*) e da linguagem (*your gossip and many random anecdotes*).

Por sua vez, convocando asserções lacanianas, a letra de *Purgatorying*, ao centrar o outro como paradigma disjuntivo e motivo perturbador, seria o testemunho manifesto do *ça parle*, ou seja, o facto de o sujeito da Fala (do canto, neste caso) não coincidir com um *eu* lógico, psicológico e transcendental (o sujeito transparente clássico), mas funcionar como um *eu* enquanto fenómeno da linguagem, inserido numa cadeia de significantes e ostracizado por um *discurso* que fala o próprio sujeito, e não o contrário: “C’est la voie où s’accomplit l’impératif que Freud porte au sublime de la gnomique présocratique: *Wo Es war, soll Ich werden (...)*” (LACAN, 1966: 801).⁴² Neste sentido, as secções da música com as quais o canto inebria os espectadores, por não se confinar à

⁴² “Là où c’était à l’instant même, là où c’était pour un peu, entre cette extinction qui luit encore et cette éclosion qui achoppe, Je peux venir à l’être de disparaître de mon dit. / Énonciation qui se dénonce, énoncé qui se renonce, ignorance qui se dissipe, occasion qui se perd, qu’est-ce qui reste ici sinon la trace de ce qu’il faut bien qui soit pour choir de l’être?” (LACAN, 1966: 801).

exposição do corpo verbal da letra, correspondem àquilo que anteriormente se nomeou como uma “regressão psíquica”, pela qual o sujeito se afirma e impõe o seu poder ao procurar uma unificação maternal e oceânica renovada, que o (fa)logocentrismo teria atrofiado. Essas zonas não referenciais da música poriam em destaque duas das funções da linguagem estabelecidas por Roman Jakobson, em “Linguistique et Poétique” (*apud* CASTARÈDE, *op. cit.*, 147): por um lado, a *função fática*, que tende a estabelecer, prolongar ou manter a comunicação, para garantir que a mesma não se perde (se o sujeito se sente desconfortável perante a impossibilidade de escapar ao purgatório a que é recursivamente submetido, o canto funcionará como a efetivação de uma *captatio benevolentiae* dirigida ao interlocutor; por sua vez, a situação vivencial do purgatório prima pela intransitividade: tal como acontece com o *babytalking* das crianças, que adquirem a função fática como a primeira função verbal, a tendência para comunicar é inconclusiva e desinteressada face a um fim, precedendo, pois, a capacidade intencional de emitir ou receber qualquer tipo informação); por outro, a *função metalinguística*, referente ao código, passando despercebida muitas vezes à consciência do falante, função esta que investe sobre a inocuidade da própria linguagem do tema morissetteano, sobre o seu vazio não-linguístico.

Uma e outra concorrem, assim, para a consubstancialização de um sujeito condenado, *a priori*, a soçobrar na e pela instância do outro: é pela voz que o sujeito se fixa, intransitivamente (o *eu* é um *eu*, uma consistência tautológica). Onde a letra marca pela intermitência (a questão do *entre*, da zona-limite: nem é o Inferno nem o Paraíso, que são demarcações alegóricas fechadas e resolvidas, mas é o Purgatório, a paragem temporária e incerta), a voz e a música atuam em sentido contrário, procurando remendar essa descontinuidade verbal: “[a] voz permite que a linguagem fique retida no corpo do sujeito sem se alienar: inversamente, garante à linguagem o seu peso como matéria, sem o qual se converteria apenas em código vazio” (CASTARÈDE, *op. cit.*, 150). Por sua vez, a voz e a música, à luz do *esquize* deleuziano, transcendem essa linguagem, concorrem para a *infralíngua*, a lógica interna à produção do sentido, aquém da sintaxe (o excesso consubstancial ao devir e ao agenciamento, dado que o corpo esquizofrênico anula o limite diferencial entre a superfície epidérmica e o interior do corpo, devindo este “une sorte de corps-passoire”, DELEUZE, 1969: 106).

Desta involução fundamental (a falência da impermeabilidade dos corpos, da barreira que separa o interior do exterior), Deleuze sustém que a palavra deixa de se reger pela instância da significação (o signo como uma unidade constituída por

significante e significado), devindo “un évènement” (*idem*, 107). O triunfo esquizoide dá-se com a conversão das células significantes em a-significâncias, como *palavras-sopros* (“mots-souffles”) e *palavras-gritos* (“mots-cris”), a única linguagem pelo qual se agencia o corpo-sem-órgãos: ou seja, por *insuflação*, *inspiração*, *evaporação*, *transmissão fluidica*, sem obstipações morfossintáticas (cf. *idem*, 108). Uma palavra-ação, inalienável do corpo, não decomponível, aquém da morfologia orgânica (até porque o corpo-sem-órgãos é a antítese do organismo e da forma) (cf. *idem*, 109).⁴³

A encenação performativa de *Purgatorying* (figura 49), aliada às modulações da voz e, particularmente, à fisicidade audível da componente respiratória, que contribui para um certo efeito de troca entre presença e evanescência, a par dos jogos de iluminação que ora reificam a artista no palco ora a ocultam, conjuga uma série de elementos que poderia encetar uma interpretação da voz e do canto como uma experiência do sagrado, que estabelece uma comunicação entre o fenómeno da voz empírica e o *arqui-fenómeno* do negativo, do não-dito, do invisível – o metafísico que, num possível ordenamento hierárquico entre os dois polos, tornaria antes a voz física uma substância *epifenoménica* (cf. DOLAR, 2006: 31).

A avaliar pela disposição cénica e pelo funcionamento operático do sistema de luzes, o palco insinua um cromatismo algo evanescente, invocador de paisagens com reminiscência simbolista-decadentista, com os efeitos de sombra, a ambiência crepuscular indiciada pelos tons roxos e outras cores intensas, que os fumos tendem a burilar com zonas intermédias de névoa espectral, como que literalizando quer o título da canção (*anthimeria*: o purgatório, um nome, enjeitado como verbo, no gerúndio) quer a sonoridade de clave místico-oriental, cujas materialidades sónicas envolvem comumente a noção de transe e do fluxo osmótico de energias. No primeiro segmento da *performance*, produz-se a sugestão iconográfica de uma visão beatífica, criada através do afinilamento triangular das luzes sobre a cantora, cuja posição central a câmara faz por cristalizar durante uns breves segundos. Pela figura levemente desfocada e esfumada da artista, pela sua pose e movimentos (olhos vidrados, gesticulação subtilmente espasmódica dos dedos, encurvamento dorsal, movimento ondulante do corpo durante as notas mais longas e os falsetes, as mãos unidas em jeito de prece), e

⁴³ Pensando nas modulações e na intensidade do canto morissetteseano em *Purgatorying*, além da palavra-ação, considere-se igualmente a noção de *linguagem-afeto*: “Le mot a cesse d’exprimer un attribut d’état de choses, ses morceaux se confondent avec des qualités sonores insupportables, font effraction dans le corps où ils forment un mélange, un nouvel état de choses, comme s’ils étaient eux-mêmes des nourritures vénéneuses bruyantes et des excréments emboîtés. (...) A l’effet de langage se substitue un pur langage-affect, dans ce procédé de la passion (...)” (DELEUZE, 1969: 107-108).

pela sugestão de um amplexo róseo encetado pelos focos de luz e respectivas brechas, projetadas de baixo para cima, a encenação tende a reconfigurar um cenário que indicia inspiração na iconografia religiosa, de matriz cristã, mais propriamente o tópico da ascensão ou aparição da Virgem, ou outras configurações de insinuação angelográfica.



Fig. 49. Fotogramas de *Purgatory* (DVD *Feast on Scraps*, 2002)

Atente-se, por último, em *Not The Doctor*, número onze no alinhamento de *Jagged Little Pill*, que lista uma série de lances ou sedimentos retratísticos de um *tu*, podendo ser interpretado como uma continuação (neste caso, mais reativa) de *Purgatory*. Na versão original, os contorcionismos vocais de Morissette, a par de arpejos e *loops* indiciadores de uma certa vertente lúdica e distraída (tendo em conta, por contraste, a *gravitas* da letra), imprimem efusividade e energia a uma letra constituída unicamente por enumerações de vícios que o *eu* não está mais disposto a tolerar (num quadro classicamente patriarcal).

I don't want to be the filler if the void is solely yours
 I don't want to be your glass of single malt whiskey
 Hidden in the bottom drawer
 I don't want to be the bandage if the wound is not mine
 Lend me some fresh air
 I don't want to be adored for what I merely represent to you
 I don't want to be your babysitter
 You're a very big boy now

I don't want to be your mother
I didn't carry you in my womb for nine months
Show me the back door

Visiting hours are 9 to 5 and if I show up at 10 past 6
Well I already know that you'd find some way to sneak me in and oh
Mind the empty bottle with the holes along the bottom
You see it's too much to ask for and I am not the doctor

I don't want to be the sweeper of the eggshells that you walk upon
I don't want to be your other half I believe that 1 and 1 make 2
I don't want to be your food or the light from the fridge on your face at midnight
Hey what are you hungry for
I don't want to be the glue that holds your pieces together
I don't want to be your idol
See this pedestal is high and I'm afraid of heights
I don't want to be lived through
A vicarious occasion
Please open the window (...)

A voz lista as suas frustrações: está cansada de servir de suporte fantasmático dos desejos do amante, tomando diversas configurações metonímicas – um copo de *whiskey*, a luz do frigorífico ou a sua conversão em ídolo – que, por definição, a reduzem a um estatuto meramente objetual, um falso ecrã que elipsa a sua dignidade presencial, na medida em que (sobre)vive à mercê das projeções e apetites do outro. A mulher, aqui, só adquire significância na medida em que atua como um signo de uma outra dimensão simbólica que se ativa através dela (em termos grosseiros, o *you* só se faz homem, em clave frouxamente machista, graças a ela). *I don't want to be the filler if the void is solely yours* – possivelmente, o verso da canção mais sujeito a impregnações de cariz ontológico: o *vazio* é o sintoma de uma não-coincidência fundamental, o buraco negro ou o abismo profundo que devora todas as subjetividades e prestidigitações simbólicas que almofadam a estrutura do Real.

Enquanto *vazio* inerente ao signo-*homem*, o *eu* (que toma consciência do seu papel subsidiário na relação) discerne claramente um golpe na estrutura de base que engendra toda a mitologia falocêntrica, minando-a, por assim dizer, a partir da raiz. *I don't want to be your other half I believe that 1 and 1 make 2* – a fantasia platónica associada a fusões andróginas como paradigma da harmonia conjugal perfeita é aqui

nitidamente desmantelada. É o que Žižek explica com base na formulação lacaniana *Y'a de l'un*: “*Y'a de l'un* means that every erotic couple is a couple of three: 1 + 1 + *a*, the ‘pathological’ stain that disturbs the pure immersion of the couple” (ŽIŽEK, 2004: 99). A castração, a operar-se, prende-se com a delimitação de balizas individuais, com a necessidade maturativa de cortes ou obstáculos na vida psíquica do sujeito, sem os quais permanece iludido, como diria Freud, de que o *eu* corresponde a uma repercussão da figura materna, consagrado a tornar imperturbável o prolongamento narcísico do *tu* (*I don't want to be your babysitter / You're a very big boy now / I don't want to be your mother / I didn't carry you in my womb for nine months* – premissas assentes num fator biológico agregado à condição feminina dão corpo à “sociodiceia masculina” *per se*: esta “legítima uma relação de dominação inserindo-a numa natureza biológica que é, ela mesma, uma construção social naturalizada”, BOURDIEU, 2013: 38).

A *performance* que mais radicalmente transformou a versão original de *Not The Doctor* teve lugar num concerto gravado em Tóquio, a 25 de abril de 1999 (figura 50). Drasticamente abrandada, alongando-se no tempo, a canção inflete uma sobriedade mais glacial, como um longo e desolado lamento perante a frieza obtusa do destinatário, surdo às reclamações do *eu*. Enquanto na primeira versão há um substrato sardónico na entoação (aliado aos desempenhos ao vivo do tema, durante os quais Morissette salta e rodopia no palco, intercalando com ritmos de marcha mais pesada e divertindo-se com os efeitos que o corpo em movimento inflete sobre a sua voz), na nova versão a voz é a de alguém que audível e visivelmente *sofre* com o que vai gradualmente deslindando. A música age como uma linguagem que comunica uma experiência emocional – neste caso, o desnorte ontológico do *eu* – que é *escutada e articulada pelo corpo*⁴⁴, como “tímpano global” ou “caixa de absorção sonora e de ressonância” (RIBEIRO, 2011: 11).

Não há ímpetos cinéticos acentuados nem puerilidades performativas excitantes: Morissette fica hirta e petrificada no palco, manifestando ocasionalmente tiques espasmódicos e olhares apreensivos. A sua presença é *já* um acontecimento gerador de uma situação performativa, é uma máquina simbolizante que produz forças tensas. O braço direito autonomiza-se e espanta-se, num soluço incomodado (os *solecismos* do corpo, segundo DELEUZE, 2005: 18). A mão desfere indicações estranhas e transtornantes, dirigindo-se (ou *precipitando-se*, em vertigem, num abalo) para um

⁴⁴ “Like pure emotions, music surges and sighs, rampages or grows quiet, and, in that sense, it behaves so much like our emotions that it seems often to symbolize them, to mirror them, to communicate them to others, and thus frees us from the elaborate nuisance and inaccuracy of words. A musical passage can make us cry, or send our blood pressure soaring” (ACKERMAN, 1995: 206-207).

determinado ponto no vazio, uma aparição fantasmática, da qual nada (pelo menos, para o espectador e ouvinte) se pode inferir. Morissette está presente num certo modo de ausência, idêntico ao que caracteriza o modo de presença do interior corporal (o inconsciente do corpo). O modo de presença da interioridade visceral só é afetado quando, por exemplo, algum órgão se destaca e se autonomiza (como a sensação de dor): é assim que o corpo “acorda” para a consciência de si, sentindo-se estranho (ou até parasitário) em relação a si mesmo (segundo a tradição alopática ocidental, a doença está *a mais* no corpo), porque, de resto, a experiência de *ser corpo* passa pela experiência de uma não-experiência, de um inconsciente.



Fig. 50. Performance de *Not The Doctor* (Budokan Hall, Tóquio, Japão, 25 de abril de 1999)

Por fim, um momento apoteótico: canta pela última vez o refrão e depois deixa-se enlevar por modulações da voz que atingem um prolongado falsete, como se o canto se autonomizasse e Morissette não fosse mais do que o simples vassalo desse poder maníaco que, entretanto, se apoderou de si. Assim que o crescendo vocálico se rompe, uma espécie de “sacão” corporal faz vacilar a postura da cantora (como se a voz, enquanto presença mística, tivesse de súbito desaparecido e Morissette retomasse novamente a consciência de si, como quem recupera os sentidos depois de um desmaio). A banda continua a tocar, muito depois de a cantora ter abandonado o palco e se ter despedido do público: neste sentido, os versos *I don't want to be your idol / See this pedestal is high and I'm afraid of heights* passam a estar ao serviço da construção de uma ausência, que, em regime de leitura extrapolativa, atrai o estatuto de celebridade mediática (o *hors-text*) para dentro do campo da exegese, da “estrela” *pop/rock* que

dispensa ser o destino de projeções ideais e fantasmáticas. A sua fuga do palco (Morissette desaparece a correr), tendo em conta os versos acima referidos, faz com que ambigualmente se concretize, por exemplo, a possibilidade interpretativa de uma silepse: não querer ser *idol* em sentido próprio e em sentido figurado, (con)fundindo-se o destino da letra e o destino performativo-biográfico.

Conclua-se com Deleuze (*O mistério de Ariana*, 2005) toda esta secção sobre as várias dinâmicas metabolizadas pela comunicação (desde já, *inter-* e *intramutável*, como sucede no *pathos* contido de *Surrendering*) entre uma canção e as diferentes apropriações musicais e performativas que aquela é suscetível de comportar (o caso de *You Oughta Know*, com as respetivas transformações endógenas – versões acústicas, *unplugged* – e exógenas – *Your House* e *This Grudge*). Insista-se nesta premissa: a de que tanto a linguagem como o corpo falam mais do que o próprio sujeito (ingenuamente consciente de si e do seu discurso) está à partida disposto a aceitar ou a compreender; transcendem, portanto, qualquer vigilância maníaca que sobre a linguagem e o corpo o sujeito ousasse empreender. David Cooper, em *A Linguagem da Loucura*, afirma que os humanos têm muito pouco a dizer sobre si mesmos no decurso das suas vidas – “talvez quatro ou cinco coisas, ou duas ou uma” (COOPER, 1983: 25). Tudo o resto fala *por* eles e *sobre* eles. Tal como se referiu a propósito de *Can't Not*, há um incomunicável do inconsciente que aflora à superfície, numa cumplicidade com o visível mais extremo do corpo, com o que no corpo há de mais insuspeitável e indesmentível, porque evidente: a sua exterioridade. O inconsciente não abrange apenas os sonhos, mas também lapsos de língua, gestos, olhares, esgares. Há toda uma gramática subterrânea e interior, por isso vedada à perceção imediata, que se exterioriza na imanência mais irreduzível do corpo (o corpo literal estudado pela psicobiologia). Não quer isso dizer que a interioridade se manifeste inequivocamente na superfície (pense-se nas *Paixões da Alma* de Descartes ou na “Lei das Correspondências” de François Delsarte) – mas o exterior comunica, diz coisas, mesmo que isso se transmita noutras linguagens que invalidam a semiótica verbal. Neste sentido, o facto de Freud ter posto de parte a tática da hipnose, começando a escutar os seus pacientes, deitados no seu divã (cf. *The Couch*), constituiu um passo profundamente revelador e pioneiro.

A linguagem falha, porque é o *inumano* dos falantes humanos, seres ontologicamente falhados, ontologicamente excessivos porque *ex-cedentes* e *ex-timados* (Derrida, Lacan, Lyotard e de Man). *How would I explain? / How would I explain this*

to my children if I had them?, interrogava-se a protagonista de *Can't Not*. O indefinível *this* designa precisamente a aporia do incomunicável notada por Ricœur: a humanidade subsiste à medida que cria descendentes que nascem sempre mal ensinados e impreparados para lidar com a sua *inumanidade* congénita. Daí, então, a necessidade de apoios, de *muletas* simbólicas, próteses que ajudem a minimizar o efeito traumático dessa falta/falha irredimível: *because I cannot walk without my crutches*.

Assim, entre palavras, ruídos, silêncios, gestos e toda a gama de movimentos oriundos da cumplicidade entre o interior e o exterior corporal, Deleuze invoca Quintiliano para pôr a tónica num tipo específico de ambiguidade inerente à comunicação do e pelo corpo: a imprecisão *solecista*, a capacidade do corpo se fletir, deixando entreabrir fissuras e fendas insanáveis na sua própria extensão ou matéria (já Roland Barthes diria o mesmo do hermetismo constitutivo da *escrita*: mais do que uma função comunicante, usada como meio de transmissão, “a escrita tem servido por vezes (sempre?) para esconder aquilo que lhe tinha sido confiado”, BARTHES, 2009c: 39; a escrita como *tmese* ou fenda, que tem necessidade “de dividir, de sulcar, de descontinuar uma matéria plana, folha, pele, lâmina de argila, parede”, *idem*, 66).

(...) o corpo é capaz de gestos que dão a entender o contrário daquilo que indicam. Tais gestos são o equivalente do que se chama, na linguagem, *solecismos*. Por exemplo, um braço empurra um agressor e o outro braço como que o espera e parece acolhê-lo. Ou uma mão que empurra e não o pode fazer sem oferecer a palma. E o jogo dos dedos, uns esticados, outros dobrados (DELEUZE, 2005: 18).

O corpo é linguagem porque é essencialmente ‘flexão’. Na reflexão, a flexão corporal é como que desdobrada, cindida, oposta a si mesma, reflectida sobre si mesma; surge, enfim, por si mesma, liberta de tudo o que a costuma esconder. (...) Se a linguagem imita os corpos, isso não é devido às onomatopeias mas à flexão. E se os corpos imitam a linguagem, não é pelos órgãos, mas pelas flexões (*idem*, 19-20).

SEXTA PARTE

Professional Torturer

Do autorretrato como despojamento de si.
Do despojamento de si como libertação para o essencial.

Cette humeur mélancolique moderne correspond essentiellement à une exacerbation de la conscience de soi, puisque le moi est l'axe autour duquel pivote la sphère de la joie et de la peine; elle est aussi intimement liée à la musique, que l'on subordonne maintenant aux émotions subjectives. (...) La musique, en effet, qui de tout temps a eu valeur de remède contre la maladie de mélancolie, passe désormais pour apaiser, et aussi nourrir, cette humeur douce-amère si ambiguë.

Raymond Klibansky, Erwin Panofsky & Fritz Saxl, *Saturne et la Mélancolie* (1989: 352)

We think we differ from other animals because we can envision our deaths, when we know no more than they do about what death brings. (...) If other animals do not fear death as we do, it is not because we know something they do not. It is because they are not burdened by time.

John Gray, *Straw Dogs* (2002: 130)

Nunca pude pensar o pensamento da morte ou a atenção à morte, ou ainda a expectativa ou a angústia da morte como outra coisa que não fosse a afirmação da vida. São dois movimentos que para mim são inseparáveis: uma atenção de todos os instantes à iminência da morte que não é necessariamente triste, negativa ou mortífera, mas pelo contrário, para mim, a própria vida, a maior intensidade de vida.

Jacques Derrida, *Sob Palavra. Instantâneos Filosóficos* (2004b: 50)

I do think that it's natural to indulge the part of us that is victimized. I don't think it's good to skip over that part. But there does reach a time in your life, whatever age you are, where you have to realize that we have a role to play in controlling our reality, too. It's not just something that's randomly given to us. Our reality is very much dictated by what we believe.

Alanis Morissette *apud* CHAUNCEY (1998)

Chegando à parte final deste estudo, pretende-se explorar dois caminhos contíguos levados pelo *imput* autorrepresentacional. O primeiro, mais saturniano, explora canções que trabalham o sentimento de luto amoroso (*Torch, Not As We*) e o consequente estado de entorpecimento letárgico *in extremis* ao qual o *eu* se rende (*Tapes, Havoc*). O segundo, em contrapartida, investiga as dinâmicas entre certas materialidades musicais e intencionalidades expressivas, por um lado, para afirmar a constituição frágil e irredutível da pessoa humana, sempre mediada pela compreensão e consciência do outro para aceder à sua própria consciência subjetiva (*That I Would Be Good*) e, por outro, para acentuar o dinamismo da *imanência* deleuziana: a perda do *rosto* (o declínio de certas tendências autorretratísticas modernas que ditaram uma espécie de “cânone” figurativo, remissível ao autorretrato e à autorrepresentação plástica, ou a linearidade processual e narrativa, quanto à escrita autobiográfica e

diarística *tout court*). Essa *perda* do rosto – ou esvaecimento, transformação, devir (o *despojamento de si* como *disponibilidade para o essencial*, cf. RICŒUR, 2011: 62-63) – é contemplada como um sintoma vitalista, não vetorizado por determinadas axiologias pós-modernas de pendor mais negativizante, remanescente de “um certo tom apocalíptico” (cf. DERRIDA, 1997) (*No Pressure Over Cappuccino*, UR). Excede o texto ou a obra (a materialidade resultante do gesto criativo) para celebrar a pessoa, a sua nudez absoluta, falível e transcendente (Levinas) e a natureza eminentemente ética da *ipseidade* (Ricœur), num contexto epistemológico profundamente marcado pelos vários discursos sobre a experiência viva, empírica, *hic et nunc*, relacional e afetiva do ser humano e pelas filosofias da corporeidade, que desinvestem uma noção de *eu* das convencionais abstrações teorizantes (subordinadas a uma lógica de totalização), explorando a excentricidade essencial da corporeidade, e que as *lyrics*, enquanto textos performativos, diretamente reclamam com evidência extrema (para acerrar essa mesma *evidência* como matéria que provoca o pensar, o modo de ser, de estar e de existir).

Entre o primeiro caminho e o segundo existe um *interlúdio*, uma espécie de pausa intensiva, que reconcilia os dualismos entre o primeiro e o segundo *blocos* de canções (dir-se-ia, deleuzianamente, *blocos de sensações musicais*, atravessados por singularidades impessoais), a partir de um *single* – *Joining You* – que discorre sobre a ontologia inominável do *self* e a sua absoluta exterioridade (indissociável da viva tensão entre transcendência e imanência) e, depois, de um *cover* feito em homenagem ao vocalista da banda Green Day – *Basket Case* –, que inscreve (no tempo histórico, real), distende (num tempo transhistórico, aquém da vida e dos *rostos* atuais), difere e diferencia a potência afirmativa de *Joining You*, ao mesmo tempo que estabelece uma ligação (intertextual, por um lado, e sintomática das convulsões sociais contemporâneas, por outro) com os subcapítulos dedicados a Kurt Cobain (incluídos em “Festival, hoje: o medo de existir. Com Kurt Cobain e Alanis Morissette”, Primeira Parte). No fundo, para acerrar a impossibilidade de se falar da morte (que o suicídio acende como debate, em *Joining You* e depois, indiretamente, em *Basket Case*), distende-se a necessidade de se falar acerca da vida. E daí, também, da sua inenarrável impossibilidade essencial, do seu indizível excesso constitutivo, para lá de qualquer texto, canção ou homenagem. *Joining You*, *Basket Case* e *That I Would Be Good* procuram, a nível performativo, materializar essa indizibilidade – ou, por outras palavras, visibilizar a esperança: mesmo quando se desiste de viver, a vida continua em função dessa desistência, sem que o *eu* tenha de sair irreversivelmente de cena.

1. A ausência irremediável do corpo representado: imagens da dor.

What horse of the Apocalypse is riding in today, Alanis?!

Guy Sigsworth

Em *Torch*, o autorretrato assiste à traição (implícita) de uma série de promessas (ou pressuposições, que não deixam de ser sempre estruturas indiciais, selando promessas), com as quais aplainara uma espécie de *comfort zone*, um contorno não erodível desse “arqui-autorretrato” (o par amoroso) que acaba por ter de enfrentar a constatação da sua idealidade conjuntiva (a própria paridade desse par). A cantora, reportando-se a *Flavors of Entanglement*, referiu em entrevista: “this album was like a life raft... I wanted my own personal story to *unfold* as it was happening” (MORISSETTE *apud* O’ BRIEN, 21-5-2008, em linha; itálicos nossos). Neste sentido, o *desdobramento* gradual realiza-se enquanto *pathos* (paixão e caminho, relembre-se) de uma habit(u)ação: o *hábito* de *habitar* um mesmo espaço, com as mesmas coisas, os mesmos cheiros, a mesma sensação de permanência, que antes havia experienciado a dois (a compulsão para a repetição, numa leitura mais “branda” daquilo que, na teoria freudiana, a mesma denominação designa).

I miss your smell and your style and your pure abiding way
miss your approach to life and your body in my bed
miss your take on anything and the music you would play
miss cracking up and wrestling, our debriefs at end of day

These are things that I miss
These are not times for the weak of heart
These are the days of raw despondence
I never dreamed I would have to lay down my torch for you like this

I miss your neck and your gait and your sharing what you write
miss you walking through the front door, documentaries in your hand
miss traveling our traveling and your fun and charming friends
miss our Big Sur getaways
and to watch you love my dogs (...)

One step one prayer I soldier on, simulating moving on

I miss your warmth and the thought of us bringing up our kids

and the part of you that walks with your stick-tied handkerchief (...)

Começar uma canção por *I miss your smell and your style and your pure abiding way* desferiu algumas consequências na figuração mediática e pública do nome da artista. Os versos de *Torch* atuam, assim, por um lado, como uma desfiguração: por isso é que, tanto para alguns críticos como para alguns fãs mais incondicionais, parece estranho este tema pertencer a Morissette. Por outro lado, numa artista que acolhe os paradoxos e as contradições de tudo aquilo que delinea as experiências humanas, esta desfiguração não chega sequer à pretensão de atuar como tal: é (ou quer-se) absolutamente neutra, no sentido de estar isenta de qualquer consciência desafiadora (não pretende desconstruir as construções erguidas à volta do *eu* de *You Oughta Know*). Se *You Oughta Know* disfarçava a tristeza distorcendo o som das guitarras e acompanhando-o com gritos desgarrados, *Torch* exhibe a tristeza em toda a sua plenitude e naturalidade lunares ou saturnianas (o *enquanto tal* ou o *assim* agambenianos). Tanto uma canção como a outra delineiam fases ou momentos na forma de lidar com uma experiência de dor e de luto: “What’s that line from T. S. Eliot? To arrive at the place where you started, but to know it for the first time. I’m able to write about a breakup from a different place. Same brokenness. Same rock-bottom. But a little more informed, now I’m older. Thank God for growing up” (MORISSETTE *apud* O’ BRIEN, 21-5-2008, em linha). Deste modo, *You Oughta Know* exprime um *eu* emocionalmente mais reativo, enquanto *Torch* atesta um amadurecimento no modo de aceitar aquilo que acontece (assumindo responsabilidades, precisamente, pelo sucedido), uma atitude indissociável da consciência temporal, no sentido macrotextual de percecionar as canções em função dos álbuns a que pertencem (1995 e 2008, respetivamente).¹

Se em *You Oughta Know* o objetivo da presença – *And I’m here* (que é em si mesma, fenomenologicamente, um fim em si) – ficava obliterado por segundas intenções – *to remind you / Of the mess you left when you went away* –, procurando reivindicar a dignidade de não passar injustamente despercebida ou acabar negligenciada – *It’s not fair to deny me / Of the cross I bear that you gave to me* –, a letra de *Torch* conforma-se com um dado adquirido e devolve-o na sua incompreensibilidade (por ser tão próximo, tão vívido). Não é preciso, portanto, gritar

¹ Alanis Morissette: “I think rage is part of the grief process, so within grief, (...) I think it’s shock, bargaining, rage, depression, acceptance maybe, some variation of those five. So, yes, *You Oughta Know* is as much of the grief process as a song called *Torch* would be or *Not as We*” (*apud* CHANCELLOR, 27-10-2008, em linha).

And I'm here; fenomenologicamente, essa presença está assegurada. O que falhou foi, antes, a segurança dos seus alicerces ou, por outras palavras, a *ilusão* de se tratarem, de facto, de alicerces ou de índices de estabilidade: daí que a canção se estruture a partir da reiteração do verbo *to miss* (as coisas que *me* fazem falta e não, como em *You Oughta Know*, as coisas que *tu* deslocaste para uma nova experiência com *outra* pessoa).

A insistência no uso da copulativa (*and*), aliada ao modo deítico do enunciado (“modo da presença manifestada”, segundo RANCIÈRE, 2011: 110), concorre para um exercício de transformação das condições *figurativas* (subjacentes à representação escrita, por escrito) em modos *figurais* da reminiscência: as *coisas* (*things*) de que o *eu* sente falta situam-se num quadro de literalização que impede que essas *coisas* (*things*) se limem espectralmente em *objetos* (aquilo que, à letra, fica sempre *de fora*, continuamente *adiantado* ou *arremessável para a frente*). A qualidade (os *qualia*) de tudo aquilo que deixou de acontecer ou de se repetir impõe-se na circunstância – insensata e incongruente – de se esquivar ao código eufemístico das regras da representação, para se presentificar enquanto estado substancial de matéria: como se pretendesse ser exata, mantendo-se fiel à realidade das coisas. Não há tropos de linguagem que adornem ou adulterem as *coisas* perdidas: o *cheiro*, o *estilo* ou o *pescoço* do amado não são metaforicamente associados a algo mais, nem tão pouco reenviam alegoricamente para um *outro* sentido (daí a quase ausência de adjetivos, pondo em evidência a evidência crua das coisas, dos nomes ou das *ecceidades*, nobilitando as coisas que mobilam a desolação do *eu*).

Há, por assim dizer, uma irradiação contínua do núcleo substancial do elemento ausente que afeta a própria linguagem, criando um só campo de ação (ou plano de imanência), que torna indiscernível a palavra da *coisa-em-si*. *Torch* convoca, portanto, uma alteração do estatuto dos elementos que descreve: aquilo que é representado ou evocado converte-se, não em tropos linguísticos, mas “em tropos de matéria” (*ibidem*). Note-se, similarmente, como em *That Particular Time*, do disco *Under Rug Swept*, tal *matericidade* linguística se inflete no uso do verbo *marinar* para descrever uma fase menos próspera do relacionamento amoroso (*that particular month we needed time to marinate in what “us” meant*); ou a letra de *‘Til You*, de *Havoc and Bright Lights*, que reconfigura o pensamento em termos passionais, como um corpo passível de gestos afetuosos (*I’ve been taking notes, nursing the thought of you // (...) imagining glimpses of you / Holding my breath while you come down the pike // Spinning my wheels ‘round, / (...) Ear to the ground while I’m dodging bullets ‘til you*).

These are the things..., These are not times..., These are the days of raw despondence – insiste-se no excesso não-coincidente das coisas consigo mesmas (o seu núcleo *ex-time*), aquilo que se esquivava à simbolização (uma melancolia *crua*, ou seja, isolada por uma opacidade impenetrável: não adianta explicar ou descrever o que se sente, por isso o *eu* limita-se a listar as evidências *per se*). O psicólogo fenomenologista Ludwig Binswanger, na senda da sua analítica existencial (*Daseinsanalytik*), define a melancolia como uma perda que está consciente da sua reiterada consumação, da estase inerente ao seu reenvio cíclico. Assim, ao contrário do pessimista, o melancólico *sabe* que uma ameaça de perdas futuras apenas faz sentido se olhar de frente para esses pressentimentos de perdas como algo que *já* aconteceu (cf. BINSWANGER, 1987: 48). A construção da temporalidade pelo melancólico fica sempre deformada: o passado arrasta-se até ao momento presente (imobilizado), contaminando também todas as experiências e possibilidades do futuro (a perda de todas as coisas flutua na experiência da vida como uma omnipresença indissipável). Se fosse possível articular uma gramática que inequivocamente traduzisse o desgosto ou o luto, o tempo verbal seria, então, um tipo de *tempo intermédio*, nem passado nem presente, mas um passado-presente espectral que vaza o corpo da sua integridade consciente, debilitando-o, devindo *selfless*, como uma coisa (ausente de si mesma) entre todas as coisas ausentes (*and I can't stop bumping into things // (...) and I can't stop dropping everything*, confessa em *Simple Together*, onde também se lança numa espiral de devaneios insolúveis: *if I had a bill for all the philosophies I shared / if I had a penny for all the possibilities I presented / if I had a dime for every hand thrown up in the air / my wealth would render this no less severe*). Assim, essas coisas são apenas recetivas a uma aproximação *bordejante*, pela exterioridade: daí o *eis*, o *ecce* inerente a cada um dos versos do refrão (*these are*), o sentido inaugural e ostensivo de uma presença radicalmente outra, imperturbável na sua solidão ontológica.²

Alguns exemplos *concretos* (o itálico ao serviço da fisicalidade, barthesianamente *insubstituível*, que o adjetivo, enquanto representação linguística, com significante e significado, não pode senão mitigar), por ordem da sua ocorrência no texto: (i) *your pure abiding way* (a qualidade *pura* de um *modo* do acontecer é, por natureza, aquilo

² Como diz Barthes (familiar à perda, à figura da mãe ausente), aquilo que se perde resiste sempre ao sentido e à simbolização: “Diz-se que o luto, com o seu trabalho progressivo, apaga lentamente a dor. Eu não podia nem posso acreditar nisso, porque, para mim, o Tempo elimina a emoção da perda (não choro), é tudo. Quanto ao resto, tudo ficou imóvel. Porque aquilo que eu perdi não é uma Figura (a Mãe), mas um ser; e não um ser, mas uma *qualidade* (uma alma): não o indispensável, mas o insubstituível” (BARTHES, 2009a: 85-86).

que jamais funcionará como recompensa por via de uma representação, seja ela poética ou pictórica); (ii) *your body in my bed* (um suplemento erótico de presença visual ao encadeamento narrativo do texto); (iii) *miss your take on anything and the music you would play* (a imprecisão do gesto de *take on anything*: se *tudo* era, assim, passível de ser contagiado pelo carisma do ex-amante, então *tudo* continua virtualmente a pertencer a essa imprevisibilidade temperamental, que era típica *dele* e dele ainda permanece; como se *todas* as coisas, na sua totalidade não parcelável, ficassem num limbo absorto, porque só com o toque ou atenção *dele* é que ganhavam vida; o pormenor da *música*, da qual o *eu* também sente falta, torna-se equivalente à manifestação de vida nas coisas: sem ele, *tudo* fica em silêncio ou sem vida); (iv) *I miss your neck and your gait and your sharing what you write* (recorde-se, em primeiro lugar, a construção polissindética: a substância material das coisas vem à revelia da sua “digestão” simbólica, como numa sequência fílmica, em que, tendo por intenção captar um determinado elemento figurativo, nada impede que outros elementos interfiram no plano e se deem a ver, *enchendo* o plano de vistas. Em segundo lugar, um ponto de erotização: o *pescoço*, como objeto parcial, tem necessariamente de siderar o corpo para funcionar como objeto parcial, como linha de fuga do desejo: a totalidade prova-se indominável; para saber lidar com a sua impossibilidade eidética, é preciso parcelá-la, mitigando uma perda *maior* a partir de consolos *menores*, que dissimulam aquela. Em terceiro lugar, *your gait*: o “modo de andar” de alguém, aquilo que o torna inconfundível num campo de referências e, por isso mesmo, irreproduzível por outros modos, exceto o de ser uma *coisa* ou um *gesto*, *isso* que é o *teu* modo de andar, equivalente àquilo que se lamenta ter perdido no desfecho da canção: *and the part of you* – de novo, a imagem parcelar, a sideração – *that walks with your stick-tied handkerchief*. Em quarto lugar, *your sharing what you write*: por um lado, *partilhar* supõe uma alteridade que receba o que temos a dar (como é óbvio, essa alteridade deixou, pois, de existir); por outro, a referência ao que o outro *escrevia* só faz sentido tendo em conta que a escrita, na sua condição meramente técnica de permitir o registo de algo que não é *escrevível*, fazia supor a existência de uma cumplicidade e confiança elevadas entre os dois: escrever é *excrever*, é um ato de dissimulação sobre um vazio inominável, um nada que define o que em *ti* é mais do que *tu próprio* – e *eu* tinha acesso a *esse* vazio e a *esse* nada, a essa *ex-peausition*, segundo Nancy).

Finalize-se com uma leitura sobre a expansão dos espaços: o espaço interior (do corpo, do eu) homologado com o espaço exterior (o corpo da paisagem, os lugares

como corpos), por meio de uma osmose (a iluminação, a chama, *torch*) que, tendo em conta o fim da relação amorosa, deixou de se fazer sentir (uma osmose dissolvida: *to lay down my torch for you like this*). Ao seguir os versos da canção, é perceptível que o *eu* salta entre desejos maiores, desejos mais ambiciosos (*the thought of us bringing up our kids*, por exemplo), e desejos mais modestos ou mais idiossincráticos (*our debriefs at end of day*). Quais as condições que possibilitam a realização desses saltos? Por que razão esta heterogeneidade nos parece, enquanto leitores, ouvintes e também espectadores (tendo em conta a visualidade indissociável destas e de quaisquer emissões de sentido feitas por palavras), familiar e possível (à luz da “indiferença flaubertiana do estilo”, segundo RANCIÈRE, 2010a: 66)? Por força da *exterioridade* absoluta do *eu*, do outro e das coisas, uma exterioridade que impulsiona as trocas osmóticas (por contágio), na medida em que o *eu*, o outro e as coisas são planos, superfícies permeáveis às energias, sinergias e movimentos de forças (*afetos, perçetos, sensações*, para usarmos os conceitos de Deleuze). Por sua vez, ao lermos na íntegra o monóstico constitutivo da *bridge*, o conceito derridiano de *pas* devém hermeneuticamente oportuno (cf. DERRIDA, 2004a: 21 e ss): *One step one prayer I soldier on [pas, passo, movimento da passagem] simulating moving on [pas, partícula de negação no francês que nega a passagem: ou seja, o eu nomeia-se in absentia, está e não está no espaço-tempo do presente]*.

Quando o *eu* admite *miss you walking through the front door, documentaries in your hand / miss travelling our traveling and your fun and charming friends / miss our Big Sur getaways / and to watch you love my dogs*, está a realizar uma série de movimentos afetivos que apenas são possíveis (isto é, conseguem fazer sentido, no plano da vida) porque tudo deveio espaço (o *espaço expressivo-topológico*, a *chair* partilhada pelo interior e exterior, segundo Merleau-Ponty). É essa a sensibilidade intensiva da exterioridade: tudo se torna espaço, tudo devém superfície de inscrição, que o olhar sonda e os afetos preenchem, dando vida às coisas. Seja qual for o aspeto ou motivo de que o *eu* sente falta, tudo contém ou sugere movimento, uma travessia em forma de ziguezague (alternância entre espaços mais privados ou episódios domésticos e espaços públicos, mais amplos): o ex-amante *atravessando* a porta da frente; os documentários (que reúnem imagens-movimentos); a rememoração das viagens (e o desdobramento produzido pela derivação imprópria, ou, como diria Deleuze, a diferença autenticada pelo movimento da repetição: *miss travelling* [verbo] *our travelling* [nome, designando um hábito, como um ritual privado]); o olhar intensivo sobre o ex-amante e os animais (o magnetismo inexcedível da cena: *to watch you love my dogs* –

conjuga duas forças intensivas: o olhar e o amor; domina a percepção, mas o que é específico desta cena não se reduz a ela; o olhar e o amor abrem uma profundidade, uma espécie de *sem-fundo*, como diz José Gil, que afunila vertiginosamente o desejo numa nuvem, um misto de pequenas percepções que *aquela* cena em particular reconfigura, com intensidade suficiente para o *eu*, num momento cronologicamente posterior, ainda se recordar daquela experiência e sentir prazer (e dor) na sua rememoração).³

Por fim, o *meta-lamento*: *I never dreamed I would have to lay down my torch for you like this*. Por um lado, a intensidade conotativa do termo *torch*: o *eu* sente-se como uma neófita, a realizar o impensável, destituindo-se de uma luz ardente que, de tão familiar, acreditara ter sido mesmo sua (esse *amor* que Camões consagrara como *um fogo que arde sem se ser*). Por outro lado (e daí a abordagem metarreferencial), a disposição denotativa, que a sintaxe do verbo organiza: *lay down my torch for you* inscreve esta escrita composicional (este estilo ou tom) na tipologia das *torch songs*, isto é, das canções sentimentais em torno do luto amoroso ou da queixa, que a tradição musical norte-americana, nos seus primórdios, reinventara a partir da estrutura melódica dos *blues*. Nestes moldes, urdidos com base no pensamento de Jacques Rancière sobre as realizações artísticas entre o *dizer* e o *querer-dizer*, quando *eu asseguro* que jamais havia imaginado que *me sentiria assim por ti*, também *estou* a contrapor a aporia deste espaço-limiar que a escrita enforma: sentir é também escrever (uma escrita interior), e escrever *isto* (uma canção) é sempre algo *a par* (senão irremediavelmente *aquém*) do sentir, ou seja, é a clivagem inerente ao *ex-crever*, por onde ressoa o lamento, inescrutável porque só *meu*, que nenhuma escrita, porquanto *medium* impróprio ou “superfície de conversão” (RANCIÈRE, 2011: 103), traduz sem trair e transformar.⁴

Ainda no alinhamento de *Flavors of Entanglement*, surge *Not As We*, uma balada sentimental musicalmente descarnada. Num álbum constituído, do início ao fim, por arranjos melódicos insuflados de acrobacias eletrónicas, *loops* acesos e sintetizadores arrojados, *Not As We* distingue-se pela sua evidente economia de meios: apenas voz e piano, tocado por Guy Sigsworth. As idiosincrasias deste tema investem-no de uma

³ Acrescente-se que o cão é uma das figuras mais recorrentes para representar a melancolia: segundo diversas fontes astrológicas, o cão é mencionado como o animal típico de Saturno, associado à disposição dos melancólicos em geral e dos sábios e profetas em particular (cf. KLIBANSKY, PANOFKY & SAXL, 1989: 500).

⁴ Rancière, aqui em exclusiva alusão ao caso plástico: “A tradição fenomenológica e a filosofia deleuziana atribuem de bom grado à arte a tarefa de suscitar a presença sob a representação. Mas a presença não é a nudez da coisa pictural oposta às significações da representação. Presença e representação são dois regimes de entrançamento das palavras e das formas. E é ainda pela mediação das palavras que se configura o regime de visibilidade das ‘mediações’ da presença” (RANCIÈRE, 2011: 107).

materialidade presencial análoga à que constitui, por exemplo, *Your House* (a faixa secreta de *Jagged Little Pill*) e *Your Congratulations* (última canção de *Supposed Former Infatuation Junkie*): age ao nível de um histerismo, como se cada enunciado impusesse o seu excesso de presença referencial, “with a voice tinged by sadness and hope as it skips across her upper register” (PEDDER, 22-6-2008, em linha).⁵

Reborn and shivering
Spat out on new terrain

Unsure unconvincing
This faint and shaky hour

Day one day one start over again
Step one step one
I'm barely making sense for now
I'm faking it 'til I'm pseudo making it
From scratch begin again but this time I as I
And not as we

Gun shy and quivering
Timid without a hand

Feign brave with steel intent
Little and hardly here (...)

Eyes wet toward
Wide open frayed
If God's taking bets
I pray He wants to lose

O luto amoroso é contemplado à luz de uma inábil projeção no mundo: uma *projeção*, uma *ex-posição*. Segundo Sloterdijk, o ser humano devém sujeito “(...) unicamente porque e na medida em que, apenas pela saída do ventre materno, não vem ao mundo, antes tem de fazer enormes esforços adicionais para definir o mundo ao qual vem, e para nele se ter em pé” (SLOTERDIJK, 2002a:128). O sujeito é, assim, um *vir-ao-*

⁵ A versão do *single* (usada no videoclipe) é diferente: tem um leve acompanhamento instrumental, constituído por sintetizadores (ruídos de *background*), baixo e guitarras.

mundo tenso, agônico e difícil⁶ (a subjetividade, define-a Sloterdijk na expressão “o esforço-que-eu-sou”, *ibidem*), mundo esse continuamente novo e construído à medida de cada ser prematuramente recém-nascido, exposto e *ex-posto* ao mundo sem bagagens psicofisiológicas que almofadem esse choque natal (se cada nascimento equivale a um mundo por construir, então certas semelhanças descritivas com a teoria do caos e a mecânica quântica não são coincidências involuntárias).

A letra atesta os esforços autonatais do *eu*, depois de quebrada a falsa união (umbilical) entre o *nós*: lida com passos inaugurais (*Step one step one*), como um gatinhar, enfrenta o processo de recomeçar do zero, a partir do esboço (*From scratch begin again but this time I as I / And not as we*). O *eu* desenovela, verso a verso, o seu drama de chegada, uma espécie de repetição do protodrama que foi consubstancial ao seu nascimento – e, como descreve Sloterdijk, “(...) todo o nascimento tem o seu quê de parto prematuro”, tornando o animal humano, na qualidade de ser vivo, “um aborto crônico” ou um “malnascido” (*idem*, 124 e 129). Nesse processo de desdobramento da sua nova visibilidade, essa sensação de precocidade *pro-jetiva* e *pro-jetada* manifesta-se a partir de uma insegurança, de uma ontologia frágil, refém de um desamparo absoluto na mais extrema *ex-centricidade* (como uma “desontologização” dessa pretensa unidade simbiótico-ontológica: novamente, *I as I / And not as we*). Daí que os versos que asseguram estas interpretações – *Reborn and shivering, Unsure unconvincing / This faint and shaky hour, Gun shy and quivering, Timid without a hand* – se disponham no texto, não tanto como uma descrição narrativa de estados da alma (estados mínimos, microestados, que caracterizariam o estado-maior de uma desilusão amorosa e do seu lamento⁷), mas como um conjunto de associações livres, como versos instantâneos, precipitados na e pela respiração. Não há articulação sintática que os organize: os verbos não centralizam as frases, porque não existem (em *O Prazer do Texto*, Barthes discorre sobre o “descontínuo definitivo” das *não-frases* ou do que fica *fora da frase*, desprendido da “sintaxe predicativa”, cf. BARTHES, 2009c: 168-169). Fica somente a reverberação da substância, tanto física como psicológica, inerente ao estado-solidão, ao

⁶ Sloterdijk denota que as dores de parto, em inglês, são linguisticamente referidas como esforços e fadigas: *labors*. Nascer é, desde logo, uma luta renhida e obstinada pela afirmação da nossa existência (cf. SLOTERDIJK, 2002a: 131). Por sua vez, recorde-se que, segundo a teoria lacanianiana, a psicose do sujeito devém a única verdade possível desde o seu nascimento, sendo precipitado no mundo como um corpo que já vem precocemente fragmentado, tateando a unidade de si numa sombra imaginária, ou seja, no seu reflexo no espelho (cf. LACAN, “Le stade du miroir comme formateur de la fonction du Je”, in *Écrits I*, 1966).

⁷ O uso de um instrumento como o piano, sóbrio, intimidatório, capaz de subjugar facilmente todas as notas em seu redor e tecnologicamente “antiquado” por comparação com as *soundscape*s digitais que caracterizam as restantes canções do álbum, acentua um certo pendor *nostálgico* que atravessa a tensão musical (uma situação passada irresolvida: a dor, o amante).

estado-dor, ao estado-melancolia, etc. Agem como blocos de sensações em bruto, que, livres e isolados (independentes de uma subordinação à frase, ao verbo, centro de territorialização organizadora do sentido), rompem com a representação (em sentido estético): as sensações que os versos veiculam permanecem no plano do facto, do corpo e da presença (plano da incongruência a-significante, à margem do banho simbólico).

(Re)nascido torna-se, assim, equivalente a uma queda abrupta no inquietante e no desconhecido, “um achar-se-exposto numa situação não segura” (*idem*, 122): primeiro, porque atua como uma radical “(...) despedida da sua vida intra-uterina, que é, presumivelmente, o único estádio da sua recepção no mundo a possuir um carácter realmente caseiro, isto é, próprio de terra natal” (*ibidem*); segundo, como anteriormente se referiu, porque “(...) vir ao mundo quer dizer chegar à incerteza (...), o mundo é algo que não é dado de antemão nem está assente, mas que tem de ser investigado e definido” (*ibidem*); terceiro, porque “(...) vir ao mundo significa sempre para seres humanos vir demasiado cedo e chegar num estado que é absolutamente inadequado a uma chegada bem sucedida ao real, num estado de completa desorientação, impotência e perplexidade” (*ibidem*). Posto isto, cada nascimento constitui-se como “(...) uma promessa feita ao mundo, mas visto o mundo enquanto promessa estar marcado pela impossibilidade de cumprimento, dá-se em cada nascimento, por muito prometedora que ele seja, igualmente uma queda no que não é susceptível de se cumprir” (*idem*, 124).

Spat out on new terrain, afirma o *eu*, tentando dissimular o terror e a vertigem – *Feign brave with steel intent* –, ao mesmo tempo que desinveste esse esforço de dissimulação, esvaziando-o do seu próprio *agon* operativo, deixando-o sucumbir, pondo a nu a sua vã resistência (*I'm faking it 'til I'm pseudo making it; If God's taking bets / I pray He wants to lose*; revoque-se *Torch*, que exprime um desinvestimento libidinal semelhante: *One step one prayer I soldier on, simulating moving on*). Neste sentido (o de um *eu* que renasce e se expõe *ex-pondo-se*), Julia Kristeva, ombreada pela noção de *abjeto*, afirma ser mais coerente uma pergunta do tipo “Onde estou?” do que “Quem sou eu?”, uma vez que o abjeto se prende com algo que, destituído de ontologia, é *projetado* para uma “deriva”, ficando à mercê de um lugar não-topológico (cf. KRISTEVA, 1980: 15-16).

Eyes wet toward / Wide open frayed / If God's taking bets / I pray He wants to lose – a interpretação de *Not As We* no concerto registado na Brixton Academy coloca radicalmente *ao vivo* estes blocos intensivos. É comum antever-se, dentre a crítica jornalística e afins, que um concerto de Morissette esteja sobejado de visceralidade, de

movimento hipertrofiado pelo palco, de avalanches emocionais. Contudo, neste caso em particular, é notável a resistência da artista (ou, talvez mais a propósito, da *pessoa*, do *ser humano*, da *mulher*) às suas próprias lágrimas, o modo como asfixia no rosto a visibilidade crua de uma verdade interior (as lágrimas são a resposta verdadeiramente sincera do corpo, segundo Barthes, a sua linguagem genuína: “as lágrimas são signos, não expressões”, BARTHES, 1998: 74). Em *Memórias de Cego* (2010), Derrida afirma que o ser humano é o único animal que sabe ir além do ver e do saber da visão, porque sabe chorar. As lágrimas são a *essência* do olho – e não a visão.

No fundo, no fundo do olho, este não seria destinado a ver mas a chorar. No exacto momento em que velam a vista, as lágrimas desvelariam o próprio do olho. Aquilo que elas fazem jorrar para fora do esquecimento, onde o olhar a guarda de reserva, não seria nada menos do que a *aletheia*, a verdade dos olhos, de que elas revelariam assim a destinação suprema: ter em vista a imploração mais do que a visão, endereçar a prece, o amor, a alegria, a tristeza, mais do que o olhar. Antes mesmo de iluminar, a revelação é o momento das ‘lágrimas de alegria’ (DERRIDA, 2010: 127-130).

Little and hardly here. Inferioridade, ontologia precária e desarmada, presença morosamente siderada, trabalho extenuado (*hardly*) inerente à desvinculação *pro-jetiva* de um mundo (ideal) para um novo mundo (um *new terrain* que é, assim, um novo *here*): onde é este *aqui*? É *atopos*, porque *abjeto*, afirma Kristeva, logo intratável. Daí, em parte, a sua transdução fílmica, realizada por James Whitaker (figura 51): os planos do rosto de Morissette surgem em fulminações impactantes, em súbitas deslocações ou discontinuidades de tempo e espaço, que são logo diluídas umas nas outras, sobrepondo-se, esvanecendo, (con)fundindo-se com múltiplos brancos desfocantes (múltiplos vazios, como nuvens) que enchem a imagem, mas que não a realizam (esses vazios ou nadas toldam o rosto, diluindo-o, como múltiplas manchas de não-inscrição).

Segundo Morissette, o vídeo de *Not As We* procura legitimar a imperatividade da devastação emocional que a letra desvela: é preciso, portanto, aceitar o sofrimento, atravessá-lo por aquilo que ele é, rodeando-se de entidades que exorcizem lentamente (naturalmente) essa experiência de dor. Daí que no vídeo tal experiência percorra diferentes passos ou fases de um *continuum*: Morissette surge a escrever num diário (é legítimo pensar-se nesse passo como uma autorreflexividade do texto, uma *mise en abyme*, aliada ao próprio espaço físico que configura esse momento de escrita: Morissette numa sala de vidro, transparente); surge à beira-mar, com a cabeça apoiada no colo de uma amiga; surge depois a conversar com um homem e uma mulher,

separadamente, cada um desempenhando o papel de psicólogo. No fundo, a função de cada um destes passos consiste em devolver à ontologia perdida – *Little and hardly here* – uma certa ancoragem, uma espessura ontológica: os brancos do rosto convocam imagens de leveza, de suspensão, a perda de pontos de referência. Pelo contrário, as diferentes ancoragens impõem a esses brancos uma gravidade própria, uma realização *matérica*, feita de texturas e sensações corporais, “(...) whether it’s in the form of therapists or friends (...) hugging us and touching us in non-sexual ways and having your head pet”, contrariando “(...) a culture of people who are scared of hugging each other and holding hands” (MORISSETTE *apud* CHANCELLOR, 27-10-2008, em linha).



Fig. 51. Fotogramas de *Not As We* (realização de James Whitaker)

Ainda no mesmo álbum, Morisette rebate-se com a insegurança e a inconsistência ontológicas do *self* na canção *Tapes*. Desta vez, os brancos fluídicos e suspensivos do videoclipe de *Not As We*, a par de versos constituídos por lances emocionais (blocos de sensações), são reconfigurados em citações: o *eu* fala de si através de vozes alheias, de ecos, de citações que enformam uma espécie de autorretrato intolerável, só aludível através de aspas. Qual a função deste sinal gráfico? Colocar o sujeito-enunciador a uma certa distância do seu discurso, delineando dessa forma uma não-correspondência, uma incompatibilidade (*All these thoughts in my head aren't my own*): este autorretrato é, assim, um palimpsesto desterritorializado, sem origens (quem diz o quê?), no qual se despeja cíclica e viciosamente (à imagem de *tapes*, um dispositivo exterior, artificial, inumano) uma série de racionalizações demolidoras, como alucinações fragmentárias e repetitivas, de natureza involuntária e intrusiva, que alienam o *eu* de si mesmo (comum a *So Unsexy* e *Precious Illusions*, do álbum *Under Rug Swept*, e a *Out Is Through* e *Excuses*, de *So-Called Chaos*).

“I am someone easy to leave”

“Even easier to forget”

a voice, if inaccurate

Again: “I’m the one they all run from”

diatribes of clouded sun

someone help me find the pause button

All these tapes in my head swirl around

Keeping my vibe down

All these thoughts in my head aren’t my own

Wreaking havoc

“I’m too exhausting to be loved”

“a volatile chemical”

“best to quarantine and cut off” (...)

“I’m but a thorn in your sweet side”

“You’d be better off without me”

“It’d be best to leave at once”

Enquanto consumação de uma *lista*, ao serviço do estilo morissetteano, *Tapes* tem a particularidade, quer pelo título quer pela orquestração, de convocar “o sentimento *subjectivo* de algo que nos ultrapassa”, que Umberto Eco agrega ao infinito da estética (ECO, 2009: 15). *Tapes* induz uma certa angústia inquieta(nte): a sensação de que aqueles atributos e paranoias masoquistas se vão repercutir eternamente, na sua cabeça, como gravações em contínua rotação (daí o apelo *someone help me find the pause button*). Este infinito passional tortuoso materiza-se, sobretudo, na cadência morosa da música, nos efeitos sonoros que impõem uma solenidade presencial (a questão da evidência histórica, análoga a *Not As We*: cada citação comunica um excesso de presença; cada enunciado *é já* um performativo), “(...) in a stirring arrangement of organ, piano, celesta, and strings on top of drums and unobtrusive electric guitar” (PEDDER, 22-6-2008, em linha). O *eu* insiste no tópico (que *é atópico*, a nível de impacto emocional) do abandono, da fuga: por ser *too exhausting to be loved*, isto é, uma entidade excessiva, renhidamente articulável (como uma doença, um vírus, “*a volatile chemical*”: supõe uma linguagem própria, usa um código intraduzível), a

consequência passa pela *quarentena*, pela deserção (“*I am someone easy to leave*”, “*I’m the one they all run from*”, “*It’d be best to leave at once*”).

O *eu* é só voz, *se tanto* (primeira estrofe, terceiro verso): uma presença acusmática, uma fonte invisível, atravessável por todos os ângulos e em todos os eixos, porque não é dotada de espessura (não tem inscrição no real). É o grau-zero de todas as significações: uma espécie de tela branca inteiramente disponível, onde todas as projeções (as citações) se desenham, adquirindo a consistência de um *discurso* (cada citação germina um acontecimento, adquire o estofado de uma crença). Performativamente, Morissette encena a destituição da sua presença, o esvaziamento da voz, até não ser mais do que um vestígio no palco (um microfone isolado) ou um rumor (um som extinto): por exemplo, no concerto na Carling Academy Brixton, depois de Morissette entoar as harmonias finais de *Tapes*, no momento em que a canção se encontra no seu clímax instrumental (equivalendo, na versão em estúdio, a um *fade-out* em falsete, melodioso, sobejado de guitarras, ecos e sintetizadores), a artista poussa a sua guitarra no chão, despede-se da audiência e desaparece de cena, sendo seguida, depois, pelos membros que compõem a banda, saindo um de cada vez, em momentos distintos, até só restar um som padronizado, mecânico, emitido pelo órgão. Pouco depois, estando já o palco vazio, esse som extingue-se, apagando consigo toda a iluminação.

Como explica Luís Cláudio Ribeiro, em *O Som Moderno* (2011: 33), subsiste na espécie humana uma compulsão instintiva (animal) para procurar agregar uma forma sonora à sua fonte emissora: de facto, sabemos objetivamente que o som que resta em palco, na referida *performance* de *Tapes*, fora temporizado (há uma máquina que o produz: o órgão, um computador, etc.) – mas a *ilusão* que esse som desperta (tendo em conta a letra) é a da sua materialização como um rasto vestigial, a *ilusão* de uma presença que, silenciadas as várias vozes (as próteses acústicas da sua ontologia), deixa materialmente de existir, criando, apesar disso, *a materialidade da sua ausência* (um desaparecimento que persiste enquanto tal, como um rumor). É essa a *ilusão* que hoje se vende, afirma o autor, pensando no caso de muitas instalações contemporâneas: a de haver uma “relação de identidade entre o som e a sua fonte”. Porque, na verdade, “[c]om o hábito da escuta e, sobretudo, com a imersão numa contínua escuta, os sons passaram a ser objectos de si referentes” (*ibidem*).

Por sua vez, *Tapes* alberga uma expressão – *Wreaking havoc* – que Morissette retomará no tema *Havoc*, do seu último álbum. Por um lado, as duas canções conjugam-se a partir dessa fratura no *self*, da aporia rilkeana-heideggeriana-agambeniana do

aberto e do *não-aberto*, de uma falha ontológica que sucumbe perante a sua tensa irremediabilidade (o *ser* que, para *ser* e estar no mundo, fica no lugar do não-ser, ou *fora do ser*).⁸ Por outro, e no seguimento do ponto anterior, reafirma o motivo da desmesura, o *caos*, a *sombra*, a mancha destrutiva e devoradora, inescrutavelmente absoluta ou concreta (*firmly in its grip*), resistindo a qualquer higienização simbólica ou significativa e retirando daí a sua potência para o aturdimento ou a comoção.

Just when I thought I had handles on this
I could soften my guard behind false confidence

Just when I found humble pie insipid
Exempt from this blind side and firmly in its grip

Cuz I'm seduced by reaction
And under the influence

I'm slipping again
I'm up to old tricks off my wagon
I have no defense
I'm wreaking havoc
Wreaking havoc and consequence

I get reduced by my own willfulness
As I reach for my usual god replacements

Cuz I am rich with sanction
And lax in my steps (...)

If forgiveness is understanding
Then I offer mea culpa for the millionth time
From this toppling house of cards of mine

I am beaten by my own impulsiveness
By this uncanny foreshadowing of regret

⁸ Releitura agambeniana da noção do *aberto* em Heidegger (que o filósofo de *Ser e Tempo* refletiu a partir da oitava *Elegia de Duíno*, de Rainer Maria Rilke), na indecidibilidade da fronteira ou do hiato inarticulável entre o animal e o humano, entre o humano e o inumano: “O *Dasein* é simplesmente um animal que aprendeu a entediar-se, que despertou do seu aturdimento e para o seu aturdimento. Este despertar do ser vivo para o seu estar aturrido, este abrir-se, angustiante e decidido, a um não-aberto, é o humano” (AGAMBEN, 2011: 98).

Cuz I'm repulsed by restriction
At least that's my excuse (...)

Pode dizer-se que *Havoc* se caracteriza melodicamente por um efeito de névoa (*Their promise as solid as a fog*, lê-se em *Guardian*, do mesmo álbum) e de tepidez ou *insipidez* sónicas (como uma voz sob efeito de morfina, *insipid*), apoiado em sintetizadores atmosféricos e no modo como a voz se aninha, até se anular integralmente, em ecos sussurrantes que a expandem no final da canção (de novo, em *Guardian*, alude-se à vanidade espectral de uma passagem, de um vestígio ou resto/rasto irredimível: *Them as the ghostly tumbleweed*). Trata-se, portanto, de questões relacionadas diretamente com a programação em estúdio, assistida por Guy Sigsworth e Joe Chiccarelli, procurando tonificar a vulnerabilidade na escrita morissetteana. Acerca desse processo, considere-se o seguinte comentário de Joe Chiccarelli e a predileção dada a instrumentos de sopro:

One of my goals was to give each song a different personality, while also making sure the album [*Havoc and Bright Lights*] as a whole remained cohesive. I'm a big believer in an album taking the listener to different places. In some cases I decided to totally reinvent the arrangements, in others I kept a lot of what Guy had done. One of the songs I did the least to was the piano ballad 'Havoc', which is a really powerful song. The pianos are mostly Guy's programming, but I heard orchestration on it. I wanted to do something different than strings and horns, and thought of the vulnerable, almost broken sound that woodwinds and clarinets have. So I asked David Campbell, a great arranger that I regularly work with here in LA, to write an arrangement for a sort of woodwind quartet (CHICCARELLI in TINGEN, 2012: 139).

A voz de Morissette lista inabilidades (*lax in my steps, this toppling house of cards of mine*) e falsos refúgios analgésicos e farmacológicos (*under the inflence, my usual god replacements, old tricks*) num tom crepuscular, amortecido pela infusão das tecnologias de estúdio. No final, as harmonias justapõem múltiplas vozes diluídas (vozes fantasmáticas, espectrais), ecoando a sensação de lamento (repesando o sentido dos versos *If forgiveness is understanding / Then I offer mea culpa for the millionth time*), como um mantra, um fluxo destituído de palavras, fazendo soar uma reverberação vaga, flutuante, sem ancoragens referenciais. Aumenta, assim, a potência do indizível, ou melhor, do insuperável: o *eu* não sabe o que diz, nem o quer, nem o que solicita. Vive nesse estado de alienação que obstaculiza o presente (a dor que absolutiza a

experiência do presente), mantendo o *eu* preso à suspensão (o fluxo alienante da dor: não é liberdade, é a destituição do *eu* como ancoragem, perda de referencialidade, desnorte ontológico, cf. *vide* BINSWANGER, 1987).⁹

O *eu* assume-se como um *junkie* reincidente: *I get reduced by my own willfulness, I am beaten by own impulsiveness, I'm slipping again*. Instala-se, assim, um temperamento de tipo saturniano, consumido pelo *taedium vitae* ou a náusea de existir: a experiência da dor é absoluta no *eu*, destemperando-o da sua opacidade presencial (um corpo). Por um lado, confessa-se *seduced by reaction*. Por outro, diz-se *repulsed by restriction*. Falta-lhe um centro regulador dos seus impulsos, uma espécie de superego freudiano que embraie estes vícios e recaídas estabelecendo cisões, arbitrando limites, refreando os impulsos. A angústia, segundo Žižek, reclama uma instância psíquica como o superego para que a economia do desejo enfrente uma tensão revitalizadora: se o desejo não for travado por obstáculos ocasionais, não existe tensão, tudo se torna obscenamente real, devido à “proximidade sufocante” entre o ser desejante e o objeto-causa do desejo (cf. ŽIŽEK, 2006b: 70). Daí o vazio em que flutua a angústia, o único sentimento que não mente (cf. *idem*, 71), uma incomodidade desconcertante e antecipável: *this uncanny foreshadowing of regret*. Segundo Perniola, o remorso não é um arrependimento por uma ação passada, “mas o terror de ver a nossa vida destruída num passado irrevocável, pelo que nos sentimos ainda vivos e todavia impotentes em relação ao futuro” (PERNIOLA, 1994: 246).

Daí, também, o desacordo interno do sujeito, a fratura por onde verte *havoc and consequence*: o sujeito deixa de se reconhecer como polo ordenador da experiência, como centro gravítico em torno do qual o *eu*, supostamente, existiria enquanto sujeito pleno ou *ego* puro. Não dá mais corpo ao desejo, vai progressivamente desrealizando o corpo e abdicando de si mesmo, até se volatizar, sonicamente, nas múltiplas texturas e vozes finais, numa espécie de massa sónica turva e enevoadada¹⁰ (no quadro de uma analítica existencial, Binswanger denomina este desapego autorreflexivo de *Verstimmung*, ‘distímia’, que à letra significa ‘desnaturação de um acordo’, cf.

⁹ *Vide* Paul de Man, em *O Ponto de Vista da Cegueira*: “O homem que, levado pela sua própria visão, subiu acima dos limites do seu próprio eu e é incapaz de regressar à terra sem o auxílio de outros pode muito bem acabar por ser destruído na queda. De acordo com Binswanger, os artistas são particularmente susceptíveis à *Verstiegenheit* que, um pouco como a histeria ou a melancolia, aparece como o aspecto patológico da personalidade poética” (DE MAN, 1999: 77-78).

¹⁰ Segundo José Gil, o conceito de *nevoeiro* designa “o plano invisível de não-inscrição” (GIL, 2006b: 21): “uma desfásagem da nossa percepção e do nosso comportamento em relação à realidade e ao que nela se passa. De tal modo que estamos, por assim dizer, desapossados de nós: nunca estamos no instante de coincidência entre pensamento, acção real, existência, tempo” (*idem*, 174).

BINSWANGER, 1987: 121). Não sente mais amor por si mesmo (recorde-se algumas das neuroses de *Tapes*: “*I’m too exhausting to be loved*”, “*I’m but a thorn in your sweet side*”), logo a sua existência é um subproduto da culpabilidade (o remorso prolonga o passado nos seus futuros possíveis, inquinando-os). *Just when I found humble pie insipid*: a insipidez transfere-se da estrutura interna (verbal) para a externa (musical, ritmo lento, instrumentos de sopro, etc.), a insipidez de existir sob caução apologética, sem *dignitas* (perante a descoberta da falta de si mesmo). O simples facto de existir constitui por si só uma incomodidade, um dano sem reparo, mas o *eu* sabe (ou predispõe-se irredimivelmente a esse risco ou prepotência de achar que saber), apesar de tudo, que toda esta atmosfera contém em si mesma a liberdade para abrir um desvio e reorientar, ainda que não irreversivelmente, o curso das coisas (*At least that’s my excuse*). Não há pecado original ou cicatriz de Caim (as marcas, por serem marcas, estão condenadas falivelmente ao desaparecimento, ao rasto), porque nunca houve origem propriamente dita, em repto derridaniano sobre a autorrepresentação do sujeito: no princípio, havia ruína e nada mais (cf. DERRIDA, 2010: 70-71), logo uma culpa sem culpa e, por isso, a possibilidade de haver, para lá das nossas resistências (porque até da felicidade temos medo¹¹), algum modo virtual de redenção.

Eis a oportunidade oferecida pela depressão. Há que ir parar ao fundo para se ficar sabendo que se tem um fundo duplo. Quem passa de um insustentável estar em pé para um estar deitado não anda longe de compreender que o estar deitado é apenas uma outra maneira de estar suspenso (SLOTERDIJK, 2002a: 143).

¹¹ *Fear of Bliss*, do disco *Feast on Scraps* (2002): *My misery has enjoyed company / and although I have ached / I don’t threaten anybody / sometimes I feel more bigness than I’ve shared with you / sometimes I wonder why I quell when I’m not required to // I’ve tried to be small I’ve tried to be stunted / I’ve tried roadblocks and all / my happy endings prevented / sometimes I feel it’s all just too big to be true / I sabotage myself for fear of what my bigness could do (...)*. Em contexto de entrevista (alinável com o excesso e a coação de positividade no novo milénio que, segundo Byung-Chul Han (2014), são responsáveis pela exasperação neuronal do indivíduo ocidental e pela “sociedade do cansaço”, caracterizada por patologias como o esgotamento nervoso, a fadiga, a sensação de sufoco, a depressão e certas perturbações de personalidade): “I have a fear of not having the strength to reprogram the bad voices in my head and I have a fear of embracing my bigness as a woman. I fear how short life is and the urgency for me to live it to the fullest can result in burnout”, MORISSETTE in “Special Oxygen chat with Alanis Morissette”, 18-6-2002, em linha).

2. *Dear Prudence, won't you come out to play?...*

Quem quiser principal liberdade deve ser capaz de se matar. Quem for capaz de se matar descobriu o segredo do engano. Para lá disso não há liberdade; aqui está tudo, para além não há nada. Quem for capaz de se matar é Deus. Agora, qualquer um pode fazer que não haja Deus e não haja nada. Mas ainda ninguém o fez.

Fiódor Dostoievski, *Os Demónios* (2010: 106)

I hear you're losing weight again, Mary Jane

Do you ever wonder who you're losing it for

Alanis Morissette, *Mary Jane* (1995)

Joining You é, com *Baba*, a segunda canção “não-apologeticamente *rock*” de *Supposed Former Infatuation Junkie* (cf. MCDONALD, 26-11-1998, em linha). Abre com “raw guitar blasts” (*ibidem*) sobre os quais a voz de Morissette desenha narrativamente o contexto que justificou a razão de ser deste tema. O traço distintivamente narrativo das canções morissetteanas condiciona e agudiza o modo como o ouvinte as recebe e interpreta (ou *não* interpreta): há um excesso de proliferações verbais, demasiada informação a ser extravasada numa pequena fatia de tempo (sem esquecer as pausas e os cortes sintáticos que desestruturam a suposta linearidade das frases e a sua clarividência), o que torna todo o fluxo informacional demasiado alienante, porque impenetrável e difuso.

No caso de *Joining You*, o âmago da canção surge enovelado – e *nublado* – pela atmosférica rítmica densa e agressiva dos *riffs* iniciais. Por isso ou é captado logo de imediato (fazendo com que o restante corpo da letra faça sentido à luz dessa premissa inicial) ou então exigirá uma segunda audição (refém da consulta do *booklet*). A voz de Morissette emancipa-se num tom grave, dispõe os enunciados por blocos de sentido (delineados pelas pausas, assinaladas com barras oblíquas), criando pequenos instantes de suspensão, como oportunidades dadas ao ouvinte para se ajustar àquilo que é partilhado: *dear dar(lin') / your mom / (my friend) / left a message / on my machine / she was frantic / saying you were talking crazy*. De novo, em matéria de estética, Morissette volta a falhar: a deselegância formal, poética ou estilística é voluntariamente dispensada. Não há uma preocupação pelo modo *como* as coisas são apresentadas, mas tão-só uma urgência primária que se constrói e se esgota na intenção de que essas coisas *sejam a-presentadas*, no seu *vir-ao-mundo* consubstancial. E qual é, então, o assunto gravado na mensagem do aparelho? Uma tentativa de suicídio.

dear dar(lin') your mom (my friend) left a message on my machine she was frantic

saying you were talking crazy that you wanted to do away with yourself
 I guess she thought I'd be a perfect resort because we've had this inexplicable connection since
 [our youth and
 yes they're in shock they are panicked you and your chronic them and their drama
 you this embarrassment us in the middle of this delusion
 if we were our bodies
 if we were our futures
 if we were our defenses I'd be joining you
 if we were our culture
 if we were our leaders
 if we were our denials I'd be joining you
 I remember vividly a day years ago we were camping you knew more than you thought you should
 [know
 you said "I don't want ever to be brainwashed" and you were mindboggling you were intense
 you were uncomfortable in your own skin you were thirsty but mostly you were beautiful
 if we were our nametags
 if we were our rejections
 if we were our outcomes I'd be joining you
 if we were our indignities
 if we were our successes
 if we were our emotions I'd be joining you
 you and I we're like 4 years old we want to know why and how come about everything
 we want to reveal ourselves at will and speak our minds and never talk small and be intuitive
 and question mightily and find god my tortured beacon
 we need to find like-minded companions
 if we were their condemnations
 if we were their projections
 if we were our paranoias I'd be joining you
 if we were our incomes
 if we were our obsessions
 if we were our afflictions I'd be joining you
 we need reflection we need a really good memory feel free to call me a little more often

A *machine* é, então, o dispositivo (artificial) que resguarda a potência de vida da canção: o gravador de chamadas, diz o narrador, tem uma mensagem da mãe do destinatário, mensagem que, por inferência, nos leva a crer que a mãe, nervosa, se encontra em estado de alvoroço emocional, confrontada com o *talking crazy* do seu filho(a), o destinatário. "Segundo os psicanalistas", anota Udo Grashoff na introdução da sua coletânea *Vou-me embora. Cartas de suicidas* (2006), "o medo da morte própria

[que o pânico da mãe subscreve] é activado pelo confronto com um acto de suicídio” (GRASHOFF, 2006: 8), razão pela qual o mesmo ainda é um tema-tabu, continuamente reacendido pelas polémicas em torno da eutanásia.¹²

A partir daqui coexistem diferentes fontes de perplexidade, diferentes conjugações de *loucura*. Primeiro, a frieza do aparelho que catapultou a escrita desta canção: um gravador de chamadas é, no fundo, um objeto absolutamente trivial, inerente ao quotidiano mais mundano nas experiências de vida das sociedades urbanas. Possuir um gravador de chamadas não constitui um bem de primeira necessidade: não é impossível imaginar (ainda que as circunstâncias e exigências do viver contemporâneo dificultem o devaneio) que alguém abdique de ter telemóvel, gravador de chamadas ou uma conta numa rede social. Daí o estado de perplexidade que subjaz a esta pura contingência radicalmente exterior e material (no mesmo plano de um acaso, um milagre ou um acidente): um *mero* aparelho doméstico, um *gadget* acessório, que assinala a distância entre o *eu* e o *tu* e, mais do que isso, a alienação que essa distância comporta face ao *acontecimento*, na sua iminência ontológica. O *eu* recebe o acontecimento *já* gasto, demasiado pretérito (perigando a ameaça da irreversibilidade: poderia ser *tarde demais*), *já sentido*, como diria Mario Perniola: é a voz de outra pessoa (*your mom*) que lhe vem contar que este amigo/a de longa data ponderara acabar com a vida; mas a voz nem sequer é presencial, mas duplamente mediada (é a voz da mãe, por um lado, e é uma voz gravada, por outro). A sensação de impotência condescende com esta perplexidade: quando alguém fica em estado de choque, o espaço interior engole a realidade exterior (toda a exterioridade equivale a uma extensão desse choque íntimo, da paralisação sensorial, das faculdades estimativas, como uma expansão da vertigem, etc.).

Deste modo, o campo de intervenção do *eu* equivale a um branco psíquico, não assimilável pela linguagem: toda a realidade exterior o transcende porque todo o seu interior (a sua consciência) se desapegou de si. Tudo – interior e exterior – deveu transcendente, intrinsecamente indiscernível (como na psicose, em que já não há mais capacidades para discernir entre o que é um pensamento e o que é uma ação). Formula-se, ainda assim, uma hipótese de racionalização (como interpretar *isto* que *me* está a acontecer?): *I guess she thought I'd be a perfect resort because we've had this inexplicable connection since our youth*. O comunicável de um acontecimento –

¹² Como explica Grashoff, o termo ‘suicídio’ “radica no luterano ‘assassinio de si mesmo’, e evoca, na linguística histórica, a condenação moral e a difamação como crime de morte, através da Igreja cristã. A noção de ‘morte voluntária’, que levou alguns filósofos a valorizarem o suicídio como manifestação da liberdade de acção humana, é o contraponto disso” (GRASHOFF, 2006: 9).

aquilo que não é redutível a uma explicação feita por palavras, por premissas, pela lógica, permanecendo num *continuum* indescritível (que não se histeriza) – é, portanto, articulável apenas *na* e *pela* incomunicabilidade do sujeito (ou dos sujeitos: o *eu* e o destinatário): *this inexplicable connection*, os laços de afetividade que constituem a matéria daquilo que *somos* e impossibilitam, por isso, uma distância conceptual.

Tudo se torna radicalmente exterior ou radicalmente interior: tudo é inexplicável (incluindo o porquê do suicídio, que a letra não desvenda, *talvez propositadamente*), porque tudo se dissolve e se reconstitui como choque ou como trauma. Pense-se, a título exemplificativo, no efeito perturbador que surge quando um gesto trivial como uma saudação ou um cumprimento – “Olá! Tudo bem?” – é interpretado de modo disfuncional, rompendo com o campo ficcional em que o próprio real se sustenta: aquilo que não é mais do que um código de cortesia (um ato ilocutório expressivo) é recebido literalmente como uma pergunta, ou seja, em vez de um pressuposto “Sim! E contigo?” ou “Olá! Está tudo!”, o hipotético alocutário diria algo parecido com “Não! Não estou nada bem!”, despoletando, assim, o atrito entre a ilusória continuidade do fluxo real (a pressuposição de que a *performance* comunicativa iria funcionar *como de costume*) e este surto de incongruência perturbadora.¹³

É desta crispação que o inconsciente surge e se verbaliza, estruturando-se como uma linguagem. Daí o uso de uma conjunção copulativa – *and* – para ligar blocos de sentido discrepantes: de um lado, a conjectura que vai desde *I guess...* até *since our youth*; do outro, a torrente de afirmações avulsas que começa com *yes* e acaba em *this delusion*. Aquilo que se escuta a partir desta voz vai, portanto, além daquilo que constitui a sua expressão: porque é precisamente esse *além*, caótico, violento, acéfalo, que o texto pretende reconstituir. A letra não é, então, uma letra, no sentido de um objeto destinável a uma interpretação: a canção, para todos os efeitos, não existe, porque tudo isto se passa dentro do referido branco psíquico, do trauma bloqueante e não-

¹³ A informalidade do exemplo testemunha o modo como comprimimos as experiências da subjetividade e, no fundo, por uma gestão de formas, mais em nome da sobrevivência do que propriamente da vivência, não podemos evitar senão existir recalçando e recalcar existindo (e quem diz recalcar diz *deslocar*, *diferir*, *transmudar*). O próprio da nossa *impropriedade* essencial, como diria Agamben, só se manifesta numa forma imprópria (dissimulada, dissimulante) de se dar à evidência. Por isso é que responder “sim, e contigo?” ou “sim, ‘tá tudo” aliviam o interlocutor, porque mantêm-no no campo da previsibilidade, no qual ele adquirira as suas estratégias de agir, mapeando as relações e os afetos com os outros. Analogamente: quando choramos, a tendência imediata daquele que chora é baixar o rosto, escondendo-o dos olhares alheios (usando as mãos para limpar as lágrimas, eliminando os seus vestígios – gestos que codificam, portanto, recalçamentos e deslocamentos). Porque o modo que é assumido como *normal* (funcional) de existir, no terreno dos animais civilizados, é o de um rosto sem lágrimas, uma face genérica (igual a todas as outras, que não causa aturdimento, porque despojada da singularidade disruptiva que as lágrimas acentuam no fluxo *normal* dos dias). Uma face e não, de facto, um rosto (como Levinas o entende).

histerizado que fulminou o *eu*. Os blocos de sentido adquirem, assim, uma propriedade transcendental, como condição de possibilidade que ata indiscernivelmente a enunciação aos enunciados: por um lado, o referido *and yes* (o que é dito acontece em estado bruto, está cristalizado como trauma *em si*, logo não é suscetível de divisões entre assuntos); por outro, a metamorfose ortográfica operada em *dar(lin')* (a sílaba que surge grafada entre parêntesis não é pronunciada: só ouvimos *dear dar*; a designação afetiva, que exprime carinho e cumplicidade, sofre uma mudança de natureza, deixando de ser uma pura designação – matéria verbal – e tornando-se *devir*, algo iminentemente afeto ao real, entranhadamente interior).

A voz exprime, portanto, a vida no próprio momento em que a mesma é experimentada como proximidade absoluta do sujeito a si mesmo, no seu corpo. Prescinde de adjetivos porque tudo aquilo que exprime – *and yes they're in shock they are panicked you and your chronic them and their drama / you this embarrassment us in the middle of this delusion* – é um bloco coeso de sensações, ou um aglomerado de blocos intensivos, de reverberações intactas da própria vida (daí a equivalência deleuziana entre *entidade* e *acontecimento*, cf. DELEUZE & PARNET, 2004: 85). Por outras palavras: em estado de perplexidade, o *eu* convive com a *substância* do seu choque, da sua impotência perante um facto e a sua nudez impactante (o suicídio). Não o adjetiva, porque isso equivaleria à concretização de uma distância, o perímetro necessário para dissociar o pensamento da ação, o interior do exterior, possibilitando a linguagem (a linguagem que permite, então, focar as coisas, desfocando-as para convertê-las em conceitos, que, por sua vez, são transformáveis em nomes, nomes passíveis de serem qualificados através de adjetivos). Resta, assim, uma atmosfera densa de coisas/acontecimentos: não *qualidades*, mas blocos incôngruos ou *quantidades* (além da ausência de adjetivos, note-se a ausência de verbos a partir da forma *panicked*: o núcleo duro do predicado não existe, porque não é de frases textuais que aqui se trata, mas de sensações, afetos e perçetos, feixes de forças *incorpóreas*, como pensavam os estoicos, dos quais o *eu* não tem meio de se defender).¹⁴

Como é que o *eu* desperta desta situação? Como é que ele sai deste limbo interior/exterior para poder, enfim, reorientar-se e perfilar um modo de atuação que lhe permita corresponder às expectativas que suspeita terem sobre ele e sobre o seu papel *in the middle of this delusion*? Primeiro, o estado de choque ou de perplexidade paralisam

¹⁴ Daí que, nesta perspetiva, os estoicos nunca formulassem uma proposição como “a árvore é verde”, mas antes “a árvore verdeja”: não uma qualidade, mas uma quantidade incorpórea, realizável à superfície do corpo (a árvore, neste caso) (cf. SANTOS, 1997: 224).

o seu agir: é preciso, por assim dizer, dar tempo ao tempo até ele reagir à sua própria reação (o choque inicial) e, por fim, proceder a uma passagem-ao-ato (neste caso, a um pensamento sobre o pensamento, a uma reflexão sobre a flexão). Esse processo subjetivo do tempo adquire consistência no próprio desdobramento (na *autopoiese*) da letra: depois do primeiro refrão, o *eu* opera um processo contínuo de devir-criança, ou seja, traça um desvio ou uma linha de fuga que lhe permitirá obter um ângulo de observação à margem de tudo aquilo que se passou anteriormente (uma espécie de terceiro olho). O devir-criança atua na economia psíquica como um dispositivo consolador: *alivia-me* a carga insuportável *deste* trabalho de Sísifo (a confiança que supostamente a *tua* mãe deposita em *mim*: *I guess she thought I'd be a perfect resort...*), uma vez que desloca a seriedade oblíqua do acontecimento (a tentativa de suicídio) para fulgurações mais brandas, para reminiscências que, sem a pretensão de esclarecerem e justificarem o presente (ao serviço do Édipo e dos fantasmas na psicanálise freudiana: que traumas recalçados na infância levariam o *you* a desejar o suicídio...), *criam* e *intensificam* o presente, abrem uma linha de fuga, *produzem* inconsciente, desejo e potência (potência de vida, o *conatus* de Spinoza).

Ou seja, o devir-criança possibilita um agenciamento. Este devir evidencia-se em dois momentos da canção. O primeiro: *I remember vividly a day years ago we were camping you knew more than you thought you should know / you said "I don't want ever to be brainwashed" and you were mindboggling you were intense / you were uncomfortable in your own skin you were thirsty but mostly you were beautiful.*

Algumas ilações: (i) o sentimento inquietante de culpabilidade do destinatário, pensando que sabia mais do que o desejável; este excesso de saber é um excesso de *inumanidade*, o seu âmago *ex-time* (como uma clarividência interdita: o supremo crime é o acesso a este sem-fundo onisciente; o acesso ao vazio, o grau-zero da sua humanidade, coloca o *you* acima do comum dos mortais, como uma espécie de Deus que habita a terra dos homens (subtexto do *Gênesis*, a interdita Árvore do Conhecimento, etc.) – não é isso que explica, em parte, o sacrifício de Cristo? A sua morte na cruz não será o preço que Deus teve a pagar por se ter excedido nas suas lides criacionistas (*vide* ŽIŽEK, 2008: 48)? Daí o preço a pagar pelo *you* da canção: perder a vida); (ii) o desconforto sentido na experiência do próprio corpo, *da própria pele* (na sequência do tópico anterior): o destinatário deixa de residir na sua imanência (excentricidade e *ex-centricidade*); perde-se nas suas palavras – *"I don't want ever to be brainwashed"* – e, ao conceder-lhes uma autonomia fenomenológica (palavras e

pensamentos que falam e pensam *por mim*, independentemente *de mim*), passa a acreditar que elas são mais verdadeiras do que a experiência do seu corpo e da sua pele (o seu *self*, em clave neurobiológica; por isso a resolução final de um suicida parece só ter sentido, para os demais, se for contemplada como um *síndrome*, “como conclusão de um desenvolvimento patológico”, GRASHOFF, 2006: 7)¹⁵; (iii) o facto de este bloco de infância se constituir como uma fase posterior ao choque primordial (a reação) permite usar adjetivos, é ostensível: *you were mindboggling, intense, uncomfortable, thirsty*; são adjetivos que validam o carácter excessivo e *ex-timado* do *you*: é uma entidade *intensa*, complexa, que deseja compulsivamente, sem objeto específico (*desejo de desejar*, máquina desejanter); é um ser, portanto, que se furta às contingências do mundo – daí o remate do *eu*: para atrair o destinatário à terra (sintonizando-o, por assim dizer, com o comum dos mortais, para não fazer dele uma aberração da natureza), o *eu* sublinha que *but mostly you were beautiful* (o adjetivo *beautiful* carrega socialmente conotações muito banais, muito familiares: é esse o isco que permitirá ao *you* sentir-se reconhecido como humano, *igual a mim*, apaziguando a sua deformação interior ao torná-la, por espelhamento, *igual à minha*)¹⁶; (iv) o pensamento-delírio-paranoia (e daí a sua fricção constrangedora, a sua potência desafiante) “*I don’t want ever to be brainwashed*”: a que propósito surge este medo de uma lavagem cerebral? O que subentende o seu carácter transgressivo (afinal, é por meditar sobre assuntos deste teor que o *you* se sente irremediavelmente *uncomfortable in [his/her] skin*)? Evocando Proust, somos seres de tempo, e o tempo é um devir intensivo de memórias. A consciência é um filtro, um depósito de momentos pregnantes (quer estejamos atentos a isso ou não) a partir dos quais o indivíduo humano (re)constrói a sua história (o “eu autobiográfico”, o terceiro patamar do *eu*, segundo DAMÁSIO, 2010: 229): não uma linearidade narrativa (o equivalente ao *studium* barthesiano ou ao mito da fidedignidade da memória), mas uma série de blocos de sentido, *punctum*, algo que confere ao *eu* a potência mínima para se

¹⁵ A relação causal entre uma patologia psiquiátrica e o ato suicida é, no entanto, um mito perigoso: na verdade, explica Grashoff, “[s]ó uma muito pequena percentagem das pessoas que acabam com a vida é psiquicamente doente. E embora se possa prever um risco maior de suicídio entre os doentes psiquiátricos, os motivos para o suicídio também entre os psiquicamente doentes (...) se podem explicar de maneira psicologicamente normal. É frequente as causas residirem nas relações perturbadas entre pessoas” (GRASHOFF, 2006: 27). Conclui, mais adiante, que “não existe nenhum gene suicida. Mas pode existir uma perturbação que torna menos efectivo o controlo dos impulsos” (*idem*, 29).

¹⁶ Vide Žižek, a propósito de Deus e da Criação, em resposta às ansiedades do destinatário de *Joining You* e como complemento da qualidade de ser *beautiful*: “A um exame mais atento, nada há de normal no nosso universo – cada uma de todas as coisas que existem é uma excepção milagrosa; vista segundo uma perspectiva correcta, cada coisa normal é uma monstruosidade. Por exemplo, não deveríamos considerar normais os cavalos e o unicórnio uma excepção milagrosa – o próprio cavalo, a coisa mais comum do mundo, é um milagre assombroso” (ŽIŽEK, 2008: 94). Geneticamente falando, somos, assim, todos mutantes (cf. LEROI, 2009: 30).

reconhecer, a qualquer instante, como um *eu*, uma experiência viva, uma presença intacta. É daí que vem a angústia de perder a memória, de devir um *selfless self*, vivendo “an immediate, purposeless present”, “an increasingly centerless life, with fits of erratic activity giving way to inertia” (ENDER, 2005: 3).

O segundo momento associável ao devir-criança abrange os seguintes versos: *you and I we're like 4 years old we want to know why and how come about everything / we want to reveal ourselves at will and speak our minds and never talk small and be intuitive / and question mightily and find god my tortured beacon / we need to find like-minded companions. And... and... and... and...* (o gaguejar criativo-intensivo, máquina de agenciamentos, cf. DELEUZE & GUATTARI, 2007: 136) – o devir-criança suporta um plano de imanência prolífico em conexões, uma potência tentacular e omnívora. Engendra um tratamento intensivo do corpo, concebido como um puro *continuum* de intensidades, exceididades ou coletividades moleculares: o desejo de saber tudo, de compreender tudo *a fundo*, de fluir sob o signo da *intuição*; um corpo exploratório e esponjoso, polimorfo e sensível.

O devir-criança estabelece, assim, múltiplas conexões que, analisadas a fundo, divergem umas das outras, cruzando fenômenos e acontecimentos sem aparentes elos de sentido. Como escreveu Bergson (2001: 223), o *élan* da vida é puro movimento: não há coisas, somente ações, instantes infinitamente decomponíveis que a consciência humana, para poder, enfim, sobreviver a esse ritmo imparável e contingente, tende inevitavelmente a deformar em nome de uma permanência ou imobilidade *ilusórias* – mas que, não obstante, são salvíficas e apaziguantes: conferem sentido à existência, como um lugar ao qual a consciência pode sempre regressar, sentindo o chão debaixo dos pés (daí as respostas pré-formatadas nas saudações entre amigos).

O fluxo de conjunções copulativas vai cosendo, através do ritmo (o ritmo do tempo real que o tempo da escrita pretende simular), essas irrupções de desejos (*palavras-ações* ou *palavras-acontecimentos*, para empregarmos dois conceitos de José Gil, cf. GIL, 2010: 72), que surgem em catadupa, compondo movimentos ocasionais absolutos, lances imprevisíveis (constituídos por elementos heteróclitos e inarticulados) do inconsciente, que o *eu* do narrador (o pretense centro forte) não controla, disparando em todos os sentidos e ampliando, assim, o plano de imanência que volatiza o devir-criança (*my tortured beacon* – a torção possibilita a linha de fuga). Querer saber tudo (*everything*) é desejar tornar possível o impossível; é querer tornar consciente tudo aquilo que, na verdade, fica de fora, à margem dos fenômenos conscientes, longe da

máquina expressiva (a máquina que, no campo da criatividade, dá origem ao texto da canção). É romper, portanto, com os limites da consciência (a consciência da consciência) – e o agente dessa rutura é o devir, que o *and* metaboliza.

Noutros termos (ainda deleuzianos): o *é* caracteriza-se pelo movimento territorializador e pelos estratos que enclausuram as intensidades (o *ser* supõe o tiranismo das essências, o verbo como *centro* da estrutura sintática de uma frase), ao passo que o *e* é o exato oposto, uma condição aberta pelo rizoma, que dissolve os estratos (o rizoma não tem centro, pulveriza-se, abre-se ao fluxo, à liberdade do trânsito entre forças).¹⁷ Substituição da essência (*é*) pela descontinuidade e pela multiplicidade (*e*). Recorde-se a premissa de *Joining You*: o *eu* pretende demover o seu amigo/a da intenção de cometer suicídio. Mas, à semelhança do seu procedimento no tema *Mary Jane*, o *eu* recobre-se de disposições antirretóricas: não visa convencer o *you* a respeito da importância da vida, nem tão-pouco demonstra uma assertividade inabalável sobre a existência humana como algo que é *realmente* digno de acontecer e de permanecer no seu *assim* (a noção do *irreparável*, segundo Agamben em *A comunidade que vem*, cf. AGAMBEN, 1993: 71 e ss). No fundo, *nós não somos nada* – ou somos *esse nada*.¹⁸

Nada se oculta, assim, porque não há nada a ocultar (não existe uma realidade misteriosa por detrás desta ilusão a que temos acesso e que assumimos como a realidade efetiva): é o nada que (*se*) oculta. Ocultando(-se), dá(-se) a ver: é isso o nada. Parafraseando Žižek: enquanto David Hume propalava a ausência definitiva do *self* (o ser humano como “um feixe ou coleção de diferentes percepções (...) em perpétuo fluxo e movimento”, HUME, 2001: 301)¹⁹, Kant haveria de tornar essa ausência, vazio ou negatividade na própria e única definição do que o *self* manifestamente é (cf. ŽIŽEK, 2004: 68). O idealismo, por muito mínimo que seja, é inevitavelmente aporético:

¹⁷ “Substituir o *É* pelo *E*. *A e B*. *O E* não é sequer uma relação ou uma conjunção particular, é aquilo que sustenta todas as relações, a estrada de todas as relações, e que faz com que as relações se escapem para fora dos seus termos e para fora do conjunto dos seus termos, e para fora de tudo o que poderia ser determinado como *Ser*, *Uno* ou *Todo*. *O E* como extra-ser, inter-ser” (DELEUZE in DELEUZE & PARNET, 2004: 75). *Vide* subcapítulo “Da vertigem: escrever listas” (Terceira Parte).

¹⁸ Recupere-se o substrato budista-humano das alegações de John Gray (2002) contra o *self* edificado da neurobiologia e das mais diversas experiências mundanas: “Our fictive selves are frail constructions. The sense of *I* is dissolved or transformed in trance and dreams, weakened or destroyed in fever and madness. It is in abeyance when we are absorbed in action. We may forget it in ecstasy or contemplation. But it always returns. The dissolution of self that mystics seek comes only with death” (GRAY, 2002: 77-78). Segundo Sloterdijk, o despiste da centralidade do sujeito chegou aos europeus “com um certo atraso”, dado que toda a cultura hindu esteve desde sempre imbuída de teorias da abolição do *ego*: pense-se “na doutrina budista do *anatman*, no Vedanta [suposição filosófica de que, a fim de alcançar a sua *mocsa*, ou libertação final, o indivíduo deve vencer a ilusão (*maia*) de que habita um mundo material e múltiplo, compreendendo a sua pertença a *brâman*, a realidade original, única e absoluta], nas inúmeras escolas de ioga e noutras escolas tântricas do tempo antigo”, entre outros (in SLOTERDIJK & HEINRICHS, 2007: 21-22 e 288).

¹⁹ *Vide* subcapítulo “Considerações gerais sobre o *self* e as suas ruínas fundacionais” (Primeira Parte).

A Self is precisely an entity without any substantial density, without any hard kernel that would guarantee its consistency. If we penetrate the surface of an organism and look deeper and deeper into it, we never encounter some central controlling element that would be its Self, secretly pulling the strings of its organs. The consistency of the Self is thus purely virtual; it is as if it were an Inside that appears only when viewed from the Outside, on the interface-screen – the moment we penetrate the interface and endeavor to grasp the Self ‘substantially’, as it is ‘in itself’, it disappears like sand in our fingers (*idem*, 117).²⁰

O padrão estrutural dos refrões atua como uma prece ou um mantra (a envolvência é, desde logo, persuasiva: não pela retórica da linguagem, pelo significado, mas pelo *som* da cadência, pelo *significante* repetitivo). A sua intensidade decorre das desconstruções que cada verso opera (que não afetam apenas o destinatário, mas também o narrador: daí a primeira pessoa do plural). Ora, os refrões dissolvem todos os estratos molares ou territorializações nos quais assentam os credos quotidianos. Torna o *eu* (o *eu* estável, coeso, unitário) uma ficção – se por *eu* se entender a consumação de um limite, por mais intensivo (infinito, estimulante, recompensador) que ele possa parecer. *Nós* não somos redutíveis a nenhuma destas (ou outras) territorializações do *self* (ou fixações edipianas, que agem ao serviço da representação psicanalítica, reduzindo e definindo o outro – e o *eu* – em função das pulsões de ordem biológica, ou seja, enquanto fonte alimentar, objeto sexual ou rival a destruir): por isso, *if we were our bodies / futures / defenses / culture / leaders ...*, então *I’d be joining you*. Nós não somos os nossos corpos, nem as nossas paranoias, nem os nossos nomes: corpos, paranoias e nomes são *ilusões* (pequenos nada, falsos subterfúgios, constrangimentos ou territorializações temporárias) e, como tal, não vale a pena morrer por nenhum deles.

Por sua vez, não vale a pena, assim, esclarecer, no corpo da letra, qual foi, afinal, a razão ou as razões que impulsionaram o amigo/a a sondar o suicídio: a suspensão secundariza, em termos transcendentais, esses motivos (são ilusões, tão facultativos e improváveis como cada um dos itens que o narrador elenca no refrão), pondo em evidência o destinatário *per se*, a sua radical exterioridade (a sua *singularidade qualquer*, cf. AGAMBEN, 1993). Como afirma Udo Grashoff, o suicida não é apenas

²⁰ Žižek traça também uma diferença de perspetivas entre Deleuze (as intensidades e multiplicidades) e Badiou, que retoma Hegel (vazio, nada): “In Deleuze, Difference refers to the multiple singularities that express the One of infinite Life, whereas, with Badiou, we get multitude(s) without any underlying Oneness. In Deleuze, Life is still the answer to ‘Why is there Something and Nothing?’ whereas Badiou’s answer is a more sober one, closer to Buddhism and Hegel: *there IS only Nothing*, and all processes take place ‘from Nothing through Nothing to Nothing’, as Hegel put it” (ŽIŽEK, 2004: 29).

vítima, mas também perpetrador: “Não se trata, aqui, de uma explicação causal dos suicídios, mas sim instrumental: ou seja, não se trata de saber o que levou alguém a matar-se [ou a querer matar-se], mas sim de saber o que consegue o suicida com o seu acto, que problemas quis resolver e de que maneira” (GRASHOFF, 2006: 31).

Vocalmente, os três refrões são três esforços viscerais: são blocos de emoções-palavras, embrulhadas nas típicas harmonias morissetteanas (a duplicação ou triplicação da sua própria voz) que lhes conferem uma maior potência, como um rasgo (esganiçado, por vezes) que chega à superfície vindo das entranhas. Não se prescreve, portanto, *por palavras*, um conjunto de recomendações ou de avisos para que o *you* se mantenha vivo. O que se exterioriza é esse rasgo pulsado por um ritmo imanente à vida (ao tempo real, que finge – para poder funcionar – a ausência de mediação pela escrita), o esforço físico (vocal) que, puxado até ao limite, torce esse limite (os *glissandos*, segundo Deleuze), tornando imanente (visceral, real, física) a transcendência (neste caso, aquilo que *nós (não) somos*, a *ilusão* de tudo o que somos: porque somos *tudo* isso e, simultaneamente, nem *isso* somos). Daí a vividez e a expressividade retóricas inerentes às emoções humanas (o princípio de *liveness*, que Daniel M. Gross (2006) recupera de Adam Smith). A angústia fala mais alto, o seu *ça parle* incomunicável: *não tenho qualquer argumento para te convencer sobre se vale a pena viver – mas acredita, pelo meu tom de voz, pelo meu esforço e resiliência, que também não vale a pena morrer*.

Como se visibiliza este arrebatamento do *pathos* (a tensão que o acende: convencer sem convencer)? Nomeie-se a versão acústica de *Joining You*, gravada para o álbum *Alanis Unplugged* (1999). A prestação espelha, do ponto de vista pragmático-performativo, uma acutilância e uma veemência desconcertantes, se confinadas, por exemplo, à exigência física pedida pelas harmonias do refrão: por estar sentada, em ângulo reto, obstruindo as cavidades do baixo-ventre (necessariamente mais pressionado), as notas mais altas e mais fortes densificam o clímax do desempenho, porque soam como constrições aflitas. Convocam, sobretudo, a própria crueza poética das palavras e das imagens, a ausência vazia de um *self* que, para se construir e autenticar, precisa de ser desconstruído (*desontologizado*), para assim atestar a sua nudez ínfima, a sua irresolução, silêncio ou vazio (como no *Tao* chinês). A intensidade performativa do refrão aspira a formas de amplitude inesgotáveis (as possibilidades de itens são vertiginosamente infinitas: *eu* posso querer matar-me por uma razão que transcenderá sempre a Razão), que são em simultâneo atos de despojamento (não somos os nossos *corpos*, os nossos *líderes*, etc.).

Quando a câmara foca apenas a expressão do rosto da artista, não pensamos mais na literariedade (muito improvável) e literalidade (mais óbvia) do tema, mas na intensidade e na convicção de quem o interpreta: um *eu* irreduzivelmente único, irreduzivelmente *qualquer*, porque tão frágil ou vulnerável quanto *eu* e *nós*, ouvintes e espectadores, cúmplices de toda aquela oralidade informal, e por isso tão permeáveis a ela (a utopia da *impropriedade* do ser, portal de acesso à *comunidade que vem*).²¹ Morissette materializa, assim, uma revelação (uma epifania) – e não é por acaso que Glenn McDonald, ao ouvir esta versão do tema, pensa no fim trágico de Kurt Cobain:

‘Joining You’ is elegant and organic, an angel of Hope with a sense of humor, like Patch Adams without the clown noses, and maybe I’m the only one who thinks of Alanis and Kurt as inextricably linked, but read this song as hers to him, and see if you understand why, when Alanis ends it with ‘Feel free to call me a little more often’, I am suspended between tears, because for Kurt it’s too late, and elation, because for the rest of us it isn’t (MCDONALD, 27-1-2000, em linha).

Diga-se que a criação de um corpo-sem-órgãos e de um plano de imanência (alicerçados no *and... and... and...*) é um projeto tingido pela ambivalência funcional: pode ter sucesso e ser uma potência de vida (e o destinatário aprenderá a relativizar os seus dilemas ou, como diria Schopenhauer, não confundirá a negação do “querer-viver” com o ato suicida), como pode falhar redondamente e tornar-se mortífero (se a singularidade do *eu* não existe mais, passando a ser um aglomerado de fluxos descontínuos e de intensidades, como pode o indivíduo suportar o horror de um vazio demasiado amplo, infinitamente diverso, tornando o *eu* ontologicamente nómada, insuperavelmente fragmentário, *wreaking havoc and consequence?* Recorde-se Cobain).

Joining You não apresenta um ponto culminante: o desfecho da canção perpetua a mesma atmosfera indecível, o mesmo estado de suspensão crítica, que ditaram o seu curso do primeiro ao último verso. Assim que a voz canta *feel free to call me a little more often*, dá-se um fim abrupto, sem efeito de eco nem *fade-out*. Não há uma catarse, mas uma tensão que fica irresolvida, porque irresolvível, entre as margens do incomunicável da comunicabilidade humana (cf. AGAMBEN, 1993: 52). [*F*]eel free to call me [pausa] a little more often [fim abrupto, sensação de vertigem, murro no

²¹ “Porque se os homens, em vez de procurarem ainda uma identidade própria na forma agora imprópria e insensata da individualidade, conseguissem aderir a esta impropriedade como tal (...), se os homens pudessem não ser-assim, não terem esta ou aquela identidade biográfica particular, mas serem apenas *o* assim, (...) a sua exterioridade singular e o seu rosto, então a humanidade acederia pela primeira vez a uma comunidade sem pressupostos e sem sujeitos, a uma comunicação que não conheceria já o incomunicável” (AGAMBEN, 1993: 52).

estômago] – os intervalos criam distâncias, conferem aos corpos uma abertura, uma disponibilidade para agirem como bem lhes apetece (*feel free*): não há qualquer coação, apenas a *minha* disponibilidade para acolher a *tua*, para *te* ouvir – mas *tu decides*. Não há sequer uma caução linguística forte: o *eu* poderia ter rematado, com superior assertividade, *call me more often*, mas refreia a sua impulsividade. Avança com a predisposição para ajudar, mas recua quanto ao grau de intrusividade da sua atuação (daí *a little more often*). Como afirmou Derrida (2004: 50-51), o indecível faz o acontecimento, atua como a sua condição. O *outro* poderá ou não responder ao *meu* pedido de ajuda, poderá ou não decidir ligar-*me*. E a tensão permanece, assim como o desejo e a esperança.

2.1. *Já-sentido: o espelho convexo de Cobain, revisited.*

A Fama, esta espécie especial, alimenta-se de ultraje, daquilo que os conselheiros de homens inferiores consideram má publicidade histórica, em limusines, facadas no meio do público, conflitos bizarros, traição, pandemônio e drogas. Talvez a única lei natural associada à verdadeira fama seja que o homem famoso é impelido, fatalmente, para o suicídio.

Kurt Cobain (1995: 85)

Kurt Cobain morreu. Ponto assente. Podemos chorá-lo, homenageá-lo, comprar as reedições dos álbuns dos Nirvana de cada vez que as indústrias culturais, calculadamente, promovem uma efeméride (por exemplo, o vigésimo aniversário do lançamento de *Nevermind* e de *In Utero*) que o próprio Cobain jamais seria capaz de tolerar. Podemos polir toda a aura dos Nirvana, dissipando a mitologia que com o tempo se acomodou ao nome do vocalista para melhor compreender o homem e as canções, o humano e a inumana aporia da existência: ouvir e ver o registo de toda a *performance* do *MTV Unplugged*, captada num só *take* sem edições, prestando especial atenção a todos os movimentos e expressões do vocalista, assim como aos comentários dos restantes membros da banda, permitirão, como bem notou Andrew Wallace Chaming, constatar que “(...) there is no way of listening to *Unplugged in New York* without invoking death; it’s in every note, but that doesn’t mean that it’s not a masterpiece” (CHAMING, 12-12-2013, em linha).²² Mas o remate perturbador de *Joining You* não

²² Entre outros momentos vívidos em cima e fora do palco, o cronista menciona a tensão sentida segundos depois de Cobain ter interpretado sozinho a canção *Pennyroyal Tea*, de olhos fechados: “As it ends [Dave] Grohl [o baterista] shouts out ‘That was really great!’ Kurt responds, ‘Shut up.’ It’s a sore moment revealing a singer uncomfortable in his own skin, through addiction and depression, and a friend who seems to only want him to pull through” (CHAMING, 12-12-2013, em linha). Depois da última canção,

poderá fazer nada por ele: *feel free to call me a little more often* abre uma suspensão aguda que só *a nós*, que ainda temos pulso, conseguirá ou não abalar com o declive da vertigem e a promessa do indefinido. A *nós* e a quem recapitule, inconscientemente (*sistemicamente*, em termos ideológicos), a catábase irreversível de Cobain: neste caso, Billie Joe Armstrong, o vocalista do grupo *punk* Green Day.

Posto isto, as últimas palavras de *Joining You* – mais do que pelas palavras *em si*, em sentido literal, mas pela veemência visceral do afeto que, no próprio ato em que se diz, permanece mudo e inquietante – parecem fazer uma ressonância perturbadora com as palavras iniciais da canção *Basket Case*, um original dos Green Day: *Do you have the time / to listen to me whine / about nothing and everything all at once?* A intertextualidade não é fortuita: Morissette improvisou esta canção no programa *Jimmy Kimmel Live*, em setembro de 2012, na sequência do internamento clínico de Billie Joe Armstrong, por alegado consumo abusivo de substâncias ilícitas²³ (a emissão do programa previa, além da participação de Morissette, a presença dos Green Day, que acabou por ser cancelada. Dadas as circunstâncias, Morissette decidira, em jeito de homenagem solidária, improvisar um *cover* da canção). Eis, no fundo, o quadro operativo – ou *repetitivo* – da violência sistémica na sociedade contemporânea (a sensação do *já-sentido*, diria Mario Perniola): *onde é que já vimos isto antes? quando é que aconteceu algo semelhante a este caso?* Segundo Morissette,

I've always been an advocate and supporter of artists and Billie Joe to me – he deserves to be bowed down to (...) He's been in this industry for a long time and so for him to experience the consequence of a system that kind of set it up for him to fail is a travesty to me (MORISSETTE *apud* PAJER, 27-9-2012, em linha).

Morissette conhece as areias movediças da fama – e afundou-se o suficiente nelas para descobrir que, no final, havia/há um fundo firme, ainda que inominável, a partir do qual pode sempre voltar à superfície (cf. *apud* CHANCELLOR, 27-10-2008, em linha). Daí poder dizer “It is much easier for me to say” (MORISSETTE *apud* FRANCE, 1999: 100)²⁴, cantar *thank you terror / thank you disillusionment / thank you frailty* e compor

os produtores e a audiência solicitaram-lhe um *encore*, mas o cantor recusou o pedido: “That wasn't him posturing or being a diva. He simply had nothing more to give” (*ibidem*).

²³ Na véspera, a meio de uma *performance* televisiva, o músico, violentamente, abandonara o palco antes do momento previsto para o desfecho da sua atuação, depois de um colapso nervoso filmado radicalmente (obscenamente) em direto.

²⁴ Vide subcapítulo “A beautiful death: depois de *Pill*. Capitalismo e esquizofrenia” (Primeira Parte).

uma letra como a de *Joining You* ou outra como a de *Eight Easy Steps*, uma lista de *how to's* a servir de irónico manual de autoajuda (*How to lie to yourself and thereby to everyone else / How to keep smiling when you're thinking of killing yourself / How to numb a la holic to avoid going within*). Morissette é a evidência viva de tudo isto – e na condição de evidência a linguagem verbal (com os seus intuitos explicativos) fica sem efeito. Daí a complexidade e o jogo de provocação inerentes a este *eu* na voz de Morissette a interpretar *Basket Case*: a artista surge como a encarnação plena da instância lacaniana do *sujeito-suposto-saber*.²⁵

Pelo menos a título de princípio (tanto ético como estético), um *cover* não pretende trazer para a arena mediática o conflito entre versões e desempenhos, retirando daí todo o histerismo sensacionalista. Há um respeito inviolável pela integridade do original (pela *ecceidade* da música-fonte, pelo que nela consubstancia um acontecimento e toda uma fenomenologia, unindo performer, produção, voz, contexto histórico, razão de ser, vísceras, afetos e subjetividades) e, depois, em função das circunstâncias e das motivações pessoais, há um outro tipo de respeito, um respeito pela integridade *diferencial* que subsiste a uma mesma música que, na verdade, nunca é verdadeiramente *a mesma*, a partir do momento em que deveio pública (e deveio *nossa*, se nos afetar, se não nos deixar indiferentes). Daí o *eidós* fundacional de um *cover*: nunca há, de facto, uma reprodução mimética da canção-fonte, mas a sua reprodução produz a diferença, um agenciamento intensivo, um devir-outro.

O que há, então, de especial neste *cover* de Morissette? A interferência e reversibilidade quiasmáticas, na linha de Merleau-Ponty: o modo como o *eu* de Morissette (a máquina desejanse das suas *lyrics*, memórias, corpo, pulsões, experiências de vida) passa organicamente através do *eu* de Armstrong, ou melhor, de um *eu* com contornos igualmente autobiográficos e autorretratísticos (porque a letra de *Basket Case* nasceu, segundo o vocalista, a partir dos seus dramas de adolescente misantropo). Morissette faz com este tema o mesmo que fez, por exemplo, com as versões acústicas dos seus discos *Alanis Unplugged* (1999) ou *Jagged Little Pill Acoustic* (2005): quando canta *You Oughta Know* substituindo as guitarras elétricas e o baixo por violoncelos e

²⁵ Não será propriamente um lapso de língua o facto de Morissette, ao referir-se ao Billie Joe, usar o termo *industry* para se reportar ao que os dois têm em comum, isto é, a música. Morissette pode ser a artista com as melhores intenções *genuinamente* artísticas no mundo da *pop culture* – mas o mundo continuará a ser o da *pop culture*, dos *mass media* e das indústrias culturais, e ela continuará a ser *the sexy treadmill capitalist* (verso da canção *One*), um significante inscrito na cadeia simbólica que faz interagir todos os signos que conferem corpo, visibilidade e expressão às ideologias e sensologias contemporâneas, de uma sociedade que, atualizando o aforismo de Descartes, *consome, logo existe*.

um piano de cauda, esboça uma nova atmosfera de sentido, que só se assegura por abrir um intervalo onde o *eu* se distancia de si mesmo e passa a agir como uma *personagem*, podendo respirar com novo fôlego, exaurir-se da agressividade reativa que ditou a composição de *You Oughta Know* e converter a visceralidade emocional deste tema numa espécie de emoção perceptiva (a emoção *do texto* e não a emoção *do eu*).

Por outras palavras: o *eu* de Morissette que canta, agora, *Do you have the time to listen to me whine / about everything and anything all at once? / I am one of those melodramatic fools / neurotic to the bone no doubt about it*, é uma entidade que, por revivalismo empático, tendo em conta as suas próprias experiências presentes e passadas, tem confiança e coragem suficientes para assumir (incorporar) como seus os afetos e as sensações que circulam nos versos dos Green Day. É uma questão de osmose e contaminação de fluxos: os espaços interiores dos dois *eus* (dos dois artistas) ecoam profundamente na sua exterioridade. A coexistência interior/exterior é praticamente absoluta: note-se, para o efeito, o estilo oralizante de *Basket Case* e como essa característica se move ao longo de todo o *corpus* morissetteano. A voz íntima surge num movimento que é idêntico ao de uma voz exterior, audível numa conversa aleatória e banal, a qualquer momento do dia: é uma escrita que *acontece*, uma escrita-proferição.

Por sua vez, as ressonâncias com Jean-Luc Nancy a propósito do retrato pictórico (do retrato que é um autorretrato diferido ou, também, do autorretrato que é sempre um retrato do *eu-devindo-outro*) são, neste contexto, bastante enquadráveis: o olhar do retratado é simultaneamente aberto (na sua iminência nua) e enigmático (o acesso à sua intimidade, a um nível especificamente matérico, refém das suas propriedades materiais, é-nos sempre vedado). É um olhar sem fixação, que age na sua própria independência. O olhar de Morissette enquanto canta *Basket Case* atrai idênticas considerações metafenomenológicas: não se trata de um olhar fenomenal (não olha para ninguém no público em concreto, como se estivesse fechada na sua *bolha* autista), porque “il est au contraire la *chose en soi* d’une sortie de soi, par laquelle seulement un sujet se fait sujet, et la chose en soi de la sortie ou de l’ouverture n’est pas un regard sur un objet, mais l’ouverture vers un monde” (NANCY, 2000b: 81). Assim, quando se ouve – e *se vê* – Morissette a cantar a música de Billie Joe Armstrong, esboça-se um ambiente em tudo semelhante, por exemplo, a um concerto acústico da artista: como se a música tivesse sido escrita por si, nas mesmas sessões que originaram *Supposed Former Infatuation*

Junkie, depois de ter desejado desaparecer e nunca mais voltar a um estúdio (Morissette nunca falou abertamente de tentativas de suicídio, mas denegou-o várias vezes).²⁶

Retome-se a questão de base: o que há de especial no *cover* de Morissette, ao ponto de não sucumbir aos truísmos associados à mimetização de imagens e melodias, ou à intenção de um gesto simbólico (uma homenagem, uma demonstração de solidariedade)? Talvez seja o modo como a sua versão consegue captar intensidades que *transcendem* o pendor oralizante da canção original: não capta o ímpeto e o frenesim do *punk*, mas a vulnerabilidade daquele *eu* (a personagem que anima a letra de *Basket Case*). Quando se ouve a canção pela voz do vocalista, fica-se com vontade de entoar o tema aos pulos, porque induz energia cinética. Não se trata de uma canção comovente, não nos leva a interpretar a letra *a fundo*: pelo contrário, desvia-nos a atenção hermenêutica, raptando-nos o corpo para a performatividade e os impulsos gregários (é uma música de estádio, altamente comercial). Morissette, na sua versão, despojara o original das suas texturas ofuscantes: o estilo *punk*, o ritmo acelerado e ruidoso, a indisciplina sonora (bateria, guitarras elétricas, baixo), todos esses elementos desaparecem no *acontecimento* de Morissette. Porquê o termo *acontecimento*? Porque imprime nesta nova atmosfera a *evidência* de um novo corpo e de uma nova presença: a visibilidade daquilo que na versão original passa despercebido ou invisível, ou seja, *a letra*, em sentido literal (passe-se a redundância). A letra de *Basket Case* é extremamente simples: não é poética, nem esteticamente interessante; não possui metáforas profundas, nem um léxico semanticamente impenetrável. Parafraseando-a, fala de um jovem adolescente com necessidade de falar, sendo negligenciado pelo psiquiatra – que o acusa de falta de sexo (e o sentido de humor é, segundo Freud, uma tática denegatória e defensiva: *I went to a shrink to analyze my dreams / he says it's lack of sex that's bringing me down*) – e depois por uma prostituta – que receia acabar contagiada pela depressão do presumível cliente (*I went to a whore, she said my life's a bore / So quit my whining 'cause it's bringing her down*).

O que acontece, portanto, no *cover* de Morissette? Toda a ganga humorística da canção-fonte (a sequência atabalhoada de peripécias: os encontros com o psiquiatra e a prostituta; por maior que seja a verosimilhança dos eventos narrados, a letra descai para o campo da anedota, não sendo levada a sério) fica em segundo plano, quase latente,

²⁶ Um exemplo explícito: “There was a time, around the release of *Jagged Little Pill*, when everything was overwhelming. And so the secret was to keep looking down and keep walking. If I had looked up I wouldn't have been able to breathe. I am not afraid to say I had my suicidal moments” (*apud* POTTER, 26-8-2012, em linha).

porque a voz e a presença induzidas pelo formato acústico conferem primazia simbólica, do primeiro ao último momento da canção, à *necessidade de falar*. Ou seja, o novo acompanhamento musical diminui a sua exuberância performativa, fazendo sobressair a voz da cantora. Por sua vez, o ritmo lento, a par da intensidade vocálica de Morissette (e, de novo, o *olhar*: olhos abertos, a visibilidade do invisível, a revelação epifânica e a impressão, perto do final, de que Morissette tem os olhos humedecidos, na iminência das lágrimas), enfatiza a letra da música e, tomando em consideração as circunstâncias biográficas do seu autor no momento em que a *performance* ganha corpo (o consumo de drogas, o internamento clínico), os versos finais que constituem o refrão adquirem uma hipervisibilidade incômoda: *Sometimes I give myself the creeps / Sometimes my mind plays tricks on me / It all keeps adding up / I think I'm cracking up / Am I just paranoid / Am I just stoned?* Tornam-se demasiado reais, demasiado familiares, e por isso inconvenientes, pondo a nu o seu excesso propriamente *inumano*. Noutros termos: já não soam como *versos* (texto, canção), mas como *proferições* ou atos de fala radicalmente assertivos (ou até mesmo como um autodiagnóstico clínico).



Fig. 52. *Performance* de *Basket Case* (cover dos Green Day) no programa *Jimmy Kimmel Live* (2012)

O olhar aberto, na sua nudez exterior, é profundo: a exterioridade devém profundidade (interior), porque habita o espaço e realiza uma osmose (espaço do corpo que se difunde a partir do olhar; espaço exterior que se corporifica porque passa a ser habitado pelo olhar, pela intimidade dos afetos). Quanto mais imobilizado parece, mais concentradas são as suas forças e nervosidades, maior a sua potência háptica: é um olhar que se mantém retesado, porque chora sem lágrimas. O esforço psicofisiológico é, neste sentido, muito mais intenso: porque o fluxo inerente ao chorar libertaria o corpo, como um refrigerio do espírito, possibilitando uma descarga de tensão. Morissette, pelo contrário, habita essa tensão até ao fim, sem abandonar (ou desfazer) a interrupção espaço-temporal da canção-memória-acontecimento. É aplicável, neste contexto, a

noção derridiana de *espacement* (o espaçamento que tanto dá lugar às coisas como as põe em relação umas com as outras)²⁷: para que alguma coisa aconteça, é necessário haver um corte que interrompa a linearidade das experiências reais, criando aqui uma abertura. Essa abertura traria uma evidência, a inscrição de uma novidade diferencial – neste caso, as lágrimas e a decorrente sensação de alívio. Ora, é como se Morissette não abrisse mão, pelo corpo e pelos olhos, dessa possibilidade de abertura (dessa respiração alivante): ela fecha-se, fechando a tensão, condensando-a, paradoxalmente, numa abertura visível dos olhos (liberta o olhar negando-lhe a liberdade das lágrimas).

A posição do corpo (físico) é sintomática da técnica performativa (versão acústica, por um lado, olhos abertos, por outro), assim como do plano emocional: a imobilização enquadra o enfoque no dizível e no visível (a letra, crua e dura, sem os eufemismos carnavalescos – ou esquivas técnicas – do *punk* ritmado e efusivo). Faz-nos ver/ler/ouvir algo que esteve sempre absolutamente disponível, mas a partir de uma anamorfose mínima, o suficiente para provocar uma não-coincidência perturbadora – como se os versos, de repente, deixassem de ser os mesmos: um refrão que milhões de fãs sabem de cor é, de súbito, *reescrito*, banhado numa nova luz, fazendo “aparecer a coisa”, *outra* coisa, em matriz fenomenológica.²⁸ Já não é o corpo insensato do fã que reage à música, mas a sua atenção às subtilezas, às diferenças mínimas ou pequenas percepções, que abalam, *pela raiz*, toda uma construção musical edificada e conhecida.

Qual *raiz*? A fragilidade indizível, não transmutável por palavras: aquilo que não ficou escrito na letra de *Basket Case*, por ser da ordem do indizível, do *ex-crevível*, mas que impulsionou, ainda assim, a escrita da canção. É o afeto, a sensação, a força em estado bruto, aquilo que, quando sentimos saber o que é ou que nome tem, *já é* vertiginosamente *outra* coisa. De certa forma, assim se justifica, também, o sentido de presença que esta versão torna indissociável do seu formato musical: compensa aquilo que a escrita (da canção) não é capaz de *presenciar*, *presentificar*, aquilo que excede

²⁷ Jean-Luc Nancy, em *À l'écoute*, recupera o termo de Derrida para esclarecer a noção de *presente sonoro* (que, para o caso de Morissette, *cantora*, se assume mais prolífico a nível interpretativo): “Le présent sonore est d’emblée le fait d’un espace-temps: il se répand dans l’espace ou plutôt il ouvre un espace qui est le sien, l’espacement même de sa résonance, sa dilatation et sa réverbération. Cet espace lui-même est d’emblée omnidimensionnel et transversal à tous les espaces: on a toujours remarqué l’expansion du son à travers les obstacles, sa propriété de pénétration et d’ubiquité” (NANCY, 2002 : 32). Por isso, “Écouter, c’est entrer dans cette spatialité par laquelle, *en même temps*, je suis pénétré (...)” (*idem*, 33).

²⁸ Na ligação da fenomenologia à consciência, a luz subsiste como *phainesthai*, “o aparecer da coisa”, “o aparecer no seu brilho, na sua visibilidade, da própria coisa” (DERRIDA, 2004b: 69); “O *phainesthai* é o brilho do fenómeno que aparece na luz, tal como a coisa aparece. Mas isto não quer dizer que a fenomenologia privilegie o olhar, podemos fazer a mesma operação a partir do tacto, a partir do som, do aparecer do som ou do tacto, podemos fazê-lo a partir de todos os sentidos” (*idem*, 70).

toda e qualquer rentabilização artística (literária, musical, poética, etc.). Segundo Jon Erickson, por *presença*, entre várias aceções possíveis (das mais existenciais às mais prosaicas), pode entender-se o exemplo de uma pessoa estranha, “(...) to whom you tell your troubles and who then can see deep into your soul and tell you exactly what the problem is, whether or not you want to hear it” (ERICKSON in KRASNER & SALTZ, 2009: 142). Tem que ver com um *investimento psíquico*, que mexe com o desejo (cf. *idem*, 146) e com as particularidades intensivas da *performer*, com o seu *carisma*, indissociável do espaço-tempo em que este *cover* se move e se edifica enquanto acontecimento, implicando também uma questão de *prática*, a sua experiência de vida (isto é, Morissette *sabe* daquilo que fala, porque viveu, *em carne e osso*, experiências semelhantes). Por isso, quando Jon Erikson reflete sobre o carisma e a sua relação com a presença, tem em mente “(...) a kind of saturation of feeling, of sensibility, a condensation of experience that in the right circumstances emanates from the person or performer” (*idem*, 147); “It may indeed mystify us in a certain way, but not necessarily in an exploitative sense: it may simply be a mystery (not all mysteries are mystifications). But perhaps most of all it is related to the most positive aspects of human attraction and love (*idem*, 143).

Morissette coloca, perante os ouvintes-espectadores, a evidência, não da síntese, mas do *frente a frente* irreduzível (cf. LEVINAS, 2010: 62): é pela exterioridade do *rosto* (o rosto do outro, não convertível num mesmo, não negligenciável) que se tem acesso à transcendência, “a presença do Infinito num acto finito” (*idem*, 75). Num *encontro* musical com a artista, as intensidades empáticas e os fluxos de energia que povoam a comunicação entre humanos (a química interfacial, o jogo de olhares, as *nuances* imprevisíveis de um gesto, a respiração, as repercussões afetivas de fenómenos ínfimos, “toda uma estereofonia da carne profunda”, BARTHES, 2009c: 182) tornam-se indissociáveis da própria materialidade e imaterialidade da envolvimento performativa:

We hear a performance not only as a sequence of perceptible but also as the effect of real effort expended, as the product of a complex of inner affective and cognitive states, as a stage in a developmental continuum – in a word, as deriving from a story which drags in with it all the peculiarities of any human life. In many ways, there are just human beings involved – mortal, self-absorbed, dependent upon others, giving and taking, fallible, under the skin much the same (GODLOVITCH, 2010: 140).

3. Boias de salvação: episódios retratísticos.

3.1. Perder o rosto: *No Pressure Over Cappuccino*.

Já foi reportado o uso abundante da conjunção copulativa *and* nas *lyrics* de Alanis Morissette: ou porque surge manifestamente explícito no corpo da canção (nas letras transcritas nos *booklets* de cada álbum) ou porque, em contexto performativo, arrastando os movimentos do corpo para a fluência anímica da música, a cantora estabelece conexões, oralmente, cosendo as palavras com os gestos. A letra de *No Pressure Over Cappuccino* tem a particularidade de irromper com uma conjunção copulativa à cabeça do primeiro verso: *and you're like a 90's Jesus*. Musicalmente, como interpretar o uso deste *and* inicial? Considere-se a única versão gravada deste tema: a que está disponível no álbum *Alanis Unplugged* (1999), afetada, portanto, pelo ambiente acústico (pela atmosfera induzida por este específico contexto performativo), que Beth Johnson descreve como “a soothing blend of soaring voice, melody, and strings” (JOHNSON, 22-11-1999, em linha) e que, segundo McDonald, “brings in humming strings and some fluttering falsetto” (MCDONALD, 27-1-2000, em linha).

and you're like a 90's Jesus
and you rebel in your psychosis
how dare you?
and you sample concepts like hors d'oeuvres
and you eat their questions for dessert
and is it just me
or is it hot in here?

and you're like a 90's Kennedy
and you're really a million years old
you can't fool me
they'll throw opinions like rocks in riots
and they'll stumble around like hypocrites
and is it just me
or is it dark in here?

well, you may never be or have a husband
you may never have or hold a child
you will learn to lose everything

we are temporary arrangements

and you're like a 90's Noah
and they laughed at you as you packed
all of your things
and they wonder why you're frustrated
and they wonder why you're so angry
and is it just me
or are you fed up?

may god bless you in your travels
in your conquests and queries

O som do ambiente acústico é, então, envolvente: há um prelúdio instrumental, anterior ao momento em que a voz de Morissette se faz ouvir, um prelúdio que, confiando nas interpretações de Johnson e de McDonald, se constitui por blocos sonoros que agenciam os blocos verbais das proposições morissetteanas. Efetiva-se, assim, um efeito de arrasto ou de prolongamento, tornando indiscerníveis as matérias propriamente musicais e as matérias propriamente verbais, como um só sopro expirante. Assim que Morissette começa a cantar, o *continuum* progredirá até ao fim, criando novas forças e novos agenciamentos, germinando outras conexões e matizes para a referida sensação de envolvimento (é, com efeito, uma canção calma ou que proporciona o prazer da calma; o controlo do falsete é, em termos de execução, absolutamente irrepreensível, resultando daí uma parte significativa da potência do seu envolvimento e *jouissance*).

O título da canção dispõe-se, desde já, como um pequeno enigma: é autossuficiente e não tem, no corpo da letra, nenhum contexto sintagmático que o instale (por repetição) ou qualquer ponto de ancoragem referencial, por meio do qual o título possa ser deduzido ou induzido. *No Pressure Over Cappuccino* funciona, por assim dizer, como um autêntico *órgão sem corpo*, independente do corpo da letra, vazando outros sentidos virtuais, resgatáveis por vias próximas da *abdução*. Tendo em conta o registo informal que caracteriza grosso modo as letras de Morissette (um registo conversacional, deselegante, descomprimido, seja em termos lexicais seja em questões de âmbito estrutural, ligadas à métrica ou à ausência de rimas), é possível traçar algumas achegas interpretativas: (i) o título é uma frase sem verbo (jogando com os seus próprios elementos constituintes, é uma frase imune à *pressão* do centro do predicado, logo é como um bloco livre, um frase em bruto, acéfala); (ii) exala um certo

ambiente de hospitalidade revogável, assente no seu caráter gratuito e, em grande medida, fortuito, nascido de um acaso, logo a sua existência ou razão de ser é absolutamente prescindível, sem sombra de remorso (é *precious*, como diz Morissette em muitas entrevistas: como quem faz um convite ou lança uma proposta, mas sem quaisquer expectativas; é a questão do outro como *rosto*, segundo Levinas, e o rosto pressupõe sempre uma margem anterior de *respeito* pelo que no outro/rosto preexiste de intocável: o respeito pela exterioridade absoluta, pela alteridade radical do rosto); (iii) combinando estas hipóteses, as palavras do título parecem esboçar os contornos de um *encontro*, ou melhor, a *atmosfera* dúbia de um encontro consumável (a sua possibilidade ou impossibilidade de realização, o lado *indecidível* inerente à sua condição de *destinerrance*, segundo DERRIDA, 2004: 50-51). Desdobrando ainda mais estas especulações, é possível situar o título no plano levinasiano da *hospitalidade primeira* e da relação tensa que essa hospitalidade metafísica (Levinas opõe a ontologia à metafísica, entendendo esta como “filosofia primeira”) necessariamente convoca.

A partir do momento em que me abro, faço ‘acolhimento’ para retomar o termo de Lévinas, à alteridade do outro, estou já numa disposição hospitaleira. (...) Deste ponto de vista, a hospitalidade é primeira. Dizer que é a primeira significa que antes mesmo de ser eu próprio, e quem sou, *ipse*, é necessário que a irrupção do outro tenha instaurado essa relação de mim a mim próprio. Por outras palavras, não posso ter relação comigo próprio, com o meu ‘em mim’, a não ser na medida em que a irrupção do outro precedeu a minha própria ipseidade. É por isso que, na trajetória de Lévinas (...), se parte de um pensamento do acolhimento que é a atitude primeira do eu perante o outro, de um pensamento do acolhimento para um pensamento do refém. (...) É uma relação de tensão, esta hospitalidade é tudo excepto fácil e serena. Sou presa do outro, o refém do outro e a ética deve fundar-se nesta estrutura de refém (DERRIDA, 2004: 61-62).

Como aliviar esta tensão do *outro* como *meu refém*? Numa situação empírica, do dia-a-dia, anterior à mediação artística (como se esta canção fosse um registo ou uma captura *in actu*, ou seja, um bloco bruto ou *ecceidade*, e não uma canção *per se*), como calcorrear uma zona discursiva que permita ao outro sentir-se ainda *outro* perante mim, e não invadido ou esmagado (violenta ou subtilmente) pela *minha* acutilância, pelo meu *amor* ou pela *minha* simples curiosidade ou preocupação circunstancial?

É aqui que entra o *continuum* irruptivo das conjunções: o *eu* enfrenta o outro, dissimulando esse confronto, tomando-o como uma parte integrante de uma continuidade infinita (faz com que esse confronto passe, assim, despercebido). Por sua

vez, dirige-se a esse outro por via de comparações ambíguas (*and you're like*): traça possibilidades analógicas, como vários lances ou palpites, construindo (mas sem qualquer edificação fixa, categoricamente imperativa ou imutável) uma espécie de retrato literário. Cada verso que inaugura um novo retrato é sempre um gesto de *nomeação* e, segundo Deleuze, cada ato que nomeia ou designa qualquer coisa ou alguém, “com a condição de o fazer com a precisão e sobretudo o estilo necessário” (DELEUZE, 2005: 16), corresponde sempre a um gesto de *denúncia*: “aprisiona-se o nome, ou antes, faz-se aparecer sob o nome a multiplicidade do denominado. (...) Nunca se fala a alguém, fala-se *de* alguém a uma potência apta a reflectir-se, a desdobrar esse alguém” (*idem*, 16-17).

O *tu* é comparável a Jesus, a Kennedy e a Noé, três figuras de intensa carga simbólica que são retiradas das suas mundividências originais e atualizadas segundo este novo corpo ou presença (*a 90's Jesus, a 90's Kennedy, a 90's Noah*): reúnem, entre outras considerações e juízos de valor, espírito sacrificial, espírito de liderança, sentido de missão providencial, atraem a confiança do público, figuras de sedução e de intenso fascínio (uma erotologia desprendida da função sexual-reprodutiva)... Possuem uma aura de mistério, um excesso de presença (aquilo que os transporta para uma esfera aquém deste mundo): como buracos negros, engolem o fôlego de quem os vê de frente (virtualmente falando, sobretudo em relação a Jesus e a Noé), esvaziam o significante do seu significado. Olhá-los equivale, no fundo, a uma epifania (uma encarnação, neste caso), colocando em confronto o dizível e o indizível, o visível e o invisível. É um ser inexcedível: transborda multiplicidades de sentido, conflui uma imensidade de experiências (*and you're really a million years old*). Retomando Deleuze, “[a]ssim como a vista induz a fala, assim a fala conduz a vista. Mas há sempre a multiplicação e a reflexão daquilo que é visto e daquilo que é falado, e também de quem vê e de quem fala: aquele que fala participa na grande dissolução dos *eus*, comanda-a ou provoca-a mesmo” (*idem*, 16-17).

Ao mesmo tempo que o *tu* possui essa aura incontornável (não domável, sempre inacessível), não deixa de fazer parte deste mundo (do mesmo mundo coabitado pelo *eu*): daí o *90's*, com função de modificador restritivo. É um sujeito tenso, em conflito consigo mesmo (*and you rebel in your psychosis*), como os diversos rostos filmados em *Receive* (segundo *single* de *Havoc and Bright Lights*, 2012) e as suas metonímias (mãos, braços, pescoço estriado, gestos vedando o rosto, lágrimas) propendem deiticamente (a centralidade de alguns *close-ups*, a convocação religiosa de alguns

gestos e poses e o *pathos* estarecido nos rostos, que o minimalismo cenográfico recorta e acentua, reúnem traços e efeitos identificáveis com os da expressividade *neobarroca*, segundo Omar Calabrese, 1999) (figura 53).



Fig. 53. Fotogramas de *Receive* (realização de Baris Aladag)

A psicose aludida em *No Pressure...*, por si só, denota um excesso de presença e de real bruto, não-mediatizável (como um novelo embrulhado para o lado de dentro, parafraseando o conhecido poema do Pessoa-ortónimo, ou melhor, do *Pessoa-ortónimo-também-heterónimo*). É apresentado como um alvo predileto para fúrias alheias: serve de ecrã, segundo diz a voz narradora, para projeções violentas (*they'll throw opinions like rocks in riots / and they'll stumble around like hypocrites*). Pressupõe-se que esteja prestes a dar um novo rumo à sua vida (arrumou as suas coisas): novamente, vítima da arbitrariedade intrusiva que subjaz à incompreensão alheia (por um lado, *and they laughed at you*; por outro, *and they wonder*), talvez esteja determinado a partir (e os votos que finalizam a canção apontam para este sentido) *por estar somente saturado* (de quê? de ser mal-interpretado? agredido, física e psicologicamente? Nem definitivamente *frustrado* nem *zangado* – especulações alheias – mas tão-só *fed up*).

Outro modo de atuação passa pela pergunta em forma de *esquiva*, concretizando uma espécie de *desvio*, que distrai a atenção autocentrada do destinatário: *and is it just me / or is it hot in here?* e *and is it just me / or is it dark in here?* O espaço envolvente é feito do mesmo estofado que o espaço interior do seu habitante: assim, ao pôr a tónica nas propriedades exteriores, por deslocação (metonímia), o *eu* está na verdade a comentar sobre as emoções do *eu* (o seu espaço interior). O *aqui* (logo, o *eu*) está *abafado* e está *escuro*: corpo anquilosado, encafuado, convalescendo (minando a sua potência de vida).

Tal como acontece em *Joining You*, não nos é revelado o motivo impulsionador dos tormentos, desassossegos ou psicoses deste sujeito. Temos a revelação dos efeitos, mas somos vedados à sua causa originária (como *efeitos puros*, cortados de quaisquer *razões explicativas* ou *razões responsáveis*, cf. BARTHES, 1987: 257). Também à semelhança dos procedimentos dos *eus* nas referidas canções, o *eu* de *No Pressure Over Cappuccino* não almofada o mundo (afasta a possibilidade tranquilizante de um *devir-kitsch* do mundo ou da realidade empírica): (i) *well, you may never be or have a husband / you may never have or hold a child* (primeiro, o advérbio *well*, que atua nas mesmas dimensões que a conjunção copulativa, inserindo em cada proferição uma potência de nexos, que perpetua continuamente o sentido, como se não houvesse desníveis ou estratos entre os assuntos, as coisas ou as experiências abordadas no *fluir* do texto; segundo, a assunção despudorada de um *devir-facto* provável: o *tu*, como qualquer outro indivíduo no mundo, poderá ou não constituir família, casar, ter filhos; por outras palavras, este sujeito arrisca-se a ser um marginal ao *sistema*, se por *sistema* se entender as estruturas da antropologia familiar e os códigos socioculturais que conferem *naturalidade* – e, por isso mesmo, incontestabilidade normativa – ao desejo de casar e construir família²⁹; *ser marido* e *ser pai*, num quadro simbólico-falocêntrico, são signos, ou seja, estão desde já imersos no banho da ideologia, atuando como o seu discurso ou uma das suas bandeiras³⁰); (ii) *you will learn to lose everything / we are temporary arrangements*. Uma promessa (*you will*): a inevitabilidade do desprendimento, que se faz sem esforço (é imanente ao próprio *fluir* e *fruir* da vida), num tipo de ética *zen*. Somos seres fugazes e transitórios. Como espécie, estamos ontologicamente fora dos eixos. Porquê, então, *perder tudo*? Porque o desejo é mais do que esse *tudo*, transitivamente considerado: o desejo, para se cumprir enquanto *máquina desejan*te e *devir*, não pode ser territorializado num futuro *maioritário* (o *devir* produz-se sempre a nível molecular, havendo só *devires* minoritários). *Perder tudo* para

²⁹ Se é incontestavelmente normativo, é considerado *normal*, isto é, não perturba o funcionamento ou a ordem das coisas (dá sentido ao sentido do mundo), sem nunca pôr em causa as condições, esquemas práticos ou disposições, isto é, as “formas de classificação” pelas quais construímos o mundo, segundo Durkheim via Pierre Bourdieu: “Estes esquemas, moldados por condições semelhantes e por isso objectivamente concordantes, funcionam como matrizes das percepções, dos pensamentos e das acções de todos os membros da sociedade, transcendentais históricos que, por serem universalmente partilhados, se impõem a qualquer agente como transcendentais. Por conseguinte, a representação androcêntrica da reprodução biológica e da reprodução social vê-se investida da objectividade do senso comum, entendido como consenso prático e dóxico, sobre o sentido das práticas” (BOURDIEU, 2013: 49-50). Relembre-se, neste âmbito, os influentes trabalhos de Michel Foucault (em particular, a trilogia *História da Sexualidade*).

³⁰ Recite-se os primeiros versos de *A Man*, do álbum *Under Rug Swept*, pondo em evidência a imunidade desta perpetuação atávica da ideologia falocêntrica (ou simplesmente *ideologia*, sem recorrer a apêndices que a redundem): *I am a man as a man I've been told / bacon is brought to the house in this mold*.

não sofrer com a ilusão de uma posse, tendo em conta uma possível distinção que possamos traçar entre *sofrimento* (que é mitigável) e *dor* (que existirá sempre). Por último, os versos *you will learn to lose everything / we are temporary arrangements* constituem uma forma prodigiosa, por muito simplificada que pareça, de fazer reverberar uma consciência “geofilosófica” ao nível subjetivo da tanatologia: “Quem compreende o seu lugar na Terra, dá-se conta de que ninguém sai vivo deste lugar (...) [,] pelo que será melhor chamar aos humanos, já não ‘seres mortais’, como faziam os antigos, mas, sim, ‘seres provisórios’” (SLOTTERDIJK, 2008: 28).

Tornar-se imune a códigos e convenções socioculturalmente fixadas (ser pai, casar, ter filhos), despojar-se das suas coisas, libertando o desejo: eis o *devir-imperceptível*, segundo Deleuze, o plano de *experimentação-vida* constante que anima o corpo-sem-órgãos. Servindo-nos, de novo, do videoclipe de *Receive* como complemento visual de *No Pressure Over Cappuccino*: a anterior gravidade emocional (figura 53) evolui para uma disponibilidade alegre dos corpos (figura 54), que as esfumações policromáticas intensificam, como um delírio sensorial (nos termos de Deleuze, “uma variação atmosférica, uma mudança de cor”, in DELEUZE & PARNET, 2004: 85).³¹

Noutros termos, significa perder o rosto (o rosto sobrecodificado, carregado de interpretações normativas, moralismos, etc., ao serviço da máquina da rostificação: o rosto do pai, o rosto do homem de família, etc.). Os votos finais da canção – *may god bless you in your travels / in your conquests and queries* – acolhem “(...) o nomadismo como movimento (mesmo no sítio, mexa-se, não pare de se mexer, viagem imóvel, dessubjectivação)” (DELEUZE & GUATTARI, 2007: 211). Viagem, travessia, agenciamento, desterritorialização: blocos inerentes ao desejo construtivista. Finalizando: “Perde o rosto. Torna-te capaz de amar sem recordação, sem fantasma e sem interpretação, sem recapitular. Que haja apenas fluxos, que ora enfraquecem, se congelam ou transbordam, ora se conjugam ou separam” (DELEUZE in DELEUZE & PARNET, *op. cit.*, 63).³²

³¹ “Substituirei o meu desejo objecto de ser amado por uma potência de amar: não uma vontade absurda de amar qualquer um, qualquer coisa, não uma identificação com o universo, mas uma libertação do puro acontecimento que me une àqueles que amo, e que não me esperam tal como eu os não espero, uma vez que só o acontecimento nos espera, *Eventum tantum*. Fazer de um acontecimento, por pequeno que seja, a coisa mais delicada do mundo, o contrário de fazer um drama, ou de fazer uma história. Amar aqueles que são assim: quando entram numa divisão, não são pessoas, caracteres ou sujeitos, é uma variação atmosférica, uma mudança de cor, uma molécula imperceptível, uma população discreta, uma neblina ou uma névoa de gotículas” (DELEUZE in DELEUZE & PARNET, 2004: 84-85).

³² Atente-se à reiteração do artigo indefinido (*a 90’s Jesus, a 90’s Kennedy...*) e à leitura deleuziana sobre o uso do indefinido em matérias de devir e de intensidades heterogêneas (o chamado *uso menor da língua, devir-minoritário* ou *devir estrangeiro na sua*



Fig. 54. Fotogramas de *Receive* (realização de Baris Aladag)

3.2. *UR* – Crónica de uma morte anunciada.³³

Em contexto autorrepresentacional, *UR* distingue-se da habitualidade compositiva e enunciativa de Alanis Morissette, na medida em que o (auto)retrato que aqui se desenha é enunciado na segunda pessoa do singular: o sujeito adota o olhar dos outros (o enunciador) em termos de filtro espacial (e *especial*) para enformar, nos três refrões distintos, o modo como se olha a si mesmo, ou melhor, para descrever *como é* ou *o que é* ou *quem é*. A letra ensaia, portanto, essa hetero-descrição, atravessada por um *retrato* idealizado – que, como veremos, não é mais que uma corroboração, mais cínica do que sincera, de um *autorretrato* (cf. Paula Morão e os indecíveis: cada retrato é um autorretrato ou cada autorretrato, um retrato?) –, saltando de pontos de vista diferentes que coincidem com contextos cronológicos e topológicos díspares, mas que parecem obedecer a uma linearidade narrativa, com um princípio, um meio e um fim. Cada uma dessas partes está intrinsecamente articulada com os refrões por um efeito semântico semelhante ao que Barthes designa como “figuras de interrupção e de curto-circuito” (BARTHES, 2009d: 115): neste caso, a elipse, uma figura homóloga ao próprio corpo – o do ser humano e o da escrita de tipo fragmentário, tanto um como o outro esquivando-se

própria língua): “(...) o artigo indefinido ‘um’ percorre toda a zona de variação compreendida num movimento de particularização, e o artigo definido ‘o’ percorre toda a zona compreendida num movimento de generalização. É um gaguejar onde cada posição de ‘um’ ou de ‘o’ constitui uma vibração” (DELEUZE, 2000a: 148). O indefinido produz uma zona de indistinção que já nada tem a ver com a psicanálise freudiana (a neurose, o Édipo, a imitação, o pai e a mãe), mas com o plano de imanência (o deslize).

³³ Vide MARTINS, 2013a: 147-174.

a uma ancoragem *significante* (isto é, que faça fluir sentido, significado). A elipse facilita, então, a pregnância do *in-significante*: aquilo que obstrui a simbolização.³⁴

burn the books they've got too many names and psychoses
all this incriminating evidence would surely haunt me
if someone broke into my house
suits in the living room
do you realize guys I was born in 1974
we've got someone here to explain your publishing
we know how much you love to be in front of audiences
hopeful you are
schoolbound you are
naïve you are
driven you are
take a trip to new york with your guardian
and your fake identification
when they said "is there something anything
you'd like to know young lady?"
you said "yes I'd like to know what kind of people
I'll be dealing with"
precocious you are
headstrong you are
terrified you are
ahead of your time you are
don't mind our staring but
we're surprised you're not in a far-gone asylum
we're surprised you didn't crack up
lord knows that we would've
we would've liked to have been there
but you keep pushing us away
resilient you are
big time you are
ruthless you are
precious you are

³⁴ "Escrever por fragmentos: os fragmentos são então pedras no perímetro do círculo: espalho-me em redor: todo o meu pequeno universo em migalhas, no centro, o quê?" (BARTHES, 2009d: 115; no que toca à música, Barthes evoca Schumann, que chamava ao fragmento *intermezzo*, fazendo com que, no fim, toda a sua obra musical fosse tão-só um conjunto de peças intercaladas umas nas outras – "mas entre quê e quê? Que quer dizer uma sequência pura de interrupções?", *idem*, 117). Sobre a elipse, *vide idem*, 98.

O primeiro *flash* (para manter o sentido metafórico de *snapshot*) capta uma série de micro-acontecimentos sem ordem aparente, mas subsumíveis na ideia de uma iniciação (subentende-se: musical): *we've got someone here to explain your publishing / we know how much you love to be in front of audiences*. Este último verso denunciaria o caráter manifestamente exibicionista do sujeito, reconhecido por todos *a priori* (*we know*), não fossem as *lyrics*, como antes se referiu, o discurso do *outro* sobre *mim* – o que subverte a dita denúncia tornando-a uma denúncia de uma eventual má-interpretação infundada (uma denúncia de uma denúncia, uma crítica de uma crítica: a suposta jactância do sujeito, a sua propensão exibicionista, são rotulagem exógena). O verso *we've got someone here to explain your publishing* subscreve a mesma tônica no discurso heterónimo sobre o *eu*. Deduz-se que a personagem – com as suas esperanças e projeções, a sua tacanhez e inexperiência, a sua ingenuidade e impulsividade para se deixar conduzir (atributos que constam no primeiro refrão) – carece de *alguém* que a apadrinhe, algum mentor que lhe trace o caminho por si, minimizando-lhe os presumíveis riscos advindos da sua natural imprevidência. O palpite é *nosso* – mas igualmente *dela* (nada na canção encaminha a hermenêutica para focos de retaliação detetáveis num *eu* vingativo; muito pelo contrário, tomando em consideração o terceiro e último *flash*, entre o *eu/tu* e o(s) *outros/nós* parece estabelecer-se um pacto comunitário de solidariedade entre *biografemas*).³⁵

Ainda no quadro deste primeiro *flash*, atente-se na impenetrabilidade dos seguintes enunciados, apenas passíveis de serem *varridos* com o olhar (cf. BARTHES, 2010: 117). Por um lado, o conselho *burn the books*, justificável, segundo o emissor, na medida em que *they've got too many names and psychoses*. Uma leitura altamente especulativa poderia arriscar, desde que enraizando-se no assentimento preliminar de que *UR* ensaia um autorretrato de um *self*, ver neste verso uma perífrase miasmática do centrismo do *eu* Ocidental, que o verso destrona do seu magistério identitário *ou* cristão *ou* hermenêutico *ou* até biofilico. Se por “livros” se entender todo o património da humanidade *enquanto* Humanidade (e o espectro bíblico fundador não hesita em *atear*, por sua vez, a purga da heresia), o *eu*, como singularização da espécie a que pertence,

³⁵ Barthes cita Diderot, muito acertadamente: “Tudo se fez em nós porque nós somos nós, sempre nós e nem por um minuto os mesmos” (BARTHES, 2009c: 176). Porque citar é também autobiografar-se; os plágios são a expressão mais *sincera* de uma obra assumidamente autobiográfica, cujos *biografemas* (*idem*, 184), isto é, os traços depreendidos da leitura exaustiva de biografias, podem correlatar-se, noutra ótica, com o que a comunicação intertextual engendra dentro do sistema literário. Em *S/Z*, mais especificamente no texto de Balzac, lê-se a seguinte passagem, pertinente para o caso de *UR*: “– Oh! Descreve-me como me idealiza. Que tirania tão singular! Quer que eu não seja eu” (Honoré de Balzac, *Sarrasine*, in BARTHES, 1999: 172).

acaba por ser aconselhado a cortar a matriz umbilical que lhe aufere, precisamente, uma existência com sentido – a própria representatividade pronominal do sujeito. No fundo, ser redutível a um *eu*, pronome pessoal, não é para qualquer um: a herança simbólica foi preservada à custa de muito *sangue, suor e lágrimas* (pedindo de empréstimo a Morissette a designação que ela dá às matérias-primas dos seus textos), de muitas admoestações ideológicas, radicalmente subversivas em relação a toda a biodiversidade, ao limite oposicional homem/animal, *physis/nomos, nature/nurture*, etc. Os livros estão cheios de “nomes” e “psicoses”: um entulho, portanto, que é feito de fixações, de aderências obsessivas, e que, por ensinar mal, merece arder (ou seja, ensina a *viver* mal, ou melhor, a *ser* mal). Queimá-los significa destruir o *rostro*, avariar a máquina da rostificação (muro branco/buraco negro); romper com as psicoses é reagir contra a máquina edipiana, dando liberdade ao desejo como pura potência de vida.

Considere-se o verso *suits in the living room* – meramente constativo, desvinculado da sintaxe estrutural segundo a ordem SVO (como um instantâneo fotográfico, um pormenor que capta o olhar sem razão aparente). Estes *suits* podem, em contrapartida, figurar como a extensão referencial do sintagma *all this incriminating evidence*: a sala de *estar*, espaço íntimo e recortado da fluidez temporal (espaço sedentário, de repouso, de estase), é atravessada por indícios de nomadismo, de um certo descuido ornamental. Segue-se o verso *do you realize guys I was born in 1974* (uma indesmentível incrustação da figura autoral, nascida nesse ano civil; corresponderá aos *informantes* de Barthes, as unidades narrativas que servem para enraizar a ficção no real). Porém, qual é o espanto em dar a conhecer ou em frisar o seu ano de nascimento? Porquê *perguntar*? Uma hipótese: o apelo sardónico ao bom senso dos seus locutores, condenando-lhes a dose de indigência moralista que se ressent de disfémica (porque redutora) – a roupa espalhada pela sala (note-se que *suits* designam habitualmente indumentária formal masculina) é um signo de que ela já tem *idade suficiente* para *fazer aquilo* que quiser (e *com* quem quiser: os *suits* como vestígios de quem por lá passou).

Cumprindo o devir cronológico e pseudo-historiográfico de *UR*, no segundo *flash*, o *eu* recebe, de novo, um conselho: fazer uma viagem a Nova Iorque (segundo informante barthesiano), acompanhada pelo seu *guardian* (um referente, supõe-se, afetivo, mas insondável quanto à sua plena identificação) e, pormenor importante, munida de uma *fake identification*. Se a letra se destina, num sentido lato, a espargir informações desconexas, mas minimamente arrumáveis num todo coeso, sobre uma identidade, o referido pormenor polariza as atenções: o *self* do sujeito implica uma

adulteração, um (ul)traje, regendo-se pela imposição de um código de segurança (clandestinidade). O seu desvelamento ético figuraria como mais uma *incriminating evidence*, retomando a expressão previamente averiguada.

O último *flash* principia com uma intenção caricatural ou quase anedótica, semelhante à que anteriormente se notou: o sujeito, depressível (enquanto ecrã das *nossas* projeções), é imaginado em estado de eremitagem sorumbática *in a far-gone asylum*, mas *surpreendentemente* não sancionou semelhante paroxismo. De igual modo, também *para estupefação geral*, não atrofiou: “*We’re surprised you didn’t crack up, / Lord knows we would’ve, she sings, and although the compliment sounds odd coming out of her mouth, as she plays our role for us, her composure is remarkable*” (MCDONALD, 26-11-1998, em linha). *Remarkable*, precisamente, porque intui um certo sentimento de humildade com a qual *estamos* dispostos, enquanto *we*, a condescender. Por um lado, não põe de parte a condição de sermos *nós* – ouvintes, leitores e presumíveis intérpretes – *também* o alvo indireto de uma certa expiação (*nós fomos cúmplices do que te aconteceu*). Por outro, na ótica do *nosso* objeto, podemos lavar as mãos de qualquer sentimento de culpa que pudesse, eventualmente, pesar-*nos* na consciência (afinal, é ela própria, usando a *nossa* voz, quem o diz, admitindo a sua vitimização deliberada e o regime de quarentena a que se submeteu: *we would’ve liked to have been there / but you keep pushing us away*).

Remarkable também, porque, num contexto hermenêutico atravessado pelos vaivéns a que o género autobiográfico incita, não consente que a *nossa* desresponsabilização pelo *sucedido* – implícito, tácito, *óbvio* (os versos são indiciais: apontam *para* mas não revelam, colidindo a tentação de nomear com a inaptidão para o fazer) – se possa fazer a expensas da erradicação do conceito de autor. Pragmaticamente, *estamos todos* no mesmo barco, *somos todos* cúmplices de um segredo que se preserva inexpresso até ao fim, *porque já o conhecemos*, cinicamente ou não, por intermédio de uma certa “química” entre almas gémeas, de sentidos desveladamente parcos (do primeiro ao último verso), que se *a-presentam* comunitariamente reconhecíveis, como se todo o circuito de referência coincidisse com uma *re-presentação* (uma devolução de algo *já* por todos sabido) e, em última análise, com uma adesão (*quase*) perfeita ao Real bruto, num cenário de quase autofagia das estruturas de mediação – como se o texto viesse *acontecimento* ou *gesto*. *Somos* interpelados – e, como referiu McDonald, este sujeito plural é convertido numa personagem que *ela* está a representar para *nós* – na nossa qualidade de testemunhas, e

não de entidades inocentes ou adâmicas: nos termos de Barthes, *eu* “[n]ão estou escondido no texto – apenas sou nele irreferenciável” (BARTHES, 1999: 16).

Segundo Peter Sloterdijk (2007a: 30), num rearranjo ontológico da antonomásia, a primeira pessoa verbal verdadeiramente genuína é, na verdade, a segunda, por ser a forma constitutiva do vocativo. O efeito de distanciação autorretratística radicado no uso da segunda pessoa propende, de certa forma, para o sentido de exclusão do sujeito face àquilo que escreve – logo *ex-creve* –, por intermédio de um afastamento nítido e radical da linguagem. Segundo Barthes, a perturbação *per se* é incompatível com o próprio código (linguístico) em que essa perturbação se desdobra, ou seja, “*exprimindo-a*” (BARTHES, 2009d: 105). Trata-se, assim, de fazer uma triagem entre o que é a escrita e o que não é subsumível nela, na sua radical mortificação simbólica: o *pathos*, o real concreto que resiste à simbolização e que, em *UR*, fica em suspenso, figurando tacitamente como um implícito partilhado por *todos*, um silêncio que provoca uma espécie de *ruído de fundo*. A sua latência, se porventura fosse *realmente* eclipsada pelo seu contrário, equivaleria à morte do *eu*, ao seu colapso mental. Daí a previsibilidade do *nosso* choque: depois de *tudo* o que aconteceu – a sobreposição do discurso do outro, com papel de reverente *superego* (*we’ve got someone here to explain your publishing*), o código clandestino (*fake identification*) –, faz sentido admitir, em tom congratulatório, que *we’re surprised you didn’t crack up*.

O monograma que dá nome à canção afigura-se como marca e como o que à marca se subtrai. Por um lado, não sendo o nome próprio, nem na condição de este estar reduzido às suas iniciais (“A/M” por analogia ao “S/Z” de Barthes), atua desde já como desintegrador da singularidade do sujeito na sua relação com o real: à forma distendida – *you are* – é retirada qualquer recheio simbólico que lhe consigne um falso estofo de sentido, ficando-se apenas com os restos do significante material, como uma esmola abreviada (lembre-se: somos *nós* que a batizamos, mas sem a batizarmos *de facto*: o *you* é nomeado *in absentia*; está ali *e* não está, porque convertido em projeção *nossa*; não é o *you* literal, mas um *u*, dissimulado como numa fábula ou num mitema). Porém, em contrapartida, não poderá a abreviatura ser interpretável como uma rejeição, não da ordem simbólica na sua trama geral (porque estaria cingida ao logro), mas da parte mais copresente no círculo em que os emissores e o *eu* estão albergados?

Alguns pressupostos de base: por um lado, *a coisa*, isto é, *a coisa em si*, é inominável, o que leva a percorrer uma grande curva para se chegar a uma conclusão meramente ideal, uma ampla elipse; por outro, o caminho para dizer o dizer *da coisa* é

abreviado: fica com um resto, um fragmento (condensação e deslocação, metáfora e metonímia). Não há termos exatos e incisivamente perfeitos no intercâmbio entre significante e significado (apenas idealmente falando). O que há é a palavra ultrapassada, obstaculizada ou obscurecida pela *coisa*, pela barra que esta lhe interpõe, fazendo sombra: eis, então, a gafe, a fenda intervalar por onde irrompe o inconsciente e a partir da qual se delinea uma existência humana fadada à incompletude.

Cada refrão coloca a forma do título por extenso, designando o discurso do Outro. O título, como qualquer título, tem por função introduzir um determinado assunto, captando de forma breve um campo de informações redutíveis a um denominador comum. Porém, aqui o título resiste a essa função, seja pela estranheza do seu efeito de prostração (só a nível fônico é que a semântica denota congruência; em termos lexicais e conceptuais, “UR” não se parece com nada deste mundo), seja por barrar o Outro para simbolicamente reivindicar o *seu* espaço (o *dela*, portanto) de autorrepresentação e autoafirmação, denunciando no Outro a inconsistência soberana para fazer vigorar *sempre* (sem falhas ou distúrbios) a sua *verdade* (a sua *coisa* ideal). *You are* e *UR* leem-se da mesma maneira e, no fundo, pretendem significar a mesma coisa, mas faz-se uso do mesmo código (o do Outro) para nele se infiltrar a *minha* própria (des)codificação. Devolve a si mesma, numa espécie de dádiva grafêmica, o *objet a* laciano, aquilo que *em si é mais do que si própria*, aquilo sem o qual ela teria ficado *cracked up* (o verbo *to crack* encerra a noção de *fenda*, de *brecha*, de *fuga*: uma quebra, deleuzianamente falando, potencia forças novas, contra uma unidade ideal de sentido, um organismo). Despe(de)-se dos “excessos” exteriores, dos “efeitos radioativos”, das “boas intenções” que afloraram da alteridade: *à letra*, despe(de)-se *das letras* que estão *a mais*. Há, por assim dizer, um investimento afetivo que irrompe do corpo e atinge a letra, a *escritura*: todo o corpo (com as suas coordenadas personológicas, a sua obscura identidade, a sua sexualidade) afeta a escrita, enquanto gesto manual que inevitavelmente está comprometido com uma fisiologia e uma ética pessoais (cf. BARTHES, 2009c: 82-83).

Conclua-se a partir dos conceitos de *mesmidade* (ou *identidade-idem*, sob o signo da pergunta *o quê?*) e *ipseidade* (ou *identidade-ipse*, regida pela pergunta *quem?*), segundo Paul Ricœur, entre os capítulos de *Soi-même comme un autre* (1990) e os esboços fragmentários, publicados postumamente, de *Vivo até à Morte* (2011). A dissolução do *eu*, atendendo à gentileza sónica ou à tessitura musical de *UR*, não negativiza a perda. No fundo, talvez não tenha havido sequer dissolução do *eu*, com todas as conotações pós-modernas impostas ao conceito; a sua *identidade-idem* (o

caráter imutável, a unicidade, a permanência no tempo) não se revela uma fraude histórica da qual o *eu* de *UR* tenha que resignadamente fazer o luto. Terá, antes, havido a insolvência das expectativas traçadas sobre esse *eu* (ou o que um *eu* designa, sob múltiplos quadrantes) e uma reavaliação da perda como um âmago intensivo de novos ganhos, novas possibilidades de experimentar a vida (o *devoir*). É pela intersubjetividade (troca de posições e olhares, o *eu* desdobrado num *tu/nós* que contempla uma *ela*) que a dissolução se revitaliza, portanto, como experiência do devir: não um *you are* fixo, mas um *u r* leve, deslizante e inesgotável (os refrões como listas possíveis de serem sempre continuadas com novos adjetivos); um *u r* que acolhe em si a diferença que advém, necessariamente, da distensão do tempo (*identidade-ipse*, a identidade própria do *si*, que não se detém por critérios físicos nem metafísicos), consciente de que tudo prima pela efemeridade e pela estase relativa. À linha de fuga que *u r* abre (misto de agressão e ternura: golpear a escrita para libertar o desejo *inexcrevível*, para dissolver o rosto e a sua significância impositiva) corresponderá, assim, a dimensão ética do desprendimento de si, nos termos em que Ricœur a pondera: “não é somente perda, mas ganho: libertação para o essencial” (RICŒUR, 2011: 62), que se faz pelo desapego (em laivos estoicos ou budistas) de tudo o que se descobre ser inessencial.

Autorretrato como aprendizagem e reconhecimento da condição *palimpsestica* do *eu* (o *eu* como acumulação de sedimentos, traços, citações, recordações, projeções, alteridades, heranças que recebe e, em simultâneo, recusa como sua)? Aprender a reconhecer, sob todas as camadas desse palimpsesto identitário, um *ipse* fundo e irreduzível, âncora indeclinável que se defende “por uma ética da responsabilidade e da justiça” (em nome da responsabilidade moral do ser humano, cf. *idem*, 68), para, em simultâneo, constatar serenamente que a última verdade consiste em renunciar ao *ipse* como preparação, em vida, para a própria morte, do lado de uma ética do desprendimento (*you will learn to lose everything / we are temporary arrangements*, lembrando *No Pressure Over Cappuccino*)? O último subcapítulo, seguidamente apresentado, desenvolve estas hipóteses a partir de um *hit* menor de Alanis Morissette: *That I Would Be Good*.

3.3. Da bondade, antes: uma homilia íntima.

Uma vez que a Razão não pede nada que seja contra a Natureza, ela pode, por conseguinte, que cada um se ame a si mesmo; procure o que lhe é útil de verdade; deseje tudo o que o conduz, de facto, o homem a uma maior perfeição; e, de uma maneira geral, que cada um se esforce por conservar o seu ser, tanto quanto lhe é possível.

Espinosa, *Ética* (Proposição XVIII, 1992: 375-376)

Aquele olhar absolutamente enigmático porque, estando vazio, está pleno, viu tudo, pode ver tudo e diz-nos a interrogação permanente desse acontecer.

José Gil, “A Arte do Retrato” (in GIL, 2005: 23)

Segundo Morissette, num momento em que tinha a casa inoportunamente repleta de conhecidos, sentindo-se de certa forma ameaçada pela exposição invasiva que define as meras circunstâncias e condições da sociabilidade, a artista decidiu refugiar-se no quarto, acender uma vela e fazer a si mesma uma pergunta: “*what do you want?*”³⁶ Estes preliminares justificam e invadem a própria materialidade verbal e instrumental do tema *That I Would Be Good*, pensando-se, de momento, na versão gravada em estúdio para o álbum *Supposed Former Infatuation Junkie*. Ouve-se um som atonal que gradualmente se intensifica, semelhante à estase ou neutralidade de um espaço silencioso onde apenas o ruído da eletricidade se faz ouvir. Em termos de efeito fonomnésico, atua como uma corrente elétrica, como o seu ruído eletromagnético (o hiato que substancializa a própria onda hertziana, como o espaço que medeia entre uma e outra estação radiofónica): o ruído, portanto, como fundo e que, depois de atingido um determinado volume, se mantém até ao final da canção, sobrepondo-se-lhe outras camadas sónicas produzidas por diferentes instrumentos.³⁷ Constitui, assim, um som intrusivo e desconcertante – se demoradamente prolongado tenderia para o exagero e seria penoso para o ouvinte –, mas o efeito deste minimalismo opera uma espécie de recorte do audível (e do visível que nele incontrolavelmente se esboça)³⁸, como se pusesse em relevo a própria sensação de presença que se sabe consciente de si mesma, e apenas *disso*, dessa estase de presença e copresença entre as coisas, dessa solidão essencial que restitui ou enfatiza o

³⁶ Com base na seguinte ligação: <http://www.youtube.com/watch?v=WhYqDbZYIOI> (consultado em 18-10-2013, às 23:30).

³⁷ Como descreve Jorge Lima Barreto, “(...) com a revolução industrial o som de fundo, que pertencia à Natureza, foi invadido pelo som das máquinas (mecânicas e, mais tarde, electrónicas) – não é ficção científica: escute o ‘silêncio’ – sons do frigorífico, duma TV ao longe, dum veículo motorizado que passa, do avião a jacto, do ar condicionado...” (BARRETO, 1990: 93). Eis o que incentivou, portanto, a música a “recriar ambientes artificiais, esteticamente” (*ibidem*).

³⁸ “Todo o som transporta uma forma de vida que só é preenchida, identificada, na sua escuta. E enquanto persiste, esse som reúne, cola os novos territórios e os seus conteúdos ao território de quem está em escuta. Esta colagem é uma reunião da estranheza com o íntimo, alargando o espaço privatizado, colocando os seus horizontes muito para lá da sua habitual instalação: conquistamos mundo pelo som” (RIBEIRO, 2011: 52).

que nas coisas e no próprio sujeito *já é*, comprovando que ele está bem onde *já está* (o *ipse*, a certeza ontológica, cf. RICŒUR, 1990; *idem*, 2011).

Visto de um ângulo estritamente técnico-compositivo, esse som extenso inicial devém “um ruído semântico”, utilizando uma expressão de Luís Cláudio Ribeiro, em *O Som Moderno* (2011), destinada a interpretar aquilo que se assemelha a certas falhas de produção e de gravação como índices estéticos, conducentes a uma “releitura da obra” em questão (cf. RIBEIRO, 2011: 30). Assim, a constituição material da canção, ou seja, aquilo que nela é som puro, feito em estúdio, é desocultado, posto em evidência enquanto *meio e fonte* desse som. A intenção mais generalista do efeito musical não será, precisamente, o contrário? Isto é, o de dar a ilusão de que nos imergimos por completo na atmosfera da música, totalmente recetivos à escuta e desligados do nosso peso histórico, encobrindo-se assim as fontes responsáveis pela emissão acústica? Como nota Luís Cláudio Ribeiro, “[a]s palavras *ocultação* e *esquecimento* tornaram-se das mais importantes na construção do espaço acústico: ocultação dos meios e esquecimento do tempo e do espaço reais” (RIBEIRO, 2011: 29). *That I Would Be Good*, pelo contrário, *desoculta e lembra*, respetivamente, os seus meios e a sua fixagem real e *no real*, como habitação indiscriminável de uma presença-existência, que se hipostasia na voz e no canto enquanto meio para a sua revelação.³⁹

that I would be good even if I did nothing
that I would be good even if I got the thumbs down
that I would be good if I got and stayed sick
that I would be good even if I gained ten pounds

that I would be fine even if I went bankrupt
that I would be good if I lost my hair and my youth
that I would be great if I was no longer queen
that I would be grand if I was not all knowing

that I would be loved even when I numb myself
that I would be good even when I am overwhelmed
that I would be loved even when I was fuming

³⁹ É com base nessas constatações que o autor compreende a deslocação cada vez mais notória das preferências individuais no sentido de regressarem ao vinil, em detrimento do digital, que devolve um som demasiado polido, uma “perfeição” artificial (cf. RIBEIRO, 2011: 24), isto é, depurando abusivamente os ruídos que são, na sua “essência”, parte constituinte da autenticidade materialmente sonora e do seu acontecer: “A superfície que é o lugar de trabalho da ilusória tentativa de perfeição na reprodução desliga-se de uma componente afectiva que deve presidir à relação homem-instrumento, homem-escutante” (*idem*, 29).

that I would be good even if I was clingy

that I would be good even if I lost sanity

that I would be good

whether with or without you

Alia-se uma ética do desprendimento a uma ética de adequação hegeliana entre *essência* e *existência*, entre uma lucidez racional e os constrangimentos fenomenais que primam pela sua exterioridade absoluta e, como tal, pela impossibilidade de os compreender e controlar verdadeiramente. Na *Enciclopédia das ciências filosóficas*, Hegel distingue a ‘realidade efetiva’ (*Wirklichkeit*) da ‘realidade’ sem mais (*Realität*). A realidade efetiva é *ideia no mundo*, o que significa que não é uma realidade meramente fenoménica, que não é mero fenómeno ou aparência, mas está fundada sobre uma base racional sólida (o conceito) que a torna plenamente eficaz ou efetiva. A adequação entre a essência e a existência é o que confere efetividade, eficácia à realidade (cf. AGAMBEN, 2005). Neste sentido, credenciar cada verso com um *that* inicial contribui para esse efeito de adaptação: constata-se um gesto, uma postura, uma resignação serena, mesmo que em face da catástrofe ou de circunstâncias pouco motivadoras (bancarrota, cancro, envelhecer, ganhar peso, perder mérito ou protagonismo, etc.).

Seguindo a leitura que Mario Perniola faz da experiência cósmica sentida pelos antigos estoicos (*aesthesis*), tal resignação serena não pressupõe, contudo, a ideia de uma petrificação desincorporada, “a esclerose, a insensível teimosia incapaz de mudanças”. Pelo contrário,

[o] acordo consigo próprio, a ausência de diferendos interiores, nasce antes da concordância, da condescendência, do assentimento dado a tudo quanto a natureza sugere, do vir ao encontro, do convir, da adaptação ao que emerge, nasce, se renova, com o normal decorrer da vida, com o trânsito incessante em que estamos imersos. Ela implica, pois, uma extrema atenção e escuta face ao mundo e ao seu devir, não o fechamento em nós próprios, numa cega e surda impassibilidade (PERNIOLA, 1993: 109).

No entanto, o que se afirma como uma evidência – *estar bem* incondicionalmente – atravessa uma vertigem temporal entre a intenção e a ação, entre o desejo e o que é, de facto, obténível. Por outras palavras, de cada vez que se enuncia *that I would be good* subentende-se uma anterioridade intencional, do género de *I wish: (I wish) that I would*

be good. Os excessos definem-se pela absoluta e radical exterioridade incapacitante: o *eu* nada pode fazer em relação a isso, exceto colocar-se à margem em contemplação. Mas este desejo de estar é, por sinal, reenviável a si mesmo, como se fosse pensável uma anterioridade a esse desejo, ou seja, como se a condição de estar *bem*, ser *amado* ou *imponente* fosse, na verdade, uma *pré-condição* e, precisamente por isso, dispensasse qualquer desejo e, em particular, qualquer transitividade predicativa (o desejo *de* alguma coisa: esta condição conduz-nos à familiar dimensão do exagero e do êxtase, que permite caracterizar o ser humano, do ponto de vista biológico, como um “endomorfinómano nato”, SLOTERDIJK & HEINRICHS, 2007a: 270). Daí que se afigure a necessidade de urdir uma espécie de programa protocolar de desprendimento dos fetichismos existenciais em relação ao *imago*, ao biograma do Eu e ao delírio relacional com o objeto de desejo, núcleo da neurose e da psicose (o teorema neo-hegeliano de Arnold Gehlen, segundo o qual o ser humano está predestinado “bioculturalmente” a sentir *a falta de alguma coisa: o homo sapiens pauper*, cf. SLOTERDIJK, 2005: 623).⁴⁰ Há que atenuar o desejo (não homologá-lo ao *prazer*, ao hedonismo), desvinculando-o das coordenadas personológicas e objetais que convocam a *jouissance* como um imperativo categórico: de facto, *that I would be good* será mais um desejo de *estar* (o devir-paisagem) do que um desejo de *ser* (que invoca de imediato o paradigma identitário da autorrepresentação). O desejo não age em resposta a uma carência insatisfeita, mas “em razão da sua positividade, isto é, do plano de consistência que ele traça durante o seu processamento” (DELEUZE & GUATTARI, 2007: 207-208). Tem um caráter *produtivo* (a *máquina desejante*): não será um objeto a pôr em movimento o desejo, mas o desejo, enquanto “plenitude, exercício e funcionamento” (*idem*, 2003: 99), que se constituirá por si e em si mesmo como potência vital e vivente (a favor de um inconsciente produtivo circulante, uma máquina anónima de devires, o CsO).

Em termos agambenianos, dir-se-ia que a expressão *that I would be good*, constantemente repetida, como pedra-de-toque irrevogável ou filosofia de vida, designa a *singularidade qualquer*: o ómega existente naquilo ou naquele que alguém ama não é

⁴⁰ Sloterdijk considera o teorema de Gehlen como uma falácia e uma clara manobra estratégica, facilmente enquadrável no percurso “secularizante” da história das ideias (e ao serviço do sistema capitalista), para preservar o *pessimismo antropológico* que, noutros tempos mais teologicamente suscetíveis, era a definição maior da mísera *conditio humana*: “remplacer le dogme du péché originel, devenu invendable entre gens cultivés, par l’enseignement beaucoup plus séduisant du manque original” (SLOTERDIJK, 2005: 626); “En d’autres termes, *homo sapiens* n’est pas une créature de manque qui compense sa pauvreté par la culture, mais une créature de luxe à laquelle ses compétences protoculturelles ont apporté une sécurité suffisante pour survivre à tous les périls et prospérer lorsque c’était possible” (*idem*, 624-625).

reduzível a uma das suas propriedades, mas prescinde delas “em nome de algo insipidamente genérico (o amor universal): ela quer a coisa *com todos os seus predicados*, o seu ser tal qual é” (AGAMBEN, 1993: 12).⁴¹

Atente-se nos qualificativos *great* e *grand* usados na letra: *great*, enquanto maneirismo fático, é semelhante, num tipo de flexão corporal, a um encolher de ombros ou a qualquer outro gesto físico que evidencie uma indigência calma; *grand*, como uma forma de empolamento narcísico, alia-se ao orgulho irónico de destituir o que é convencionalmente imbuído de valor (por exemplo: ser vencedor é positivo), para fazer vingar uma neutralidade que se põe à margem do comum (ser vencedor é *tão positivo* como ser derrotado; neste caso, *if I was not all knowing*: inteligência e ignorância em pé de igualdade, dissolvendo-se qualquer breve insinuação de uma antítese). Supõe uma tática de discreta sabotagem que, ao procurar impedir que as adversidades *me* afetem, suspende na forma o próprio investimento psíquico que se despenderia nesse esforço: ou seja, para impor impedimentos o sujeito não (se) impõe (o que quer se seja). Faz-se livre ou emancipa-se face a qualquer falsa consciência ideológica que impede a cada um a possibilidade de se tornar consciente da sua situação real (recorde-se que, para Mario Perniola, em vez de *ideologia*, a contemporaneidade coaduna-se melhor com a noção de *sensologia*, por “estar ao abrigo do exercício da suspeita”, PERNIOLA, 1993: 14-15).

No fundo, desorganiza-se ligeiramente o mundo, o suficiente para abrir certos desníveis ou criar pequenas incompatibilidades, de maneira a notar diferenças ou detalhes imprevistos. Os textos de Morissette raramente cedem a palavra a profundas revoluções de amplitude diretamente política, como que encabeçando alguma trincheira “messiânica”: se tudo principia no *eu*, então é aí que se opera a instância desestabilizadora que olhará o mundo (interior ou exterior) a partir de um ângulo subjetivamente inédito. Atente-se em Glenn McDonald:

Sort of the underlying premise of poetry, as communication, is that the force and profundity of an idea are enhanced by expressing it with linguistic elegance. Some of these songs [do álbum *Supposed Former...*] are not poetry, at all, they're merely sentences, draped over unrelated musical patterns (...) but for me those songs have become games, or maybe magic tricks, or unexpectedly awe-inspiring, the second time, in the same way that it changes your understanding of a ballet

⁴¹ É igualmente nestes moldes que Agamben ensaia a noção (inconclusiva) de *amigo*: “O que é, de facto, a amizade senão uma proximidade tal que nós não podemos dela fazer uma representação nem um conceito? Reconhecer alguém como amigo significa não poder reconhecê-lo como ‘qualquer coisa’. Não se pode dizer ‘amigo’ como se diz ‘branco’, ‘italiano’, ‘quente’ – a amizade não é uma propriedade ou uma qualidade de um sujeito” (AGAMBEN, 2013b: 14).

when you watch it again and see the dancer repeat, with unmistakable precision, a move you thought was artless and improvised when you saw it first (MCDONALD, 26-11-1998, em linha).

Unexpectedly awe-inspiring, the second time: um efeito aduzível do conceito híbrido de *frase-imagem*, proposto por Rancière para designar um tipo diferente de relação entre uma sequência verbal e uma forma de imagem, tendo em conta que uma frase não se restringe à ordem do dizível, nem uma imagem se circunscreve ao visível:

Pelo termo ‘frase-imagem’ entendo a união de duas funções esteticamente por definir, isto é, pela maneira como desfazem a relação representativa da imagem pelo texto. (...) É a unidade que desdobra a força caótica da grande parataxe em potência frásica – de continuidade – e em potência constitutiva de imagens – de ruptura. Enquanto frase, acolhe a potência paratáxica ao repudiar a explosão esquizofrénica. Enquanto imagem, repudia, graças à sua força disruptiva, a grande sonolência da mastigação indiferente ou da grande embriaguez comungante dos corpos. A frase-imagem retém a potência da grande parataxe e opõe-se à sua perdição na esquizofrenia ou no consenso (RANCIÈRE, 2011: 65-66).

Por exemplo, o caso dos últimos versos: *that I would be good even if I lost sanity / that I would be good / whether with or without you*. Por um lado, a cadência musical, abrandada e com um menor ruído instrumental de fundo, fazendo uma pausa no termo *good* (duas vezes) e, deste modo, pondo em ênfase impactante os respetivos remates: primeiro, *even if I lost sanity* (a incongruência não é apenas mental, mas consubstancia todo o curto-circuito que engendra esta lista de frases-imagens: a demência da facticidade pura, *assim* acolhida e venerada, serve de epílogo, no sentido de dar a ver por palavras uma intensidade caótica composicionalmente disruptiva, que se afasta do encadeamento textual *à la* Aristóteles, isto é, da racionalidade inerente às ações humanas, fiadas no ajustamento entre uma causa e o seu efeito, pela necessidade ou verosimilhança, etc.; dito de outro modo, a perda de *sanidade* não é meramente psíquica, referente a um *eu* libidinalmente sensível, mas é também remissível à economia textual e à ordem de inteligibilidade “clássica” que *That I Would Be Good* tende a subverter desapiedadamente); segundo, *whether with or without you* (ainda que todos versos suponham inevitavelmente a existência de uma alteridade, para lá da alteridade inerente à mesmidade do sujeito – a *ipseidade*, o “soi-même en tant que autre” segundo Ricœur –, nenhum verso aludiu explicitamente a um *outro* absoluto como este último). A referência direta a um *tu* vem, inadvertidamente, suspender uma

leitura linear da letra, tendo em conta, sobretudo, a posição final do verso na estrutura da canção, onde esse *tu* surge, então, inesperadamente interpelado. Há uma dualidade ontológica no *eu*, independentemente da relação entre sujeitos ou da intersubjetividade – “essa quimera dos modernos” (AGAMBEN, 2013: 19) –, e toda a canção pretende honrar essa cisão imanente, sem nunca tropeçar no lapso de entender ‘cisão’ como sinónimo de ‘malogro’ pós-moderno: *to be good* ou *to be fine* não requerem bálsamos para curar feridas ontológicas, porque não há nada a curar ou a reparar em primeira instância; há apenas algo digno de ser aceite no *assim* puro da sua anterioridade, pelo que *já é*.

No entanto, finalizar a canção interpelando um *tu* a dizer se está ou não disposto a continuar *comigo*, mantendo por base a mesma ética do desprendimento e da adaptação, faz vacilar todo o edifício “budista” da *aparente* impassibilidade do *eu*: aparente é, então, a sua perseverança; tudo não passou, afinal, de *aparência*, de um desejo de não defraudar essa postura resiliente, quando, de facto, o simples gesto de mencionar a existência de um *you* afiança a caducidade de toda esta meditação centrada no *I*. Há um travo de cinismo, que não cede com facilidade ao conhecido refrão dos U2 que parece, neste ponto, perfeitamente ajustável: *With or without you / I can't live with or without you*. No fundo, *whether with or without you* instaura uma certa desordem, primeiro, e de novo, porque surge no fim do tema (fica em destaque, em suspenso, como a chave-de-ouro: afinal existe *mais alguém* nesta história, afinal há uma motivação *de fora*, etc.); segundo, porque a intensidade do desejo – a pretensa inocuidade encerrada no termo *whether* – pesa mais (ou surte essa *sensação* ou *aisthesis* de *parecer* que pesa mais) para um lado – *with you* – do que para o outro – *without you*. Cumpre-se, assim, uma particular potência da *frase-imagem*, associada ao imprevisto no dizível da frase, na medida em que cada verso não está necessariamente encadeado com o anterior nem com o subsequente: “É a potência do desligado, daquilo que nunca começou, que nunca esteve ligado e que pode carregar tudo no seu ritmo sem idade” (RANCIÈRE, 2011: 80).

Por outro lado, considere-se as flutuações vocálicas que se seguem ao último verso e que a versão em estúdio tende a masterizar com um efeito de eco e de alheamento. Trata-se de um grito arrastado, demorado e aberto, mas ao qual se sobrepõe o acompanhamento musical; a voz torna-se, assim, atmosférica. Como picos (*punctum*, Barthes) que ferem o além dos ouvidos (a sensibilidade), as quebras guturais que caracterizam o cântico de Morissette cumprem-se como “quiasmas solitários”, uma expressão de Luís Cláudio Ribeiro (2011: 44) para se referir à realidade “demasiado explosiva” da paisagem sonora no início do século XX: a questão do som e do ruído

como matéria solúvel na música, indistinguível dela, por se tornar constituinte do próprio fenômeno musical (o *em si* da música). Quiasma supõe cruz, quebra, disjunção; o ser solitário coaduna-se, em justa medida, ao que estes gritos fazem reverberar: uma voz que endereça uma prece a si mesma.

That I Would Be Good is an exquisitely lovely song of tender yet fervent self-acceptance in the face of human frailty. For Morissette's young fans, it's a beacon of spiritual calm, and her beautifully belted voice becomes a voice of reason. That's not to say she wants to be the voice of a generation. Morissette does well enough just being the voice of herself (SCHEIDER, CAGAN & NELSON, 26-10-1999, em linha).

A canção finaliza “with a painful yet endearing flute solo by Morissette” (CINQUEMANI, 5-11-2003, em linha). A sua *estrela* no uso da flauta transversal recobre um sentido que não se esgota na mera constatação técnica dos seus traços ou níveis de performatividade. O sentido de ser uma estrela sustenta, pois, um fundo *ontológico*: a estrela é também musicalmente o cúmulo ciente da sua imprevidência artística, do seu amorismo performativo, posto em crua evidência no modo como algumas das notas estridem, se arrastam ou se misturam com as inspirações (comenta Alex Young: “Though classical musicians would most likely snarl up at Morissette's attempt at the flute, the singer's overtly powerful breathing techniques capture the essence of the song's ‘never good enough’ message”, YOUNG, 26-8-2009, em linha).

É no gesto de vacilar sem censuras, descurando quaisquer emendas (que um possível trabalho de edição em estúdio, afinal, resolveria), que se queda o mesmo virtuosismo que a letra imprime na vulnerabilidade e na aceitação incondicional do *si* de si mesma, da sua isolada e incomensurável *ecceidade* (o estar-aí-sem-razão, o ser-assim, enquanto presença intacta). A ênfase na respiração, se, por um lado, melindra a segurança de quem se põe a modos de se exibir musicalmente (ou seja, de quem sabe de antemão que se vai expor *ex-pondo-se* e *expondo* o dito), por outro, organiza a superfície de inscrição (simbólica) em que o ar participa para, passe o pleonasma, a *voz* *vozear* o som e, a partir dele, fundar sentidos e permitir a partilha do sensível.

A essência de uma *performance* musical – diga-se, em sentido lato, a pretensão de conjugar harmoniosamente voz e instrumentos para criar algo completo, polido e orgânico – consistirá em obscurecer a apropriação dos meios para um fim (a criação de uma música), no qual reside a essência da técnica, e que esse fim tende a obnubilar

(para criar a tal organicidade polida, como se o tema musical proviesse de um “dom” demiúrgico e se oferecesse impolutamente, sem que as suas infraestruturas fiquem à vista). Neste caso, porém, são as falhas técnicas de profissionalismo e a clave insistente na respiração que nunca cessam de lembrar, no fundo, que *isto é (só)* uma canção, ou seja, um processo artístico (e não uma pseudo-iluminação mística culminada) feito de meios materiais (o *medium*: palavras, sons, voz, ar, ruído)⁴² disponíveis para uma atividade técnica, escrita e executada por alguém (humano) (im)perfeitamente falível.

Por outras palavras: trata-se de alguém “de carne e osso”, como diria Husserl, evocando sentimentos de insegurança e vulnerabilidade extremas, *a soprar numa flauta*, desajeitadamente, perante uma audiência (virtual ou não, ela é sempre cúmplice da encenação ou do quadro performativo). O processo artístico é refém das suas formas materiais *impuras*, de uma manufatura artesanal, entre uma *poiesis* – uma maneira de fazer – e uma *aisthesis* – uma economia dos afetos. Os acidentes de percurso, ao invés de serem limados e corrigidos, passam a integrar o *próprio* devir eidético desse percurso (eideticamente accidental, alinhando-se, de novo, pela imprevisão impulsiva das *snapshots*). Os acidentes no ato de tocar flauta *são* a obra final: um modo titubeante, porque inexperiente e destreinado, de tocar o instrumento; uma respiração intensa que intervala as notas musicais que sequenciam a canção – eis o que leva a crer que tudo se torna equipolente quanto à visibilidade (e audibilidade) material que se pretende instalar. “Conquistar o *medium*”, assinala Rancière, significa, portanto, “apropriar-se desse meio para fazer dele um fim em si, negar essa relação de meios e fins em que reside a essência da técnica” (RANCIÈRE, 2011: 98).

Tome-se em conta, para o efeito, a plethora de comentários em torno dos soluços de Aristófanes no *Banquete* de Platão (185d-e): que sentido lhes dar ou, não havendo explicação plausível ou sequer necessidade dela, o que justifica tão-só a sua menção no decurso dialógico sobre a essência de Eros? A resposta que Kojève deu a Lacan foi a seguinte: *it means that it means* (*apud* DOLAR, 2006: 26).

⁴² “Um *medium* não é um meio ou um material ‘próprio’. É uma superfície de conversão: uma superfície de equivalência entre as maneiras de fazer das diferentes artes, um espaço ideal de articulação entre essas maneiras de fazer e certas formas de visibilidade e de inteligibilidade determinantes para a maneira como elas podem ser olhadas e pensadas” (RANCIÈRE, 2011: 103). Falando de *espaços*, saliente-se que, segundo Peter Sloterdijk, sendo o Estar “uma energia que se espacializa”, isto é, sendo a consciência humana uma forma de *habitar* o mundo (em clave fenomenológica, ecoando Heidegger e Merleau-Ponty), caberia à arte contemporânea da instalação, com mais êxito do que a filosofia, a tarefa de visibilizar essa qualidade do ser humano como “ser-extenso”, “ser-ligado”, “ser-possuído” (SLOTERDIJK, 2008: 271). A instalação faz-se dando uma residência às coisas de que aquela se compõe: dá corpo à valência da presença enquanto tal, à sua existência como presença histórica e local visível no espaço. Eis exposta, assim, a “teoria da imersão” ou “teoria geral do estar-com” de Peter Sloterdijk.

This precultural, non-cultural voice can be seen as the zero-point of signification, the incidence of meaning, itself not meaning anything, the point around which other – meaningful – voices can be ordered, as if the hiccups stood at the very focus of the structure. The voice presents a short circuit between nature and culture, between physiology and structure; its vulgar nature is mysteriously transubstantiated into meaning *tout court* (*ibidem*).

Pertinente ainda é o facto de, segundo Dolar, os instrumentos de sopro emanciparem *perigosamente* a matéria do som da matéria verbal e até da própria voz, autonomizando-se, substituindo a vocalização e, nesta medida, isolando “the voice beyond words” (*idem*, 46).⁴³ A perfídia incrusta-se na natureza indisciplinada desse som (pânico, marsíaco) que invalida os freios do discurso (apolíneo), razão pela qual Platão destina exclusivamente a flauta às lides femininas, ou seja, àquelas que não se imiscuem (por inabilidade inata) na heurística conversacional de teor filosófico de que goza apenas o androceu (cf. *ibidem*). Acresce-se a esta misoginia, em modo reativo, o simples facto de Morissette não disciplinar a sua prática: é pelas falhas não corrigidas ou não adestradas que se apresenta e se *a-presenta* indiscernivelmente como mulher e como ser humano, falhas *técnicas* que não ferem a dignidade ontológica do sujeito (pense-se no sujeito embrionariamente desvalido e pecador da matriz cristã), na medida em que é o desempenho técnico do instrumento que se pretende mostrar como legitimamente corrigível *a posteriori*, ao passo que a letra encaminha a ontologia do *eu* para um espaço desabrigado de impropérios ou de convalescença ética, um espaço onde ela está bem *assim*, tal e qual como *já é*.

Se ao ar são atribuíveis considerações biorrítmicas e uma centralidade inequívoca no metabolismo humano, do *yoga* aos mantras, na canção atua mais como o grau-zero ou vazio (“o *mâ* da respiração”, *apud* LOUPPE, 2012: 97) a partir do qual a materialidade dos sons e as instâncias verbais que lhes dão (um) sentido se organiza e se distribui. Note-se, em primeiro lugar, que “[e]sse momento de vazio assumido não tem nada que ver com a respiração interrompida nem com a falta de fôlego. É um instante de intensa consciência em que o tempo se suspende e se vive na expectativa de ‘viver mais um momento’” (*apud ibidem*); em segundo lugar, que o padrão composicional deste tema (construções repetitivas, anáforas e paralelismos), aliado à injunção contextual que permeia o segundo álbum (a viagem à Índia), parece corroborar, de novo, as suspeitas

⁴³ “No wonder Dionysus chose the flute as his preferred instrument (remember also Pan’s pipes, not to mention the mythical connections of the flute with the Gorgon, and so on), while Apollo decided on the lyre” (DOLAR, 2006: 46).

de McDonald: “it seems like Alanis has actually (...) learned how to write *prayers*” (MCDONALD, 26-11-1998, em linha).

A propósito de perfeitibilidade técnica no domínio da flauta transversal, compare-se a versão em estúdio com a do álbum *Alanis Unplugged* (1999) (figura 55): segurança melódica (sem as estridências provocadas pelo sopro hiperagressivo da versão original), mestria irrepreensível, resiliência perfeitamente afinada (em duplo *medium*: na voz e na flauta), elevando o tema a uma resignação comovente, em grande parte porque o facto de ser inalteradamente um registo ao vivo acentua, no ouvinte, a dimensão pática de uma exasperação confessada, de uma fragilidade indesmentível, como um acontecimento do qual intoleravelmente somos testemunhas: o drama de enfrentar adversidades coincidindo com o próprio drama “não dramático” de existir.

Watching the performance is just as invigorating as listening to it. After Morissette takes the stage, she gets down to business and automatically focuses on the crowd with her large glazed over eyes. She instantly captures the sadness and vulnerability with deep exhalations and a shaky alto. As the song carries on and the music is layered by percussion and piano, Morissette becomes intensely more exasperated and the lengthy notes she stunningly holds out allow her to showcase her notorious fury that all her fans live to see (YOUNG, 26-8-2009, em linha).

O intolerável supramencionado acompanha o fisicamente inoportável da *performance*: à semelhança dos gritos e estridências enfaticamente promissores que fecham *Thank U*, o grito demorado de *That I Would Be Good* é simultaneamente sintomático de força e de vulnerabilidade, de *empowerment* feminino (ou, no mínimo, do retrato de um *empowerment* que subverte inteiramente as suas manifestações mais consensuais ou reconhecíveis, aliadas a alguma carga de ferocidade inerente à afirmação de poder). O corpo, tanto na sua iminência irredutivelmente fisiológica e biológica, como na sua qualidade simbólica de ser mundanidade do próprio mundo (o corpo possível que abre a um ser possível, à possibilidade da esperança), afere a inoportabilidade do grito: não por ser, obviamente, a fonte que emite esse grito, mas por estar, à semelhança do que acontece noutras *performances*, a permitir que o grito soe e se quebre guturalmente *daquele modo* em particular (libertando *tal* força de inumanidade, alheia ao próprio grito e ao próprio *eu*). A posição física (sentada) obstrui certas facilidades vocais; cria, portanto, uma determinada ordem de imposições diafragmáticas. Mas é a partir dessa *qualidade* obstruente (ou *quantidade*, no sentido de o corpo ser também massa e volume, condicionando o acontecer com o seu peso) que o

grito se estria, tornando-se ao mesmo tempo súplica (ao serviço de uma vulnerabilidade inquestionável) e manifesto afirmativo (ao serviço de uma vulnerabilidade imprescindível: o *eu* não abdica das suas limitações e agravantes externas; muito pelo contrário, elas *são* a própria razão de ser deste tema, o magma que confere visibilidade expressiva a um invisível inexpressivo, esse *quid* que desencadeia a escrita de canções só porque não é capaz de substituir a vida e a experiência do viver). É o ser que resiste infinitamente, que *está* no seu *assim* absoluto, criando uma temporalidade contingente e inominável à beira do tempo, uma espécie de eternidade concentrada no momento presente, regida por outras leis que não as da vida e da morte. Reclama, portanto, por uma metafísica para que a partir dela a *força* da imanência conquiste uma *forma* e por ela se afirme. (Como lembra José Gil, em relação aos retratos e autorretratos pictóricos, “[a] forma da força não é visível, não está figurada, não é pura *qualitas* nem um puro *quantum*: é uma grandeza intensiva que surge com uma força determinada em movimento”, GIL, 2005: 55.)



Fig. 55. Interpretação de *That I Would Be Good* (1999)

A vulnerabilidade (efemeridade) do grito e do corpo não significa, pois, uma doença endêmica da existência mas antes, pelo contrário, a condição desta. É preciso dar um certo balanço corporal para que a nota (que é forte, cheia) que materializa o grito se arraste e suba de tom sem desafinar; cada balanço impulsiona e faz acontecer as quebras no tom. Note-se que cada quebra marca uma espécie de breve desnível, como se a nota certa aí pudesse aliviar o esforço exigido pela sua consecução e estabilidade; cada

quebra constituiria, assim, um desleixe performativo (porque é musicalmente incontrolável: a quebra desafina, fica fora de tom), mas, aliada à interpretação da letra, acentua a tensão fundamental entre determinação e fragilidade, resolvendo-se uma na outra (ou no *desejo* de sondar essa resolução).⁴⁴ Entre desproporção e equilíbrio, fragilidade e segurança, Morissette traça uma topografia do acontecimento, pleno e plano, do *estar* em lugar do *ser*, ou até a sua reconciliação intrínseca, que, primeiro, apenas insinua ter havido um momento anterior à reconciliação (uma anterioridade que opusesse o *estar* ao *ser*) na justa medida em que o ser humano é um animal refém das condições da linguagem, e que, segundo, pelas mesmas condições (sem apressadamente negatizar ou tragediar este *pathos*) aspira ao agenciamento de novos possíveis, de outros rostos e linguagens, à facticidade nua e falível que abriga em si a possibilidade de se transcender.

⁴⁴ De novo, *that I would be good whether with or without you*, ou seja, a fraude de uma alternativa, quando presença – *with* – e ausência – *without* – se tornam invariantes, na medida em que, como em qualquer retrato ou *snapshot*, a presença é sempre *in absentia*, excede-se a si mesma, e aquilo que está ausente convida à evocação, aquilo que é da ordem da *identidade* se substitui pela *cumplicidade*. Vide Nancy em relação à retratística: “Le portrait rappelle la présence, aux deux valeurs du mot ‘rappel’: il fait revenir de l’absence, et il remémore dans l’absence. C’est ainsi que le portrait immortalise: il rend immortel dans la mort” (NANCY, 2000b: 54); “Le portrait est moins le rappel d’une identité (mémorable) qu’il n’est un rappel d’une intimité (immémoriale). L’identité peut être au passé, l’intimité n’est qu’au présent. Mais encore: le portrait est moins le rappel *de* cette intimité qu’il n’est un rappel *à* cette intimité. Il nous convoque à elle ou vers elle, il nous conduit en elle: là, à même la peinture offerte à notre regard, on entre dedans comme ça se présente au dehors” (*idem*, 62).

CONCLUSÃO

We are temporary arrangements

I love the people that come to the shows. I just feel like it's a celebration together: they're defining themselves in the audience, as much as I'm defining myself upon stage... and there's a liberation that happens... and the best I could even hope to offer anybody is just the freedom, and just a container in which they can just go off and feel unselfconscious. That's what it is. If there's one thing I would hope to offer anybody who would come to the shows is just the freedom to be unselfconscious and the freedom to just be totally human and whether that would be awkward or yummiier or sexier or uglier or fatter or fucked up or confused... Everything that I am and even things I'm not even aware of my being... If I could just offer that freedom for someone to allow themselves all that whole range of humanness, just by what I'm doing on stage, I would die a happy man.

Alanis Morissette (DVD *Feast on Scraps*, 2002, de 1:42:51 a 1:50:48)

JAMAL: *We've been talking about your book at school.*

FORRESTER: *People have been talking about it for years. They just haven't been saying anything.*

JAMAL: *I think I got it down, though. I figure you were writing about how life never works out.*

FORRESTER: *Really? You had to read a book to figure that out?*

Finding Forrester, filme de Gus Van Sant (2000)

*(...) a música é sempre autobiográfica
para o ouvinte, uma acelerada angústia desmedindo o que*

*ousávamos saber. e uma última aliança com a luz
e o inominável da experiência fazem
o sublime dessas marginalidades da vida.*

Vasco Graça Moura, *A Furiosa Paixão pelo Tangível* (1987)

*What I tell any young person who wants to write rock criticism is, first be certain whether or not you like something. And then, be able to figure out why **you** like it.*

Robert Christgau *apud* Ulf Lindberg *et alii*, *Rock Criticism from the Beginning* (2011: 12; destacados nossos)

Chegar a casa.

A 23 de novembro de 2013, Alanis Morissette partilhou com a escritora Margaret Atwood, também canadiana, o centro das atenções académicas da Universidade de Alberta (Canadá), no âmbito do programa *Festival of Ideas* (figura 56). Falou-se de feminismo, arte, inspiração, de como a escrita envolve uma entrada num espaço escuro e misterioso, uma espécie de noite pré- ou trans-fenomenal, como uma forma peculiar de xamanismo ou de comunicação com os mortos (Atwood cita de memória Virginia Woolf, para quem escrever era semelhante a entrar num quarto escuro, munindo-se apenas de uma candeia que, pela luz, fazia aparecer os contornos das coisas que pré-existiam à chegada do *eu*). Entre as diversas definições que tanto uma como outra concederam a respeito do que *é* ou de como *acontece* a sua escrita, Morissette concebeu uma das afirmações mais simples e, no entanto, mais poeticamente sublimes do seu meta-discurso composicional: quando escreve, disse, *it feels like I'm coming home*.¹



Fig. 56. Alanis Morissette e Margaret Atwood

De novo, sem arroubos epifânicos ou mística aparente, a artista comenta o seu processo compositivo urdindo construções semânticas extraídas das marginalidades da vida. A analítica sloterdijkiana do *vir-ao-mundo*, à qual o presente trabalho várias vezes remeteu, apreende o animal humano como um ser que vem: somos, assim, animais de chegada e da experiência da chegada e do movimento esférico. *Escrever é como chegar a casa*: que luzes, provenientes da fenomenologia, podem ser projetadas sobre esta afinidade? A questão, talvez, merece sofrer uma inversão no seu gesto metodológico: em vez de posicionar a comparação de Morissette como objeto de estudo, eleve-se a mesma à dignidade de uma instância que, na sua irreduzibilidade, traz por si só sentido,

¹ Disponível no endereço <http://www.youtube.com/watch?v=2Ck0jW-usX8>, consultado em 2-1-2014, às 22:00.

como uma categoria existencial autónoma. Sendo assim, faça-se a emenda: que luzes, em sentido fenomenológico, são *emanadas* ou *irradiadas* pela analogia? O que é que pré-existe à escrita e à sensação de chegar a casa que permite, então, fazer uma ponte e estabelecer um tipo especial de contacto entre os dois elementos de comparação? E, depois, que relevância (teórica, académica, humanística) oferece semelhante analogia, de maneira a reatualizar o *estado da arte* dos estudos interartísticos, sem dizer *mais do mesmo*?

A resposta, se a há, faz-se deleuzianamente: pela *repetição*, pelo agenciamento intensivo que nasce quando duas ou mais formas se justapõem e, desse contacto ou osmose, surge uma diferença na nossa perceção, a intensidade, o desejo. Reitere-se o ponto de partida (que é, não por sofisticada coincidência, *também* ponto de chegada, eterno retorno): escrever é como chegar a casa. Assente na formulação do *espaço expressivo* merleau-pontiano, enquanto cenário reconfigurador do sujeito e do mundo a partir do corpo como instância de mediação (a *chair*, a partilha entre espessuras interiores e exteriores), a música reacende o fenómeno da subjetividade numa organização que se esperaria exata, metódica, formal ou impessoal no seu processo de exequibilidade (acaso obedecesse a preceitos formalistas como os de Hanslick: lembre-se que o *belo musical* exclui a emoção). Um pianista – o exemplo é de Merleau-Ponty – é capaz de produzir música a partir de qualquer piano sem ser necessariamente *aquela* em que tem por hábito trabalhar. Haverá, portanto, um intervalo espaciotemporal de absorção do órgão ou do piano, que permita ao *performer* interiorizar a localização dos pedais ou o manuseamento das teclas, num necessário distanciamento de análise e de aprendizagem da relação que se estabelece entre si e o instrumento musical? A questão é que, mesmo no ensaio que antecede a verdadeira exibição musical, o instrumentista *se instala no órgão como se entrasse numa casa*: pedais, teclas, assento, dimensões do piano, texturas diferentes, disposições cenográficas inabituais. Mais do que uma perscrutação do espaço objetivo ou de um resgate de memória como engrenagem que produz a música *naquele* piano em particular, o momento atual usufrui de cada um dos merónimos enquanto *potências* de um determinado valor emocional e musical (cf. MERLEAU-PONTY, 1994: 201). Daí resulta uma relação absoluta e direta entre o instrumento e o corpo do *performer*, que da iminente dualidade faz sobressair uma unidade indissociável, enquanto “lugar de passagem dessa relação” (*idem*, 202). Ainda durante o ensaio, os gestos do pianista

devêm “gestos de consagração”, porque “estendem vetores afetivos, descobrem fontes emocionais, criam um espaço expressivo” (*ibidem*).

Quando se chega a casa, habita-se um espaço intensivo dentro do qual *me* reconheço, porque *já-sempre* estou dentro dele, *entre* as *minhas* coisas, que *sei* onde estão, o lugar que ocupam, o volume que possuem. Uma moldura reposicionada, sem o *meu* consentimento, num outro canto da casa desfere um abalo no espaço do meu corpo: perturba-me, porque o espaço exterior é existencial e a minha existência interior comporta gradientes de espacialidade. (Um exemplo sugerido pelo filósofo José Gil: se uma aranha pousa sobre a água da banheira, estando o *meu* corpo submerso, o toque do animal incomoda-me, porque a *pele da água* deveio, por osmose, a *minha* epiderme, e vice-versa, cf. GIL, 2001: 58). São *estas* as *minhas* coisas, revestidas de valor pessoal, de histórias e experiências únicas que, como hieróglifos, murmuram entre si um tipo especial de silêncio, o segredo que as torna *minhas* e não de outrem. E se *eu* adivinho esse segredo ou se, pelo menos, *reconheço* de antemão que há entre elas um sentido comunicante por desembrulhar (mesmo que *seja* incapaz de converter essa indizibilidade em discurso), então é porque as coisas *me veem* a mim como parte delas: para as coisas, sob o seu olhar, *eu* também sou uma coisa, uma *entre* outras.

No caso de Alanis Morissette, o estúdio, lugar técnica e logisticamente destinado a ver nascer os seus álbuns, devêm a sua casa, sobretudo quando, depois de tantos anos de intensa produção compositiva, o processo de escrita se torna “really faith-filled in the process itself”: “I know beyond a shadow of a doubt that when I walk into a studio there will be a song. So there’s a real confidence that comes with that, and certainly a humility as well” (MORISSETTE *apud* HAMERSLY, 27-10-2008, em linha). Chegar a casa implica essa sensação de alívio, de reconhecimento e de previsibilidade (este é o *meu* espaço, *ainda* o *meu*, como uma extensão do *meu* corpo). E depois? E depois, é isso: *estou* em casa. *Estou em mim*. Recentro-me no meio de toda a avalanche de aluviamentos, disjunções, sevícias e quezílias que, consciente e inconscientemente, atravessam a experiência de vida na sociedade pós-moderna, que constitucionaliza a esquizofrenia como um dever desejado. Chega-se a casa e o sujeito traça *já-sempre* o plano de imanência no qual se vaza e se joga o *eterno retorno* nietzschiano: “Retornar é precisamente o ser do devir, o uno do múltiplo, a necessidade do acaso. Assim é preciso evitar fazer do eterno Retorno um *retorno do Mesmo*. (...) O Mesmo não volta, é o voltar apenas que é o Mesmo daquilo que devêm” (DELEUZE, 2009: 34). Participa no agenciamento contínuo de um *devir-imperceptível*, que escapa, pelas brechas, pelos

interstícios do rizoma, às molarizações ou territorializações: ou seja, aventura-se a perder o rosto, fazendo-o desaparecer, tornando-o apenas inferível, como um índice puro, um rumor, à imagem da capa de *Supposed Former Infatuation Junkie* (1998).

Supposed Former – *supõe-se*, portanto, uma *anterioridade* modelar (*Former*): o desejo aspira a um arquétipo íntimo, a qualquer coisa prévia que anima e enforma o desejo atual. A prevalência de uma *suposta* anterioridade prende-se com o regime da *ficção*, esse aspeto ilusório (e *porque* Alanis escreve *autobiograficamente*) que é inerente a qualquer resgate das experiências pretéritas *reais* ou *verdadeiras* (cf. Žižek: o *Real* lacaniano e o *virtual* deleuziano) de tudo o que se foi, de tudo o que se viveu e também (não fosse a psicanálise dar voz àquilo que supostamente está calado) daquilo que nunca se foi, nem nunca se viveu (dos *livros que não se escreveu*, parafraseando George Steiner, o mesmo da *Errata* como vida vivida por recensões e emendas) – em suma, das coisas de que nos lembramos *e também* daquelas de que nos esquecemos. A auto-biografia é, assim, inclusiva e exclusiva: é o *grafo*, a marca, timbrada no papel, de tudo o que nele deixamos escrito e por escrever (a sombra *thanatográfica*, ou a *ruína* inicial, segundo Derrida: o nome próprio, longe de se reabastecer como garante de presença intacta de um *self*, está somente a criar no branco da página o duplo escrita/*ex-crita* condensado na ideia de morte como elisão do *eu*). Recordar não é projetar mecanicamente o filme, em direto, da nossa vida. Não consiste numa reprodução fiel e passiva, mas antes numa *reconstrução* de partes, fragmentos, ruínas (não *a* totalidade ou *a* unidade, como insiste Barthes acerca da fotografia): usando Proust como referência máxima nestas matérias, “(...) *autobiographical memory is an act of imaginative construction that is constitutive of human subjectivity*” (ENDER, 2005: 19).

Supposed Former Infatuation Junkie designa, assim, em modo de força ilocutória auto-injuntiva, aquilo que o *eu* pode, de facto, dizer de *si*; e só pode dizê-lo, porque o *dizer* é um desvio ou uma mutação desse *si* (se acaso existe, retomando David Hume ou John Gray), é a sua modelagem, a sua articulação confinada aos dispositivos conceptuais e morfológicos que definem antropologicamente o ser humano. A revelação “cheia” e “franca” da *minha* identidade (e a conseqüente plasmação num suporte – um disco, uma letra de música – que conseguisse devolver a *minha* verdade inconfessável), é impossível, um logro. E, no fundo, é isso o que o verso de *So Pure* (usado para servir de título ao respetivo álbum) procura dilucidar: uma impossibilidade que não deixa, porém, de nos fazer *sorrir*, de nos tranquilizar, de nos pôr a mexer, como bailarinos frenéticos, entre vestes (máscaras), épocas e estilos variados (o vídeo de *So Pure* ou o

de *Precious Illusions* atuam aqui como exemplos flagrantes). Pode ser, por sinal, um sorriso idêntico àquele que figura na capa do álbum, um pouco maníaco e provocador, sugestivo de “uma alegria malévola”, como se mostrasse a língua de fora ao invés dos dentes (impulso *kínico* não censurado, cf. SLOTERDIJK, 2011: 191-193). É, aliás, mais uma gargalhada do que um sorriso: enquanto este é mudo e visual, aquela faz-se audível e não negligenciável (reúne, por isso, os aspetos atribuídos por Mladen Dolar à onnipresença da voz); uma boca enevoada ou esmaecida nos seus tons cromáticos por letras em maiúscula que, depois de as fixarmos com alguma atenção demorada, materializam os oito preceitos budistas (*zen*, a consciência como estado de iluminação onnipresente e contemplativo, diluição do binómio *eu/mundo*, humano/não-humano, etc.). Em última instância, a questão do rosto e do autorretrato: a impossibilidade e o ardid da totalidade (da *transparência* em sentido lato) subscrevem-se na figuração metonímica (a parte, a boca) que opera, por sua vez, uma desfiguração e/ou uma reconfiguração. A ilusão do apagamento da identidade (indissociável do budismo, da viagem à Índia, entre outros biografemas informantes) é substituída pela evidência da rarefação, do fragmento, da parte (a remanescência) pelo todo (a unidade ilusória).

Mas o que pode dizer, no fundo, o caso-Alanis sobre a conceção contemporânea de *identidade* e da forma como esta é intersetada e (re)definida pela cultura *pop*? O que há de inédito na sua “estética” do desaparecimento, tão sintomática das realizações artísticas pós-modernas, havendo algumas que parecem disponibilizar ao intérprete muito mais do que as *lyrics* de que nos servimos como tema investigacional?

Em primeiro lugar, algumas ilações sobre música. Como parte indissociável do capitalismo e do fenómeno de massas (porque falar de música significa falar *também* de muitas *outras* coisas *em simultâneo*), há razões de sobra para salvaguardar o ceticismo e a relutância (desde que ponderadamente fundados) de alguns pensadores, cientes de que, na roda-viva imparável dos meandros da comunicação atual, nos tornamos incapazes de distinguir entre o que merece e não merece ser alvo da nossa atenção. É uma das fragilidades intrínsecas ao tipo de experiência *rizomática* que caracteriza, indelutavelmente, o modo de estar dos animais humanos, em contínua absorção de todas as ondas hertzianas e deflagrações ultravioletas. Pode-se, inclusive, venerar, por comparação, o *rock* que se fazia há sessenta anos, sob o crivo de um envolvimento político entre a música (que já se constituía e afirmava enquanto fenómeno coletivo) e a história ou a vida, acusando o *rock* de hoje de ser indulgentemente pueril, sem qualidades melódicas, sem sangue. O que não dá para esconder, aqui, é o subtexto

cínico (várias vezes fustigado por Rancière) que se cola aos discursos elegíacos, à propaganda nostálgica do luto pós-moderno, cismado em compreender o mundo de hoje (e, em particular, a música que se faz neste mundo) com as mesmas leituras e óticas de análise que se faziam sobre o mundo de antes, como se fosse esse o último lugar onde uma teleologia, clara, sincrónica e linear, norteava ainda as existências de cada um de nós, sob a forma de uma progressão dramática. Acrescente-se a essas constatações a permanência indubitável de dicotomias (arte *versus* entretenimento, cultura de elite *versus* cultura de massas, etc.) e o modo como a ideologia nelas se joga enquanto exercício de poder (Adorno, Bourdieu, Foucault, Habermas).

Ora, este mito da continuidade há muito que fora enunciado, precisamente, como mito. Sabemo-nos filhos de discontinuidades e sinergias, de redemoinhos vorazes, de compressões espaciotemporais, de múltiplos e subtis micromovimentos e micropercepções, que tecem connosco a geografia inconstante e indeterminada, não de um rumo centralizante, mas de *n* errâncias e possibilidades de destino, um *travelling centre*, ao qual a revelação desconstrucionista conferiu especial visibilidade (relembre-se a letra de *Citizen of The Planet*). O *pop/rock* é, atualmente, uma dessas errâncias possíveis, no sentido mais produtivo, promissor e desafiante que possa haver no que ao esbatimento das fronteiras artísticas diz respeito:

No início do século XXI, o impulso de colocar em oposição a música clássica e a cultura *pop* já não faz sentido racional ou emocional. Os jovens compositores cresceram com a música *pop* nos ouvidos e utilizam-na ou ignoram-na conforme a ocasião o exige ou não. Estão à procura do meio-termo entre a vida da mente e o ruído da rua. (...) / Um destino possível para a música do século XXI é uma ‘grande fusão’ definitiva: os artistas *pop* inteligentes e os compositores extrovertidos a falarem mais ou menos a mesma linguagem (ROSS, 2009: 537-538).

Se saber é poder, *sabe-se* hoje que até esse aforismo está sujeito aos limbos da relatividade: “Today nobody really ‘knows’ what is high and what is low – or lacks the authority to make a certain conviction binding” (LINDBERG *et alii*, 2011: 26), ainda que, em abono de verdade, continuemos, de uma forma ou de outra, a pensar nos fenómenos culturais em termos hierárquicos (usando nomenclaturas mais eufemísticas, como “alternativo” *versus* “mainstream”, cf. *ibidem*). Não é que *todo* o *pop/rock* constitua, *a priori*, um potencial universal de sentido ou de “justo” capital simbólico (afinal, como generalizar o *pop/rock*, se nem o *pop* nem o *rock* são passíveis de uma atenção centrada numa “pureza” constituinte que os demarque um do outro?), mas um estudo demorado

(e contextualizado, a diversos níveis) deste ou daquele fenómeno, um estudo que frustrasse as expectativas daqueles que, em face das canções *comerciais* (que se opõem, por convencional definição, ao pseudo-angelismo da “autenticidade” musical), não contam com mais do que uma visão de superfície em torno de algum *fait-divers* sobre o modo como, por exemplo, *A Metamorfose* de Kafka é evocada num refrão dos Radiohead – um estudo *assim* comprometido é, de facto, uma forma, racional e sensível, de demonstrar, por um lado, que “[a] música está intimamente ligada à maneira de indivíduos ou comunidades pensarem ou agirem, estando conectada com movimentos culturais, sociais ou políticos e com formas alternativas de experimentar o mundo” (BELANCIANO, 10-7-2014, em linha). Por outro lado, torna visível que

(...) toda a arte do passado está, doravante, à disposição, podendo ser relida, revista, repintada ou rescrita; mas, também, que qualquer coisa do mundo – objecto banal, manchas num muro, ilustração comercial (...) – está disponível para a arte na sua qualidade de duplo recurso: enquanto hieróglifo que encripa uma época do mundo, uma sociedade, uma história e, ao invés, como pura presença, realidade nua ornada com o novo esplendor do insignificante (RANCIÈRE, 2014: 21).

Esse “novo esplendor do insignificante”, votado à “elevação de todas as coisas à dignidade da arte” (*ibidem*) e disposto numa pluralidade horizontal, conduz-nos ao segundo lugar da lógica argumentativa aqui disposta: a escrita musical de Alanis Morissette e a sua relevância. A este propósito, considere-se Glenn McDonald:

Alanis is one of my heroes not because I think she’s about to alter the fabric of reality, but almost the opposite. She is unapologetically flawed, and fearlessly mortal. She’s a role model, to me, all the more so because she’s still learning many lessons I’ve already been through. We need role models against which to mold our past, just as badly as we need ones to guide our future. Alanis is the healthiest kind of hero, one with no super-powers at all. (...) I cherish each song, each new version, because they are triumphs in the face of the most mundane and inevitable math. Her music is given every available chance to be utterly ordinary, and each time, somehow, she finds the inner strength to transcend them. (...) It doesn’t matter whether you like her or not; that weird, radiant, too-large grin, when she’s happy, has no more to do with mass approval or fame than your smile or mine. Alanis smiles because she’s untangled something, and the world makes a little more sense than it did a second ago (MCDONALD, 21-10-1999, em linha).

O mesmo autor, fazendo um balanço da década de noventa, colocará Alanis num ponto intermédio entre a herança *grunge* dos Nirvana e os primeiros indícios de um *pop*

corporativo feito no feminino e protagonizado, na altura, por Britney Spears: “Everything stretches out, in one direction or the other, from a twenty-one-year-old Alanis singing into Glen Ballard’s microphones like she knew, somehow, that she could free an entire paralyzed universe with three honest words [*Jagged Little Pill*]” (*idem*, 13-1-2000, em linha). Alanis, patrona involuntária da princesa da *pop*? É sabido que a extrema popularidade de *Jagged Little Pill* foi responsável, sobretudo, pelo *investimento* (mais do que pela *valorização* ou *reconhecimento* do potencial artístico) em cantoras que vendessem juventude e irreverência (Spears, de novo). É sabido, também, que o mesmo álbum não pôde fugir às acusações que atacavam a sua musicalidade e pulsão confessional como uma tentativa vã de reduplicar a efervescência tantalizante do *grunge* (devindo Morissette “a poseur, a prefab riot-grrrl substitute”, WILD, 2-11-1995, em linha), ainda para mais ministrada por um *savant* conceituado (o produtor Glen Ballard), sobretudo quando Alanis Morissette, anos antes de agitar as águas tépidas da MTV e dos restantes canais, era simplesmente *Alanis*, a princesa da *pop* canadiana. E é sabido também que em nenhuma destas informações biográficas reside o condão mágico para desvendar o mistério do que *foi* ou do que *representa* ainda, musical, cultural e afetivamente, Alanis Morissette.

É precisamente, retomando McDonald, nesta ambígua consternação deixada em aberto pelo conceito de *honestidade* que reside o momento pregnante de cada canção, de cada fraseado corporal e de cada instantâneo musical da artista e, concomitantemente, da identidade ou identidades que esses mesmos elementos exibem e velam, reúnem e pulverizam, aceitam e recusam. *Brazenly impersonal in their punchings in and punchings out*, escreveu Alanis num dos seus raros poemas: como afetos puros ou pré-*personais* extraídos dos diferentes estados de que as suas *performances* se revestem, arrancadas ao despotismo de um *eu* autoral (o esquema clássico da representação e da mimese) e devolvidas ao caos verdadeiramente estético de um novo regime *críptico* de compreender o real do mundo (com base em Rancière, Perniola e Deleuze), um estilo *brazenly impersonal* condescende, assim, com uma passividade fulminante absoluta, inerente a todas as coisas, libertas de todo e qualquer valor, vontade ou significação histórica, como “ícones auto-suficientes” (RANCIÈRE, 2014: 192).

Recorde-se, em primeiro lugar, que Morissette assume a sua coragem no ato de *cantar* aquilo que é incapaz de *dizer* simplesmente. A aparente (mas inegável) superficialidade que caracteriza grande parte das suas *lyrics* serve de subterfúgio ao que, supostamente, deviria intolerável num diálogo informal: a superfície é a máscara, o

próprio véu que esconde um regime específico do tratamento do (in)visível e do (in)dizível, das relações entre eles. Esta frontalidade desambiguada, antirretórica ou antipoética, aciona a torção que possibilita ao *eu*-Morissette desligar-se de si (enquanto entidade civil) para proferir as suas letras sem corar, sem sentir que está refém do pudor. Afinal, mesmo a *nudez* (o vídeo de *Thank U*) não deixa de se constituir como véu que recobre esse outro véu que, por si só, constitui o *corpo* (a ficção que bordejia a *carne*, servindo-a como mediação ou redoma simbólica).

Relembre-se, em segundo lugar, que todas as suas canções supõem sempre a presença do *espaço autobiográfico* lejeuniano, ou seja, convocam necessariamente a tensão própria deste género de escrita, a oscilar entre verdade e ficção. Neste sentido, a uma “ética do ser” (Erich Fromm) que “procura a verdade na veracidade” (uma ética que só se afirma como tal se se assumir como atitude consciente) pertence inclusive tudo aquilo que desejaríamos que não estivesse lá ou que não fosse descoberto – em suma, tudo aquilo que nos leva a sentir vergonha, “segundo o critério de certos sistemas de valor” (SLOTERDIJK, 2011: 381).

[U]ma ‘ética do ser’ (...) conduz necessariamente a um ponto em que, por amor da sinceridade, toda a vergonha tem também um fim e em que, *right or wrong*, fazemos profissão de tudo o que ‘somos’. (...) Quem quer a verdade não pode limitar-se a construir ‘teorias’ e arrancar máscaras, antes tem também de criar entre os homens uma situação em que toda a confissão passa a ser possível. Só tendo compreensão por tudo, admitindo tudo, colocando-nos para além do bem e do mal e, no fim de contas, olhando tudo de tal modo que nada de humano nos seja estranho – só então essa ética do ser se torna possível porque põe fim à desavença com as outras espécies de ser (*ibidem*).

No fundo, é neste plano interpretativo que temos vindo a situar o que a artista designa como *transparência* ou, na atualização mais recente, como *chegar a casa*. Chegando a casa, dentre uma constelação de possibilidades de estabelecer sentido entre si e o mundo, Alanis escolhe uma delas – a escrita –, apurando uma extensão desse estar-em-casa (sem arrogâncias humanistas ou heideggerianas), reclamando o seu direito à presença (para Sloterdijk, aliás, a reivindicação do lugar presencial – o “desejo de reintegração no vivido” – surge como um gesto de insurreição face à “cultura da representação e da recordação”, fundada pela “escrituralidade” grega, a partir da qual começaria “a aventura da descontextualização do sentido” e da “simulação do ausente”, produzindo “o homem teórico”, SLOTERDIJK, 2008: 268). Alanis escreve no seu diário,

senta-se ao piano ou dedilha alguns acordes na guitarra. Compõe letras a partir das intimidades que, nos seus diários, a confrontam com os seus maiores medos. Esboça os primeiros versos de um poema que poderá ou não, eventualmente, ser partilhado *online* (dependerá do nível de *privacidade* que a artista deseje manter, e nunca de qualquer *secretismo* despoletado pelo sentimento moral de vergonha). E todos estes afazeres são mencionados pela própria num tom desafetado de preciosismos, como se inteirasse cada gesto numa enigmática indiscernibilidade, entre o ativo e o passivo, o intencional e o inintencional, num espaço onde todos os contrários se igualam.

Escreve, pois, não por recentrar na escrita uma obsessão artística separada dos outros feixes de possibilidades, mas porque escrever é *devir*, um outro *devir-vida*, uma forma de captação espontânea que, como uma *snapshot*, comporta a violência e o fascínio brutal de um relâmpago, de um susto, o *élan* de um querer, a voracidade súbita de um animal *sive natura*, adotando e adaptando noções espinosistas.² As músicas, disse, *flow unselfconsciously through me...* como se prescindissem de si (do seu *cogito* ou consciência narcísica como agente soberano do discurso), igualando-se à impessoalidade do mundo (devir-paisagem), privilegiando a intensidade sensorial do instante, o *hoje*, a qualidade elusiva e afetiva da presença *no presente*: *me who sees life as an oyster*, diz em *Offer*.

Disse a artista em duas palestras (uma com Jon Pareles³, outra com Anthony DeCurtis⁴) que, fruto das leituras e estudos que fez sobre religião, espiritualidade e neurobiologia, o seu maior desejo, num ímpeto de comoção utópica e revolucionária, seria o de converter em “common knowledge”, disponível a cada um de nós, tudo o que pudesse ser constituinte e definidor da nossa *humanness* (emoções, perplexidades, dissídios, consciência, intuição, temperamentos, reações fisiológicas, sexualidade, dependências). O projeto é claramente insustentável (diríamos: *cinicamente* autossabotado, do ponto de vista da sua realização empírico-material), mas é igualmente concêntrico e redundante, uma vez que espelha, no fundo, os lances e as tentativas ensaiadas por cada um dos discos da artista. Mas a sua intenção reverbera a um nível mais profundo, mais intenso: como se cada motivo ou vislumbre de perplexidade ou estranheza, cada pormenor que julgássemos dever ser reprimido por um suposto dogma

² Henri Bergson, em *A Evolução Criadora*, refere: “O que constitui a animalidade (...) é a faculdade de utilizar um mecanismo de desencadeamento para converter em acções ‘explosivas’ uma quantidade tão grande quanto possível de energia potencial acumulada” (BERGSON, 2001: 113). O fotográfico encontra, neste aceção, mais um dos seus múltiplos desdobramentos possíveis.

³ Disponível em <https://new.livestream.com/nytimes/AlanisMorissette>, consultado em 21-6-2012, às 23:00.

⁴ Disponível em <http://www.youtube.com/watch?v=eR54Wfd9u94>, consultado em 5-6-2013, às 19:00.

civilizacional, cada fator de inquietação que, por medo, acionasse barreiras defensivas e inflacionasse agressões e outros sintomas (*Look at us waging war in our bedroom, Look at us our form our cliques in our sandbox*, lê-se em *Underneath*), pudessem ser reabsorvidos como parte *já-sempre* constituinte da nossa matéria, *reconhecível* ainda antes de ser conhecida (e moralmente julgada), apreciada como um gesto de gratidão ainda antes de se ver (e saber) o que resguarda a mão que (se) oferece.

Corresponde tudo isto a uma espécie de *mapeamento* (o termo é de Morissette) que, sem homogeneizar nem expropriar os indivíduos das circunstâncias históricas que condicionam as suas irredutíveis singularidades individuais, se limita tão-só a extremar a evidência de um fundo *comum* e de um *continuum* – razão suficientemente forte, como escreveu Glenn McDonald, “[to] believe that we have a shared understanding of what we have to confront in order to not waste these lives (MCDONALD, 14-3-2002, em linha). Fazendo da previsibilidade (o acontecer intrínseco ao nosso *regresso a casa*), não um sintoma de representação estanque e sem qualquer possibilidade de surpresa ou veio de aturdimento, mas, pelo contrário, a força e a energia que decorre de um encontro, de um *reencontro*, de uma osmose. É, afinal, no seio destas explorações topológicas-expressivas (os *problemas constitutivos* da fenomenologia, segundo Husserl), que reside a ontologia da imagem-sensação inerente à *snapshot* morissetteana, o seu *punctum* de *espontaneidade* luminosa: “uma força primitiva incaptável, selvagem, indomável, que parece escapar às exigências das regras e das leis. A espontaneidade de um ser segue a sua própria lógica indescodificável – o que provoca nos outros uma fascinação sem fim” (GIL, 2010: 31).

Como refere a artista, todas estas ambivalências e tensões *poiéticas* geram bons pretextos para fazer músicas, agentes de catarse (“Music for me always clarifies things”, assegura; “if I’m at odds with something or if I’m confused or lost or whatever, writing a song will clarify it for me”, in *LA Yoga*, dez. 2008 / jan. 2009, em linha), e, numa fase ulterior, fruto de experiências ansiogêneas, servirão para extrapolar as vedações do texto, pisando o território desconhecido que escapa às garras da escrita (a *destinerrância*, segundo Derrida: ‘destino’ – alvo objetivável – e ‘errância’ – a incerteza que anima a tensão do desejo, cf. DERRIDA, 2004: 50-51):

Is it beneficial to try to return, literally and physically, to the scene of a crime? Do you really need a face-to-face confrontation in order to reach closure? I’ve always been hopeless in confrontation, and I’m terrified of arguments, but increasingly I feel I have to learn to do this. So far, I’ve only

managed to do it through my songs, but I now know that more healing can happen in two seconds in the same room with that particular person than me singing the song a thousand times across the planet (MORISSETTE *apud* DUERDEN, 24-4-2004, em linha).

No fundo, o perigo de extrapolar a dimensão *ficcional* ou *autotélica* das canções põe em evidência o *quid* inefável que a obra de arte, da literatura à pintura, não comporta, porque provém do lado inconsciente e profundo que atravessa os materiais do produto (o texto e a música, neste caso), sem nunca se realizar por completo (daí o desejo manifesto no verso *I'll be less afraid and measured outside of my poems and lyrics and art*, em *Incomplete*). Por criar insatisfação é que a cantora acredita que o *regresso à cena do crime* poderá resolver o impasse lançado pelo produto (e fadiga) do seu ofício: por outras palavras, trará *more healing* (*ibidem*). De certa forma, inverte-se o processo criativo tradicional: é a obra (passiva) ou criação (e o *eu* nela imbuído) que dá origem a um criador ou sujeito-agente. Mas tal inversão não é absoluta: afinal, o sujeito morissetteano não se deslinda da sua escrita, não se reposiciona redutivamente num lugar abstrato de pensamento, exterior ao fôlego anímico que faz acontecer uma canção. Há uma *mise-en-abîme*, uma dobra em encurvamento contínuo. Alanis disse em tempos: “I want to walk *through* life instead of being dragged by it” (sublinhados nossos). Como já notara Paul de Man, no célebre ensaio “Autobiography As De-facement” (1984), célebre, precisamente, pela desconfiança do autor depositada nas vãs idiosincrasias da escrita autobiográfica enquanto género (nomeadamente, a suposta diferença entre a autobiografia e a ficção *stricto sensu*):

We assume that life *produces* the autobiography as an act produces its consequences, but can we not suggest, with equal justice, that the autobiographical project may itself produce and determine the life and that whatever the writer *does* is in fact governed by technical demands of self-portraiture and thus determined, in all its aspects, by the resources of his medium? (...) [I]s the illusion of reference not a correlation of the structure of the figure, that is to say no longer clearly and simply a referent at all but something more akin to a fiction which then, however, in its own turn, acquires a degree of referential productivity? (DE MAN, 1984: 69)

A obra ensaia a vida, minimizando-lhe os riscos ou neutralizando, inclusive, a própria noção de *risco*, tornando-o potência de afirmação e de intensidade vitalista.

En général on réinvestit dans l'écriture autobiographique une compétence acquise préalablement dans d'autres formes de création. (...) L'innovation, elle, est souvent une greffe. Dans son essai

sur ‘Le roman comme recherche’, Michel Butor présente le roman comme ‘le laboratoire du récit’. On expérimente *in vitro*, avec plus de liberté et moins de risques, avant d’opérer *in vivo* (LEJEUNE, 1988: 78).

Havoc and Bright Lights (2012) nasceu sob esta consciência eticamente esclarecida (em relação ao *healing*) – e as intencionalidades que lhe subjazem, como uma espécie de espiritualismo transcendental, aderem a uma ideia de *pureza* que, mesmo desafiando convenções estéticas e expectativas da crítica musical (o facto de a cantora nunca desistir de considerar os seus álbuns como *snapshots* autobiográficas), encontra sérias resistências à sua total absorção. Esteticamente, como se fez por realçar, ainda que (como sempre) subjetivamente falando, o álbum comporta-se de um modo desviante em relação aos pontos altos do repertório morissetteano, mas, paradoxalmente, não deixa de validar o espaço autobiográfico onde se movimentam as forças e os traços expressivos da artista. A aporia pertence de raiz ao *corpus* da escrita autobiográfica – e, seja como fã, seja como crítico, não *me* compete julgar a pessoa que se diz *healed* por ter composto *Guardian* ou *Edge of Evolution* (temas do referido disco), mas apenas comentar o resultado *material* desse *healing*, a sua potência ou intensidade, artisticamente enquadrados, com base nas linguagens em que se movem e se (des)dizem. Talvez este tipo de distanciamento permita a Morissette *re-fletir-se*, traçando ela própria mais um caminho que lhe dê acesso a um outro olhar (crítico, construtivo) sobre a exterioridade de si *enquanto artista* (a mediação – a um nível metafenomenológico, consciente deste desdobramento – de um *fora* entre si e a sua leitura, entre si e a sua vida, cf. GIL, 2008b), sem que o seu sentido de autenticidade se desvirtue ou se descaracterize. Talvez o próximo disco, na sequência de uma tal *reflexão*, recupere a espessura granular (de *grão*, Barthes) característica de algumas das suas composições musicais, as mais interessantes porque mais atípicas e sinuosas (ou *neobarrocas*). Ou talvez Alanis Morissette continue a fazer aquilo que bem entender, sem alguma vez ponderar na hipótese de que os seus discos devenham matéria-prima para rumações doutorais.

“One of the fascinating things about Alanis Morissette”, constata Beth Johnson, “is how intensely people react to her. Fans find her a goddess of truth and emotional accessibility; detractors view her as a stream-of-consciousness whiner” (JOHNSON, 22-11-1999, em linha; relembre-se o músico Ryan Adams, que compôs o álbum *48 hours* depois de ter sido intensamente afetado por um concerto de Morissette). Porque é de

uma erupção brutal de espontaneidade que emerge a impressão de *autenticidade* nas *lyrics* da artista, que, com canções-proferições (uma escrita-fala intensiva, que nos afronta pela sua imediaticidade coloquial e dialógica), se nos *a-presenta* como *alguém* confiável, que se assume irredutivelmente humana, *igual* a nós, falível e gloriosa na mesma proporção. *Alguém* “unabashedly earnest, seemingly unembarrassed by her confessions” (ERLEWINE, 2002, em linha). Ela não é tanto incrível quanto tem de *credível*. Não depura a fundo a função poética daquilo que escreve, mas antes uma variante da função *fática*, que testa – e *atesta* – a orla sensível da comunicação e da fulguração da presença (atestando, inclusive, o provável, mas tímido, veio *poético* residente *no fático*; “if not poetry”, disse Christgau sobre um *hit* dos Beatles, “at least [it] has a multifaceted poetic wholeness”, CHRISTGAU, 1967, em linha). Há um fundo enigmático de sabedoria que lhe vela o rosto enquanto canta ou quando comunica em entrevistas; relembra a tranquilidade nas representações de Buda, exceto que Morissette mantém os olhos bem abertos, penetrantes, sem medo de desembrulhar segredos (*This land entrusted to me knows not of hallowed secrets*, expõe em *I Remain*).

Refira-se, a este nível, que Morissette não é nem nunca foi contemplada como uma *diva*, dentro ou fora das suas letras. Não ofusca a *minha* presença com o seu pretense *glamour* de celebridade, nem *me* intimida com a violência endógena ao arrebatamento do sagrado que domina uma experiência de êxtase (tendo em conta a aura divina que torneia a figura do artista, como um ser excepcional que trata as musas por *tu*). Pelo contrário, Morissette mostra-se como alguém cuja voz, presença em palco e escrita confluem para que cada concerto se aproxime mais da conotação afetiva inerente a um *encontro* (com os traços de familiaridade e cumplicidade, segundo José Gil) do que da noção de *espetáculo* (uma encenação técnica, mais caprichosa, e com uma certa *aura* que recorta e isola o evento musical em relação às situações comuns da experiência humana, abrindo entre elas um desnível organizador e simbolicamente hierarquizante).⁵

Morissette connects with her audience in a way that – when viewed without fashionable cynicism – is moving. The dynamic is less like a concert than modern-rock group therapy with Morissette serving as a sort of twentysomething Joni Mitchell backed by thrashy guitar. Despite having a song called ‘Ironic’, she’s as unironic an artist as they currently come. ‘Thank you for understanding’, she meaningfully tells the crowd (...) (WILD, 2-11-1995).

⁵ “This implies that performance is probably most fully understood in a domain of study much broader than aesthetics can ever encompass” (GODLOVITCH, 2010: 144; *vide idem*, 140 e 142).

E se David Wild, no excerto acima citado, comentava o clima intimista gerado por uma específica *performance* ocorrida em 1995, quando *Jagged Little Pill* enchia arenas inteiras, seduzindo milhões de jovens adultos e outros tantos mitómanos que subitamente assediavam a dita *star* em ascensão, refira-se que, no verão e no outono de 2014, a artista extremava ainda mais, quer melódica quer logisticamente, o grau de intimidade nos seus concertos: decide percorrer o norte da América com uma *tournee* acústica, em anfiteatros de reduzidas dimensões, fazendo-se acompanhar apenas por dois guitarristas. Reinventa acusticamente o seu *set* e aplica-lhe estruturas harmónicas inesperadas, extraindo delas uma nova sensibilidade e consciência musical, “a delicacy and a vulnerability that I enjoy” (MORISSETTE *apud* FANTONI, 20-9-2014, em linha). E eis o resultado: “I feel like in some ways I’m inviting people in to my living room and we’re having a real exchange (...). It’s lovely. Very heartwarming for me” (*ibidem*).

Assim se presente, então, a força afetiva de um *reconhecimento* – tal como chegar a casa, à *nossa* casa, à respiração que nos assegura o corpo e a existência, inscrevendo-nos no real. A artista dignifica a *nossa* existência ao fazer aquilo que faz, não por força de alguma qualidade excelsa que a eleve acima do comum dos mortais, mas pela própria força anímica desse *comum* que se *comunica* entre ela e aqueles que, ouvindo-a, se sentem escutados e incluídos, retratados em diferido, reconhecendo nas *lyrics* o seu *phainomenon*, uma impersonalidade especialmente perturbante (a letra não é *minha* e, contudo, parece dirigir-se *a mim*), um lugar de indistinção ou de passividade ativa (o *neutro*, nos termos de Blanchot para se reportar à linguagem na literatura, ou o *há* de Levinas). Uma forma de articular este *comum* passa, por exemplo, pelo recurso a Jean-Luc Nancy, em *Corpus* (2000a): o comum *excepcional* porque *insubstituível*.

Existem dois registos de banalidade dos corpos: a do *modelo* (as revistas, a canonização dos corpos afuselados, aveludados) – e a do *não-importa-quem* (um corpo qualquer, disforme, arruinado, gasto). Na distância ou na dialéctica entre os dois (...), não há muita proximidade possível. Mas a banalidade *completamente banal* está talvez ainda noutra lugar, num espaço apenas entreaberto, o espaço de uma ausência de assunção comum ou de *modelo do corpo humano* (nem o manequim, nem a multidão). A experiência dos corpos, então, seria esta: o que é mais comum (banal) é *comum a cada um* como tal. O excepcional de *um* corpo é comum enquanto tal: substituível a qualquer outro *enquanto insubstituível* (NANCY, 2000a: 90).

Concretize-se os argumentos de Nancy com os seguintes comentários, que versam exclusivamente sobre a *banalidade completamente banal* nas canções de Alanis:

Alanis is like us. Alanis *is* us. Anything she can do, we can learn. She is flawed and thus perfectible, mortal and thus redeemable, vulnerable and thus there for us to help, in return. Anything she can give us, we can give each other, and give back to her. She is one of us, unwilling to cower where she lands. She is all of us, believing we don't have to live hurt (MCDONALD, 21-10-1999, em linha).

And there is why I think Alanis is gifted, and important. It isn't that she's wiser, or cleverer, or sees farther, or has suffered more-revealing pain. It's that her problems are so obdurately normal, and her ideas about solutions to them are flawed and inspired in such quintessential proportions. Her songs are talismans of believing that your decisions and philosophies matter. She is a radical anti-nihilist in a culture that constantly decays towards moral entropy. She sings not to be followed, but to be imitated and improved upon (*idem*, 14-3-2002, em linha).

Se, como afere McDonald, “Alanis *is* us”, a manobra fenomenológica que torna compreensível este processo de reversibilidade quiasmática tem a ver com a necessária exterioridade intensiva dos corpos, que são penetráveis como espaços ou, de novo, como *casas* (note-se que a pele é o maior órgão do corpo humano; a exterioridade é, assim, uma enorme superfície de inscrição sobre a qual a interioridade ou a invisibilidade se dá a ver). Se Alanis é *como nós* ou *uma de nós*, sabemos tanto dela como sabemos tanto sobre nós próprios – e à mesma proporção de omnisciência se justapõe, como a sombra em relação ao corpo, toda a profundidade que, dobra ante dobra, mergulho a mergulho, o animal humano vai bordejando, infinitamente, recordando, esquecendo e reconstruindo, entre o atual e o virtual, em avanços e recuos. Formas e matérias da identidade, entre o que é comum ou impessoal e o que é pessoal mas intransmissível, senão por inevitáveis transformações, interstícios e deslizos.

Por sua vez, retirando algum proveito hermenêutico de um caso particular de convergências históricas, “Alanis *is* us”, de facto, porque, tal como cada um de nós, ela é *deus* em *Dogma*, o filme de Kevin Smith (1999), ao qual a parte final do primeiro subcapítulo deste estudo fizera alusão: um deus minúsculo, atrevido, caricato, respondendo por mímicas, lançando esgares, dando cambalhotas no jardim (alinhável com a proposta de uma *fisionómica filosófica kínica*, segundo Sloterdijk). Mas todos os gestos estão votados ao mutismo do verbal: este deus não pronuncia uma única palavra, não emite juízos de valor acusatórios. E, se acaso o fizesse, se eventualmente este deus quebrasse o seu pacto silencioso e decidisse comunicar em inglês, talvez dissesse algo semelhante à letra de *Still*, que a cantora compôs intencionalmente para os créditos

finais do filme. O silêncio, às avessas, seria uma *lista* (de novo) virtualmente infinita de tudo o que somos, dos lugares onde estamos e estivemos, uma coleção das coisas que fazemos ou que nunca começámos, por preguiça, por negligência ou por honesta ignorância (a letra de *Still* é dificilmente memorizável, tal é a sua extensão). Deus seria este silêncio polifónico e fabulosamente heterogéneo: *I am the harm that you inflict / I am your brilliance and frustration / I'm the nuclear bombs if they're to hit / I am your immaturity and your indignance / I am your misfits and your praised / I am your doubt and your conviction / I am your charity and your rape / I am your grasping and expectation*, concluindo depois cada refrão com *and I love you still / and I love you still*.

“Playing God didn't require much”, disse a cantora em entrevista. “There's a lot more to producing a record” (MORISSETTE *apud* WILD, 13/11/2001, em linha). Uma afirmação com ar de desafetada inocência reúne uma convulsão arrebatadora de ideias. Primeiro, não é difícil desempenhar o papel de Deus, porque, no fundo, é repetir perante a câmara aquilo que *já sou e sou sempre* (operando apenas uma distorção mínima, aquela que subjaz à própria *poiese* da mediação cinematográfica: ou seja, a consciência de que *estou* num filme, a representar um papel, rodeada de dispositivos técnicos, maquilhada, etc.). Na língua de Camões, para gáudio ensaístico, *eu* tem a particularidade de estar de facto embutido em *Deus*, como um relevo ou uma supressão, em forma de lugar teofânico: (D)*eu(s)*...

Segundo, gravar um disco, assegura Morissette, é um trabalho muito mais exigente do que simular que *sou* Deus (porque não estou, *na verdade*, a simulá-Lo): gravar um disco é, ontologicamente falando, sair do eixo da *minha* animalidade ontogénica. Tudo o que designa o ser humano está sempre fora dos eixos. O humano é necessariamente um excesso hiperbólico e ontologicamente accidental, “uma porfia orgiástica”, segundo Peter Sloterdijk: designa “o animal que vai para lá da reacção” (*in* SLOTERDIJK & HEINRICHS, 2007: 30), criando arte, pensando, casando, domesticando *outros* animais... – ou escrevendo e gravando canções.

O ser humano é, talvez, o único animal incapaz de estar calado: e estar calado, neste plano, não significa cessar as proferições e o ruído, ou até mesmo o pensamento, mas calar-se como quem *vê*, e *apenas vê*, enquanto espectador (“Ser espectador não é a condição passiva que devêssemos transformar em actividade. É a nossa situação normal”, RANCIÈRE, 2010b: 28). A acutilância incisiva de John Gray conclui desta forma o livro *Straw Dogs. Thoughts on Humans and Other Animals* (2002):

Contemplation is not the willed stillness of the mystics but a willing surrender to never-returning moments. When we turn away from our all-too-human yearnings we turn back to mortal things. Not moral hopes or mystical dreams but groundless facts are the true objects of contemplation (GRAY, 2002: 199).

Other animals do not need a purpose in life. A contradiction to itself, the human animal cannot do without one. Can we not think of the aim of life as being simply to see? (*ibidem*)

É ainda figurativamente, isto é, por interpretação subjetiva, que podemos sondar essa *verdade* ou *clarividência* que nos aproxima a todos, humanos e não-humanos: pelo silêncio que Morissette incarna, no filme *Dogma*, contrariando a inflação da palavra. Dizemos, falamos, escrevemos – sair do verbal no âmbito da representação é apenas uma entrada no verbal mas que se procede às avessas (e, mesmo assim, *figurativamente*). Este cenário de inevitabilidades simbolicamente fatídicas e de logros imaginários (a infatigável *máquina antropogénica*, segundo Agamben) traz à tona a persistência freudiana do mito fundador, em *Totem e Tabu*. A condição intransitiva da escrita, como uma entidade autónoma e autorreflexiva, é o resultado de uma retaliação contra o Pai da horda, cuja morte (real) produz a simbolização: a ambivalência amor/ódio gera remorso na horda de filhos; o remorso confere inspiração para, pela expressão artística, o filho criminoso se redimir; a inspiração é hipostasiada nos textos; os textos, sob as lentes de Barthes e Foucault, são hipostasiados em relação aos seus autores, que são os novos filhos, eles próprios os *Pais* dos seus textos, que a tradição literária acaba por assassinar... Daí a dúvida de Helena Carvalhão Buescu: “estaremos condenados, no terreno das acções interpessoais e sociais (e por isso simbólicas), a considerar a existência de apenas uma ‘meganarrativa legitimadora’ (Lyotard), a narrativa da revolta filial e da morte simbólica do pai?” (BUESCU, 1998: 16). Por outras palavras: estaremos condenados irremediavelmente ao magistério do simbólico? Ou poderemos, tal como Jacques Rancière acredita, lutar a partir de *dentro* do simbólico, e, sem sucumbir a epítáfios ou a condenações sisíficas, agenciar formas de emancipação a partir da palavra e do corpo, reconstruindo e transformando a paisagem sensível, de cada vez que os gestos subvertem historicamente, pontualmente, geopoliticamente, os seus usos, ou quando se altera a função atribuída a um lugar, a um nome, a um corpo, promovendo a abertura a outras possibilidades de pensar o mundo?

Frise-se o silêncio de Alanis, sem com isso cair na pretensão de nobilitá-lo mais do que o justamente crível. *Still* pode figurar emblematicamente como o arquiteyto

morissetteano, a célula *fractal* que, como o grão de areia ou o floco de neve, contém infinitamente todas as restantes canções do seu *corpus* autobiográfico: *I see you averting your glances / I see you cheering on a war / I see you ignoring your children / I see you altering history / I see you abusing the land / I see you and your selective amnesia / I see you silencing your sisters...* De novo, a repetição e a anáfora, a canção como lista, a cadência rítmica (com inequívocas sonoridades orientais), como uma litania ou uma oração (o amor pelo som, como diria Umberto Eco). De novo, também, a questão do *olhar*, axial nas *lyrics* da artista: *I see you* – em todos os gestos, dos mais subtis aos mais magnânimos, dos mais virtuosos aos mais alarves, dos mais nobres aos mais gloriosamente vulgares. Este deus designa(-se), assim, (como) um olhar que olha e que, olhando(-me), (me) ama.

Num trecho onde comenta sobre a *sobria ebrietas* do perfil oximórico de Apolo, entre o equilíbrio terrível e o transe alheado, Perniola escreve o seguinte sobre a dimensão apolínea da experiência da arte: “*Still* é um adjetivo eminentemente pietista, pois indica uma enigmática serenidade, uma calma insondável, em que o ardor e o arrebatamento da alma se encontram com o silêncio, a paz, a quietude, o abandono” (PERNIOLA, 1994: 33). Reevoque-se o rosto de Alanis no vídeo de *Thank U*: nua, predispõe-se ostensivamente como um ser vulnerável, mas é nessa nudez – que faz de todo o corpo um rosto ético (Levinas) – que reside a força de um apelo à realização da presença como presença, da clareza (do rosto, do corpo nu e iluminado) como clarividência, do sentido como força de inscrição e da inscrição como sentido (José Gil).

Podemos, de facto, estar a viver plenamente numa era *pós-metafísica* e *pós-histórica*, se acaso estas designações, com o seu exuberante tique académico, nos facilitam a compreensão de algumas experiências que nos atravessam, limando filosoficamente as arestas agudas de um enigma que nos enche. *We are temporary arrangements*, afirma em *No Pressure Over Cappuccino*. Existimos, como espécie, há muito pouco tempo num planeta que nos precede com milhões de anos; será, assim, *tão* invulgar que um aforismo de Ramon Llull ou um *haiku* antiquíssimo nos provoquem tanto aturdimento, ou que os cantos homéricos e o *Gilgamesh* comuniquem com o comum da nossa prosa? Pense-se com Terry Eagleton: interessa-nos saber, por exemplo, que Sófocles tinha duas orelhas ou duas mãos como nós? Talvez este detalhe em nada contribua para um maior aprofundamento exegético da *Antígona*, mas o facto de Sófocles *partilhar connosco* a mesma disposição anatômica de um corpo, *isso*, sublinha Eagleton (em tradução brasileira), constitui “um assunto de suma importância. (...) Esse

é, no mínimo, um dos sentidos em que podemos derivar valores de fatos, independentemente do que possa ter pensado David Hume” (EAGLETON, 1998: 52-53). Antigos e (pós-)modernos, estamos todos *em casa, demasiado em casa*. Não somos, como espécie, um epifenómeno esporádico da vida, uma exceção prodigiosa do cosmos, mas *somos* vida, matéria, o fenómeno da vida sobressaturada, de onde resultou a consciência, na forma de um corpo visivelmente reconhecível, e esta habilidade para nos fazer pensar e escrever sobre tudo, cantar, compreender, querer compreender. “Falsas complexidades”, disse Sloterdijk, mas talvez devêssemos explorá-las sem remorso e, com sorte, talvez retirar de tudo isto a franca possibilidade de sermos mais ou menos felizes, *destruindo*, como apela Gaston Bachelard, “mais cuidadosamente ainda do que as fobias, as [nossas] ‘filias’, as [nossas] complacências em face das intuições primárias” (BACHELARD, 1972: 17). Eis uma das derivas ao nosso alcance, mesmo que visemos traçar objetivamente um determinado conjunto de fenómenos, ou seja, uma ciência, um campo do saber, cientes do seu endógeno hibridismo e dos seus processos de tramitação dúbia (como aqui se pretendeu demonstrar, seja falando de identidade, seja a propósito de *lyrics*). E uma deriva ou um devaneio, mesmo no cerne das chamadas “ciências exatas”, constitui uma posição crítica em face de quaisquer formas de determinismo ideológico e doutrinas totalistas com fetiche pela universalidade da História, como se *tudo* se processasse de forma rigorosamente mecânica (“a história é a astúcia da razão”, observou FOUCAULT, 1994: 98). Uma coisa é certa: *alguma* coisa acontece. Aliás, *muitas* coisas, em simultâneo, à margem da nossa precária condição de símios iludidos, gatinhando de pé, e das interpretações reducionistas que dessas coisas nos sintamos tentados a fazer, para salvaguardar o mínimo de honra nesta pós-modernidade que, de tão fluida e pluralista, parece dissolver-se em ápices sucessivos.

E é com base em constatações deste género que se pode pensar em Kurt Cobain e em Alanis Morissette e, em particular, em dois instantes decisivos: primeiro, o olhar fulminante de Cobain no final de *Where Did You Sleep Last Night*, última canção do álbum *unplugged* dos Nirvana, e, segundo, a motivação intensiva que transformou a solidão de Morissette numa canção chamada *That I Would Be Good*. Cobain está nos últimos minutos da canção (um original de Lead Belly), canta numa oitava acima, violentamente, de olhos fechados, tornando “(...) a canção mais densa, mais negra, com a sua voz destroçada e os acordes pungentes da sua guitarra acústica” (Ana Cristina Ferrão *in* COBAIN, 1995: 120) – até ao momento em que, depois de um uivo dilacerado,

uma espécie de relâmpago o acorda, como se tivesse de súbito sido estremecido por algum choque, algum relance glacial. Cinco meses depois, o mundo chorava pela morte do *rock*, e talvez seja pelo sucedido que somos convidados a rever a sua *performance* e a pressentir, entre os mais ínfimos detalhes, a existência de vestígios que nos permitam assegurar que os presságios e a intuição são feitos de matéria.⁶

Por sua vez, em relação a Morissette, não temos acesso a vídeos amadores que nos provem o que, de facto, aconteceu aquando da composição do referido tema. A verdade que temos é *a de quem diz que a disse* (cf. LEJEUNE, 2003): estava em casa, cheia de gente, e sentiu necessidade de se isolar, fechando-se no quarto, acendendo uma vela, escrevendo, compondo, chorando. O que fica de tudo isto, desta retirada da pessoa, que se exclui da inalienável sociabilidade na mais inconveniente das alturas (porque os amigos estavam em *sua casa*)? O que há a dizer *disso* que a assolou? Apenas especulações, hermenêuticas, “falsas complexidades”, de novo. Mas *isso* existiu. Terá sido, talvez, uma vontade de nada, por uns breves instantes, idêntica à vontade de nada que roubou Cobain, não ao mundo, mas a si mesmo. Relembre-se que Morissette chorava enquanto escrevia a letra da canção: *that I would be good even if I did nothing / that I would be good even if I got the thumbs down...* Mas a uma *vontade de nada* prevaleceu, porventura, como diria Deleuze, um *nada de vontade*, um surto incorruptível de desejo, qualquer coisa inefavelmente anímica e incorpórea que a letra apenas contorna, à semelhança da mão de Debutades, segundo reza a lenda, traçando na parede a sombra de um amado prestes a ausentar-se. Como é, então, a sombra de *That I Would Be Good* ou que podemos, enfim, dizer do *eu* a partir da sua silhueta musical?

Nada. Não podemos dizer nada.⁷ A resposta, soube-a Cobain, quando abriu e fechou os olhos naquele momento, cinco meses antes de premir o gatilho. Não é, portanto, uma resposta passível de ser dita, mas apenas olhada e varrida num frémito. Dizê-la é já outra coisa, outra *ruína*, outra derivação imprópria, que confunde o invisível (do som) com o dizível (da palavra): porque “[a] linguagem fala-se, o que quer dizer *da cegueira*. Ela fala-nos sempre *da cegueira* que a constitui” (DERRIDA, 2010: 12). O som, por assim dizer, não tem imagem, não é visível. A linguagem constitui-se como *cegueira matérica*, um quarto escuro preenchido por vozes que simulam um teatro de evidências e de iluminações, quando só há, por vezes, tímidas ou então desesperadas

⁶ Disponível em http://www.youtube.com/watch?v=gOZKz_sPM6U, consultado em 20-4-2014, às 23:30.

⁷ Evoque-se Susan Sontag (2004), insurgindo-se *contra a interpretação* e a forçosa hegemonia do *conteúdo* artístico (aquilo que, pretensamente, se esconde por detrás da superfície, à espera de ser desvelado, decifrado, interpretado).

tentativas de remediar contínuos solecismos e mal-entendidos. *That I would be good / whether with or without you* – apenas esta cegueira de palavras que, como uma máscara transparente, pousamos sobre o rosto para podermos alegar que estamos, afinal, todos vestidos de pele, o nosso maior e mais indiscernível véu, e que sem essa evidência tudo o que existe agora não seria exatamente a mesma coisa.



Fig. 57. Fotografia de Davis Factor, *Vogue* (ed. italiana), 2011

BIBLIOGRAFIA & WEBLIOGRAFIA

1. *Corpus* analisado

- AA.VV. (1998), *City of Angels: Music from the Motion Picture*, Warner Bros., CD-Áudio.
- ELIAS, Jonathan (1999), *The Prayer Cycle*, Sony Classical, CD-Áudio.
- GREGSON-WILLIAMS, Harry *et alii* (2005), *The Chronicles of Narnia: The Lion, the Witch and the Wardrobe*, Walt Disney, CD-Áudio.
- MORISSETTE, Alanis (1995), *Jagged Little Pill*, Maverick, CD-Áudio.
- ___ (1997), *jagged little pill, Live*, Maverick, DVD.
- ___ (1998), *Supposed Former Infatuation Junkie*, Maverick, CD-Áudio.
- ___ (1999), *Alanis Unplugged*, Maverick, CD-Áudio.
- ___ (2002a), *Feast on Scraps*, Maverick, DVD e CD-Áudio.
- ___ (2002b), *Live in the Navajo Nation*, série “Music in High Places”, DVD.
- ___ (2002c), *Under Rug Swept*, Maverick, CD-Áudio.
- ___ (2004), *So-Called Chaos*, Maverick, CD-Áudio.
- ___ (2005a), *Jagged Little Pill Acoustic*, Maverick, CD-Áudio.
- ___ (2005b), *The Collection*, Maverick, CD-Áudio.
- ___ (2005c), *VH1 Storytellers: Alanis Morissette*, série “VH1 Storytellers”, Maverick, DVD.
- ___ (2008), *Flavors of Entanglement*, Maverick, CD-Áudio.
- ___ (2012), *Havoc and Bright Lights*, Collective Sounds, CD-Áudio.
- ___ (2013), *Live at Montreux 2012*, Eagle Rock Entertainment, DVD e CD-Áudio.
- NIRVANA (1991), *Nevermind*, DGC, CD-Áudio.
- ___ (1993), *In Utero*, DGC, CD-Áudio.
- ___ (2007), *MTV Unplugged in New York*, Geffen Records & MTV Records, DVD.
- SHORE, Howard (1999), *Dogma: Music from the Motion Picture*, Warner Bros./WEA, CD-Áudio.
- SMITH, Kevin (1999), *Dogma*, United States / United Kingdom, Lionsgate Films / FilmFour.
- ZIMMER, Hans (2010), *Prince of Persia: The Sands of Time Soundtrack*, Walt Disney, CD-Áudio.

2. Artigos escritos por Alanis Morissette

- MORISSETTE, Alanis (15-7-2012), “Alanis Morissette Learns To Let It All Out”, disponível em <http://www.redbookmag.com/fun-contests/celebrity/alanis-morissette-interview>, consultado em 16-7-2012, às 23:00.
- ___ (9-11-2011), “Alanis Morissette on being a mom”, 9-11-2011, disponível em <http://www.ivillage.com/alanis-morissette-being-mom/1-a-399407>, consultado em 10-11-2011, às 22:00.
- ___ (7-12-2011), “I Didn’t Anticipate the Challenge of Postpartum”, disponível em <http://www.ivillage.com/alanis-morissette-being-mom/1-a-399407>, consultado em 8-12-2011, às 23:00.
- ___ (5-12-2011), “Why Struggling for Power Is Pointless”, disponível em <http://www.ivillage.com/alanis-morissette-pointless-power-struggles/1-a-407657>, consultado em 5-12-2011, às 23:00.

___ “I’ve sat in the sacred blur of both embodied and imagined birth and death”, disponível em <http://alanis.com/art/poem/>, consultado em 12-8-2014, às 23:30.

___ “Q.&A. with Alanis Morissette”, disponível em <http://www.alanis.com/2012/01/23/qa-with-am-alanis-answers/>, consultado em 23-1-2012, às 23:30.

___ “To walk gently upon this earth”, disponível em <http://alanis.com/art/poem/>, consultado pela última vez em 3-8-2010, às 17:00.

3. Videoclipes (dispostos por ordem cronológica; última visualização em 9-10-2014)

You Oughta Know: <https://www.youtube.com/watch?v=3iTWTnVejxc>

Hand In My Pocket: <https://www.youtube.com/watch?v=LQ8D5Ihe4hg>

You Learn: <https://www.youtube.com/watch?v=T1tOHZ2l0qE>

You Learn (versão ao vivo oficial): https://www.youtube.com/watch?v=vEQQ_2D9rFQ

Ironic: <https://www.youtube.com/watch?v=Jne9t8sHpUc>

Head Over Feet (versão A): <https://www.youtube.com/watch?v=4iuO49jbovg>

Head Over Feet (versão B): <https://www.youtube.com/watch?v=nLLtq2-GQIg>

Head Over Feet (European version): <https://www.youtube.com/watch?v=LDYhZXFwAFI>

All I Really Want: <https://www.youtube.com/watch?v=TICq2VDXk8U>

Thank U: <https://www.youtube.com/watch?v=OOgpT5rEKIU>

So Pure: <https://www.youtube.com/watch?v=aGN3CJ40XCU>

Unsent: <https://www.youtube.com/watch?v=yYhhZQx0Xhg>

Hands Clean: <https://www.youtube.com/watch?v=2dH289KxkGw>

Precious Illusions: <https://www.youtube.com/watch?v=-JcW19pR2xw>

Everything: <https://www.youtube.com/watch?v=up11CpSBx3Y>

Out Is Through: <https://www.youtube.com/watch?v=SmjL8cFn2aI>

Eight Easy Steps: https://www.youtube.com/watch?v=NBymTNop_bM

Hand In My Pocket Acoustic: https://www.youtube.com/watch?v=5QT_ZDPuV9c

Crazy: <https://www.youtube.com/watch?v=KV43rJ0a5iA>

Underneath (Elevate Film Festival): <http://www.frazierproductions.com/portfolios/underneath>

Underneath (versão oficial): <https://www.youtube.com/watch?v=j3yc4G8clbs>

Not As We: <https://www.youtube.com/watch?v=1pOjcAiMZO4>

Guardian (lyric version): <https://www.youtube.com/watch?v=gCBIG28On0o>

Guardian (versão oficial): <https://www.youtube.com/watch?v=GUtyslcsSDw>

Receive: <http://vimeo.com/61464273>

Empathy: <https://www.youtube.com/watch?v=iN8It5G8QfE>

Lens: <https://www.youtube.com/watch?v=kl1aXFKhFUE>

Big Sur: <http://www.youtube.com/watch?v=xyNUeVvkzKYU>

4. Performances significativas (última visualização em 16-10-2014)

All I Really Want (MTV Live ‘N’ Loud, 1996): https://www.youtube.com/watch?v=_GVFbnpduGk

Baba (Roterdão, 2002, *Feast on Scraps*): <https://www.youtube.com/watch?v=cwVUL0QUgZs>

Can't Not (versão acústica, 2000): <https://www.youtube.com/watch?v=xWryLwWj1Ng>

Forgiven (Rock AM Ring, 1996): <https://www.youtube.com/watch?v=d-3-1a8xC6c>

Front Row (versão acústica, *Programa Livre*, São Paulo, 1998): https://www.youtube.com/watch?v=ZJ_qNzE4XOQ

Guardian (Guitar Center Sessions, 29-6-2012): <http://www.youtube.com/watch?v=uV5xjmUXNsI>

Hand In My Pocket (Amnesty International, Paris, 10-12-1998): https://www.youtube.com/watch?v=zgV4iglXh_4

Hands Clean (Harold Schmidt Show, Alemanha, 6-2-2002): <https://www.youtube.com/watch?v=y1OA5mUD4KQ>

Havoc (Walmart Soundcheck, 2012): <https://www.youtube.com/watch?v=aJhEXvWas0g>

I Remain (The Tonight Show with Jay Leno, 2010): <https://www.youtube.com/watch?v=Baiao4Zksoc>

I Was Hoping / Heart of the House (Nova Iorque, 2000): <https://www.youtube.com/watch?v=JNsxEm6MwCQ>

Joining You (MTV Unplugged, 1999): <https://www.youtube.com/watch?v=GC7xPSC-YFU>

Live at Akasaka (Japão, 2002): <https://www.youtube.com/watch?v=BgVAE6Kmi2M>

Live at Budokan, Tokyo (25-4-1999): <https://www.youtube.com/watch?v=PyIGVP7K1Xo>

Live at Woodstock (1999): <http://www.youtube.com/watch?v=SQAm-FdfSI0>

Live Estúdio Transamérica (Brasil, 1995): <https://www.youtube.com/watch?v=y8wB10a5qK0>

Live from Carling Academy Brixton (2008): <https://www.youtube.com/watch?v=Qypyxf3d49c>

Live from Roseland Ballroom (Nova Iorque, 1998): https://www.youtube.com/watch?v=_XB5Qyva-DA

London (Bridge School Benefit, 19-10-1997): <https://www.youtube.com/watch?v=idOj74d1hYc>

Mary Jane (Morristown, New Jersey, 26-7-2014): http://www.youtube.com/watch?v=kjD6_QOzmKE

Moratorium (Carling Academy Brixton, Londres, 2008): <https://www.youtube.com/watch?v=2L7PYYQEkW>

No Pressure Over Cappuccino (MTV Unplugged, 1999): <https://www.youtube.com/watch?v=5shyNI22VXk>

Not As We (Carling Academy Brixton, Londres, 2008): <https://www.youtube.com/watch?v=uW2v10CV0sg>

Not The Doctor (Budokan Hall, Tóquio, 25-4-1999): <https://www.youtube.com/watch?v=8fFgfbNxSyc>

One (Milão, 1999): <https://www.youtube.com/watch?v=NoDCII-BCuY>

Perfect (estação televisiva alemã ARD, 1995): <https://www.youtube.com/watch?v=d210dORu6Co>

Precious Illusions (Launch Acoustic, 2002): <https://www.youtube.com/watch?v=lYF3vpLKg9w>

Purgatory (Roterdão, 2002, *Feast on Scraps*): <https://www.youtube.com/watch?v=0L5bMZIukAQ>

So-Called Chaos (Sessions AOL, 2004): <https://www.youtube.com/watch?v=xzTXvbHAoTM>

So Pure / Thank U (Live on Reverb, 1999): <https://www.youtube.com/watch?v=IjdDHPxg934>

Still (VH1 Storytellers, 1999): <https://www.youtube.com/watch?v=zgjCZDywhPI>

Surrendering (New Pop Hautnah, Alemanha, 2005): <https://www.youtube.com/watch?v=ga2rz5VbwZY>

Sympathetic Character (Roterdão, 2002, *Feast on Scraps*): <https://www.youtube.com/watch?v=J6KwPH4fsLM>

Tapes (Carling Academy Brixton, Londres, 2008): <https://www.youtube.com/watch?v=h4dk8eXVA0c>

Thank U (Amnesty International, Paris-Bercy, 1998): <https://www.youtube.com/watch?v=FiCoWOv6L0E>

That I Would Be Good (MTV Unplugged, 1999): <https://www.youtube.com/watch?v=44TRkB9dxvE>

The Couch (Junkie Club Tour, Argentina, 1998): https://www.youtube.com/watch?v=-MI9tWD_Os

These R The Thoughts (Mandalay Bay, 24-9-1999): https://www.youtube.com/watch?v=aNgou_usoRQ

This Grudge (Soundstage Concert Series, EUA, 2003): https://www.youtube.com/watch?v=9_3KrVksWJ4

Torch (Sessions AOL, 2008): <https://www.youtube.com/watch?v=T9SlvhDvTVQ>

Underneath (Carling Academy Brixton, Londres, 2008): <https://www.youtube.com/watch?v=mBQ4xoCDkE8>

Uninvited (VH1, Seattle, 2000): <https://www.youtube.com/watch?v=lEu3CVtzswU>

Uninvited (Live in the Navajo Nation): <https://www.youtube.com/watch?v=xlxdxpEJLR0>

Unprodigal Daughter (Montreux Jazz Festival, 2001): https://www.youtube.com/watch?v=e-of_P_u-NY

UR (Live in the Navajo Nation): https://www.youtube.com/watch?v=xPDW_AXs8Y8

Versions of Violence (Carling Academy Brixton, Londres, 2008): <https://www.youtube.com/watch?v=XfnFQ0oLySg>

Wake Up (Hyde Park, 1996): <https://www.youtube.com/watch?v=T9FQUAkjP7w>

Would Not Come (Budokan Hall, Tóquio, 25-4-1999): <https://www.youtube.com/watch?v=Q7O2uknoVag>
You Learn (jagged little pill, Live, 1997): <https://www.youtube.com/watch?v=iXlIJ00qDEc>
You Learn (Las Vegas, 1999): <http://www.youtube.com/watch?v=uS0vImJ9fNo>
You Oughta Know (David Letterman Show, 1995): <http://www.youtube.com/watch?v=TS3oLs1JF50>
You Oughta Know (MTV Video Music Awards, 1995): <https://www.youtube.com/watch?v=HHbWfdoGjgI>
You Oughta Know (Grammy Awards, 1996): <https://www.youtube.com/watch?v=7EPLb4KYpck>
You Oughta Know (Red Bank, New Jersey, 27-7-2014): <http://www.youtube.com/watch?v=oPcLM6owFcw>
Your Congratulations (Toronto, 1998): <https://www.youtube.com/watch?v=rYH10OEOiI0>
Your House (MTV Video Music Awards, 1996): <https://www.youtube.com/watch?v=rTJStDCyFAM>
Your House (Diamond Wink Tour, 2005): <https://www.youtube.com/watch?v=35sh0ODdYM4>

5. Covers (última visualização em 17-10-2014)

Basket Case (Green Day, Jimmy Kimmel Live): <https://www.youtube.com/watch?v=LAuoJYSgHiw>
Blowing In The Wind (Bob Dylan): <https://www.youtube.com/watch?v=F5lQsLeVYtI>
Dear Prudence (John Lennon): <https://www.youtube.com/watch?v=gnw3g2YUCTg>
Fake Plastic Trees (Radiohead): <https://www.youtube.com/watch?v=DwQmWOvfOz8>
King of Pain (The Police): <https://www.youtube.com/watch?v=X5-KHqQs5Uc>
Let's Do It (Let's Fall In Love) (Cole Porter): <https://www.youtube.com/watch?v=EZQn7BWRDfY>
My Humps (The Black Eyed Peas): https://www.youtube.com/watch?v=W91sqAs-_g
Norwegian Wood (The Beatles): <https://www.youtube.com/watch?v=A0HeMMkSFHo>
To All The Boys I've Loved Before (Julio Iglesias e Willie Nelson): <http://www.youtube.com/watch?v=IAo1ylHorj0>

Beyoncé, *You Oughta Know* (Alanis Morissette cover): https://www.youtube.com/watch?v=_HafQLoBzew
Britney Spears, *You Oughta Know* (Alanis Morissette cover): <https://www.youtube.com/watch?v=MZZm6oHc2gA>
Matthew Mayfield, *You Oughta Know* (Alanis Morissette cover): <https://www.youtube.com/watch?v=IsPogxJ2xoo>
Steven Wilson, *Thank U* (Alanis Morissette cover): <http://www.youtube.com/watch?v=VuZK7EITV14>
Tori Amos, *Thank U* (Alanis Morissette cover): <https://www.youtube.com/watch?v=62DMqb0uiVo>

Nirvana, *Where Did You Sleep Last Night?* (Lead Belly cover): http://www.youtube.com/watch?v=gOZKz_sPM6U

6. Entrevistas, reportagens, conferências (última visualização em 16-10-2014)

5.5. *Weeks Tour* (com Tori Amos, 1999): http://www.youtube.com/watch?v=_eScnj5IVSc
92Y Talks (com Anthony DeCurtis, 2012): <https://www.youtube.com/watch?v=eR54WFd9u94>
A date with Alanis Morissette (agosto de 2012): https://www.youtube.com/watch?v=H-_ybWZCSfI
ABC News (2012): <https://www.youtube.com/watch?v=WUAOkAQKCZA>
Alanis Morissette with Charlie Rose (17-12-1999): <http://videolog.tv/776706>
Backstage (Vancouver, 1999)
 Parte 1: <http://www.youtube.com/watch?v=tyKYILSYATU>
 Parte 2: http://www.youtube.com/watch?v=Dy9Jn_K0TZA
Chelsea Lately (2010): <https://www.youtube.com/watch?v=3QIGONBEOmI>
CHFI – Morning Interview with Erin & Mike (2012): <https://www.youtube.com/watch?v=BoWrqih2ZmY>
Conscious Communication in the Digital Age (2014): <http://www.youtube.com/watch?v=Kv460jjZ2Ws>

Diamond Wink: Honoring the 10th Anniversary of Jagged Little Pill (2005):
https://www.youtube.com/watch?v=M8JVMKkbV_o

DLD Women – A Special Mother’s Talk (2012): <https://www.youtube.com/watch?v=dnP6xlv4B6Q>
Festival of Ideas, University of Alberta, 2013 (com Margaret Atwood)

“Alanis Morissette on her writing process”: <http://www.youtube.com/watch?v=2Ck0jW-usX8>
“On the emergence of the female artist”: <http://www.youtube.com/watch?v=81sVkmmjGKA>
“Metaphors for the writing process”: <http://www.youtube.com/watch?v=SOxshaJwqm4>
“Alanis Morissette’s first song”: <http://www.youtube.com/watch?v=kPan9Wmh9YY>

Glen Ballard talking about Alanis Morissette: <https://www.youtube.com/watch?v=YrCFoCWQL6E>
Guitar Center Sessions (com Nic Harcourt, 2012): <https://www.youtube.com/watch?v=E7uESL22e20>
Interview after 9/11 by Joe Bretz and Peter Crowley (2001): <https://www.youtube.com/watch?v=VaprDKfP2So>

Intimate & Interactive (1998)

Parte 1: <https://www.youtube.com/watch?v=84UnOlsBd3I>
Parte 2: https://www.youtube.com/watch?v=eZKK_UxZ-ag

Intimate & Interactive (2002)

Parte 1: <https://www.youtube.com/watch?v=gii3ceZ5W68>
Parte 2: <https://www.youtube.com/watch?v=Fb4jePQoJic>

Live on Arte (16 de maio de 2008): <https://www.youtube.com/watch?v=giuITbOH6D0>
Making of Receive (2012): <http://www.youtube.com/watch?v=UIMfBFICMIM>
Making of So-Called Chaos (2004): http://www.youtube.com/watch?v=cqqBP_A_oEE
Marilyn Manson teaches a class: <http://www.youtube.com/watch?v=EhnoKmbc1Tk>
MTV 2 (com Stephen Hill, 17-5-1999): <http://www.youtube.com/watch?v=oZDVMHRCSSU>

Much Music (Toronto, 1999)

Parte 1: <http://www.youtube.com/watch?v=sPdxZN8Priw>
Parte 2: <http://www.youtube.com/watch?v=jyQXbDtr4QM>
Parte 3: <http://www.youtube.com/watch?v=LihK5EGxJqM>

Musicians (canal Bravo, 2002)

Parte 1: <http://www.youtube.com/watch?v=61352fCe3Uk>
Parte 2: <https://www.youtube.com/watch?v=RRagUq66kZA>
Parte 3: <https://www.youtube.com/watch?v=wXyjdcPyp7o>

NZ interview (1996): <https://www.youtube.com/watch?v=xVHUGeVFkXc>
Q TV (com Jian Ghomeshi, 2008): https://www.youtube.com/watch?v=9bEwNR_gbag

Sixty Much More (2012)

Parte 1: <http://www.youtube.com/watch?v=8UFjDuS5CXE>
Parte 2: <http://www.youtube.com/watch?v=PkePEoxVbZc>
Parte 3: http://www.youtube.com/watch?v=Y-wHb_QrlFI
Parte 4: <http://www.youtube.com/watch?v=1S6ltTxJorI>

Sobre Flavors of Entanglement (2008): <https://www.youtube.com/watch?v=qCAUgsJUSXY>
Sobre Flavors of Entanglement (eTalk, 2008): <https://www.youtube.com/watch?v=UehDLHSv3AE>
Sobre o vídeo de *Precious Illusions*: <https://www.youtube.com/watch?v=oxkBCKyuxNk>
Sobre *So-Called Chaos* (2004): <http://www.youtube.com/watch?v=HFy8rT1GEiQ>
Sobre *Supposed Former Infatuation Junkie* (1999): <http://www.youtube.com/watch?v=K8S8PxIbzw0>
The Hour (com George Stroumboulopoulos, 2008): <https://www.youtube.com/watch?v=zQABY7Qlhf4>
The New Music Interview (com Kim Clarke, 1995): <https://www.youtube.com/watch?v=2rfse1sY7bE>
Times Talks (com Jon Pareles, 19-6-2012): <https://new.livestream.com/nytimes/AlanisMorissette>

7. Bibliografia geral

- AAVV. (22 de março de 2012), “As duas vidas de David”, *Visão*, n.º 994, p. 102.
- AAVV. (de 2 a 15 de maio de 2012), “Metal é literatura”, *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, p. 25.
- AAVV. (1989), *L'invention d'un regard (1839-1918). Cent cinquantième de la photographie, XIX^e siècle*, Paris, Editions de la Réunion des musées nationaux.
- AAVV. (setembro de 2014), “La mémoire: ses secrets, ses troubles”, *Science & Vie*, n.º 268.
- ABREU, Rui Miguel (outubro de 2012), “Alanis Morissette: sol e sombra”, *Blitz*, n.º 76, pp. 12-13 e 99.
- ACKERMAN, Diane (1995), *A Natural History of the Senses*, New York, Vintage Books [1990].
- ADORNO, Theodor W. (1994), *Introduction à la Sociologie de la Musique*, traduit de l'allemand par Vincent Barras et Carlo Russi, Genève, Editions Contrechamps [1962].
- ___ (2001), *Minima Moralia*, trad. Artur Morão, Lisboa, Edições 70 [1951].
- ___ (2003), *Sobre a Indústria da Cultura*, organização e prefácio de António Sousa Ribeiro, Coimbra, Angelus Novus.
- AGAMBEN, Giorgio (1993), *A comunidade que vem*, trad. António Guerreiro, Lisboa, Editorial Presença.
- ___ (1995), *Bartleby ou la Création*, Saulxures, Circé.
- ___ (1998), *O Poder Soberano e a Vida Nua. Homo Sacer*, trad. António Guerreiro, Lisboa, Presença.
- ___ (1999), *Ideia da Prosa*, trad. João Barrento, Lisboa, Cotovia.
- ___ (2003), *État d'exception – Homo Sacer*, Paris, Éditions du Seuil.
- ___ (2004), *Image et mémoire. Écrits sur l'image, la danse et le cinéma*, trad. Marco Dell'Omodarme et alii, Paris, Desclée de Brouwer.
- ___ (2005), *Profanations*, trad. Martin Rueff, Paris, Éditions Payot & Rivages.
- ___ (2008), “Notas sobre o gesto”, pp. 9-14, trad. Vinícius N. Honesko, disponível em http://www.raf.ifac.ufop.br/pdf/artefilosofia_04/artefilosofia_04_00_iniciais_sumario_editorial_notas.pdf, consultado em 17-11-2013, pelas 20:00.
- ___ (2010), *Nudez*, trad. Miguel Serras Pereira, Lisboa, Relógio D'Água.
- ___ (2011), *O Aberto. O Homem e o Animal*, trad. André Dias e Ana Bigotte Vieira, Lisboa, Edições 70.
- ___ (2013a), *A Potência do Pensamento*, trad. António Guerreiro, Lisboa, Relógio D'Água.
- ___ (2013b), *O Amigo*, trad. Luís Serra e Manuela Ramalho, Mangualde, Edições Pedagogo.
- AGUIAR E SILVA, Vítor Manuel (2005), *Teoria da Literatura*, 8.ª ed., Coimbra, Almedina.
- ALBERCA, Manuel (2000), *La escritura invisible. Testimonios sobre el diario íntimo*, Sendoa.
- ALMEIDA, Bernardo Pinto de (1995), *Imagem da Fotografia*, Lisboa, Assírio & Alvim.
- ___ (2002), *As imagens e as coisas*, Porto, Campos das Letras.
- ___ (2008), *A vontade de representação*, Porto, Campo das Letras.

- ALMEIDA, Onésimo Teotónio (2009), *De Marx a Darwin. A Desconfiança das Ideologias*, Lisboa, Gradiva.
- AMARAL DIAS, Carlos (2009), *Carne e Lugar*, Coimbra, Almedina.
- ANDERSON, Linda (2001), *Autobiography*, London/New York, Routledge.
- ANTUNES, António Lobo (2013), “As biografias”, in *Quinto Livro de Crónicas*, Lisboa, D. Quixote, pp. 127-130.
- ANTUNES, João Lobo (2002a), *Memória de Nova Iorque e Outros Ensaios*, 5.ª ed., Lisboa, Gradiva.
- ___ (2002b), *Sobre a mão e outros ensaios*, 2.ª ed., Lisboa, Gradiva.
- ARISTÓTELES (2001), *Da Alma (De Anima)*, trad. Carlos Humberto Gomes, Lisboa, Edições 70
- AUGE, Marc (1992), *Non-Lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris, Éditions du Seuil.
- AUGUSTO, Carlos Alberto (2014), *Sons e Silêncios da Paisagem Sonora Portuguesa*, Lisboa, Fundação Francisco Manuel dos Santos/Relógio D'Água.
- BACHELARD, Gaston (1972), *A Psicanálise do Fogo*, trad. Maria Isabel Braga, Lisboa, Estúdios Cor [1938].
- BAL, Mieke (1999), *Quoting Caravaggio – Contemporary Art, Preposterous History*, Chicago and London, The University of Chicago Press.
- BAPTISTA, Abel Barros (2003), *Coligação de Avulsos. Ensaios de crítica literária*, Lisboa, Cotovia.
- BARBIERI, Marcello (s.d.), *Teoria Semântica da Evolução*, prefácio de René Thom, trad. Maria Luísa Pinheiro, Lisboa, Fragmentos [1985].
- BARRETO, Jorge Lima (1990), *Música Minimal Repetitiva*, Lisboa, Litoral.
- ___ (1995), *Música & Mass Media*, Lisboa, Hugin.
- ___ (1997), *Musa Lusa*, Lisboa, Hugin,
- BARRENTO, João (2011), *O Mundo Está Cheio de Deuses. Crise e crítica do contemporâneo*, Lisboa, Assírio & Alvim.
- BARTHES, Roland (1982), *O Grão da Voz*, trad. Teresa Meneses e Alexandre Melo, Lisboa, Edições 70 [1981].
- ___ (1987), *O Rumor da Língua*, trad. António Gonçalves, Lisboa, Edições 70 [1984].
- ___ (1999), *S/Z*, trad. Maria de Santa Cruz e Ana Mafalda Leite, Lisboa, Edições 70 [1970].
- ___ (2006), *O grau zero da escrita*, trad. Maria Margarida Barahona, Lisboa, Edições 70 [1953].
- ___ (2009a), *Diário de Luto*, trad. Miguel Serras Pereira, Lisboa, Edições 70, 2009.
- ___ (2009b), *O Óbvio e o Obtuso*, trad. Isabel Pascoal, Lisboa, Edições 70 [1982].
- ___ (2009c), *O prazer do texto precedido de Variações sobre a Escrita*, trad. Luís Filipe Sarmiento e Maria Margarida Barahona, Lisboa, Edições 70 [1973 e 2000].

- ___ (2009d), *Roland Barthes por Roland Barthes*, trad. Jorge Constante Pereira e Isabel Gonçalves, Lisboa, Edições 70.
- ___ (2010), *A Câmara Clara. Nota sobre a fotografia*, trad. Manuela Torres, Lisboa, Edições 70.
- BATESON, Gregory (1989), *Metadiálogos*, trad. Carlos Henriques de Jesus, Lisboa, Gradiva.
- BAUDRILLARD, Jean (1987), *L'autre par lui-même. Habilitation*, Paris, Éditions Galilée.
- ___ (1991), *As Estratégias Fatais*, trad. Manuela Parreira, Lisboa, Editorial Estampa [1983].
- ___ (1991), *Simulacros e Simulação*, trad. Maria João da Costa Pereira, Lisboa, Relógio D'Água [1981].
- ___ (1998), *O Paroxista Indiferente*, trad. Clara Pimentel, Lisboa, Edições 70.
- BAUGH, Bruce (janeiro de 1999), "Prolegómenos a uma estética do rock", *Zentralpark*, 1, pp. 41-49.
- BAUMAN, Zygmunt (2000), *Liquid Modernity*, Cambridge, Polity.
- ___ (2004), *Identity: conversations with Benedetto Vecchi*, Cambridge-Malden, Polity-Press.
- ___ (2006), *Amor Líquido – Sobre a Fragilidade dos Laços Humanos*, trad. Carlos Alberto Medeiros, Lisboa, Relógio D'Água.
- ___ (2007), *A Vida Fragmentada. Ensaios sobre a Moral Pós-Moderna*, trad. Miguel Serras Pereira, Lisboa, Relógio D'Água.
- ___ (2013), *Europa Líquida. Entrevista de Giuliano Battiston*, trad. Duarte Pinheiro, Funchal, Nova Delphi.
- BEAUJOUR, Michel (1980), *Miroirs d'encre. Rhétorique de l'autoportrait*, Paris, Éditions du Seuil.
- BELSEY, Catherine (1982), *A Prática Crítica*, trad. Ana Isabel Sobral da Silva Carvalho, Lisboa, Edições 70.
- BELTING, Hans (2011), *A verdadeira imagem*, trad. Artur Morão, Porto, Dafne Editora.
- BENJAMIN, Walter (1992), *Sobre arte, técnica, linguagem e política*, trad. Maria Luz Moita *et alii*, Lisboa, Relógio D'Água.
- BENNINGTON, Geoffrey & DERRIDA, Jacques (1991), *Jacques Derrida*, Paris, Les Contemporains/Seuil.
- BERGSON, Henri (2001), *A Evolução Criadora*, trad. Pedro Elói Duarte, Lisboa, Edições 70 [1941].
- BLANCHOT, Maurice (1955), "Recherches sur le journal intime", *Nouvelle Revue Française*, pp. 683-691.
- ___ (1984), *O Livro Por Vir*, trad. Maria Regina Louro, Lisboa, Relógio D'Água.
- BLOOM, Harold (1975), *A Map of Misreading*, O.U.P., New York.
- ___ (1991), *A Angústia da Influência. Uma teoria da poesia*, trad. Miguel Tamen, Lisboa, Cotovia [1973].
- ___ (1997), *O Cânone Ocidental*, tradução, introdução e notas de Manuel Frias Martins, s.l., Círculo de Leitores.
- BLUMENBERG, Hans (s.d.), *Naufrágio com Espectador. Paradigma de uma metáfora da existência*, trad. Manuel Loureiro, pref. José A. Bragança de Miranda, Lisboa, Vega.

- BOON, Andrew (setembro de 2005), “The search for irony: a textual analysis of the lyrics of Ironic by Alanis Morissette”, *The Reading Matrix*, vol. 5, n.º 2, pp. 129-142.
- BOUCOURECHLIEV, André, “Le Langage Musical”, in SCHNEIDER, M. *et alii* (1993), *A la musique. X^{es} Rencontres psychanalytiques d’Aix-en-Provence, 1991*, Paris, Les Belles Lettres, pp. 121-144.
- BOURDIEU, Pierre (1989), *O Poder Simbólico*, trad. Fernando Tomaz, Lisboa, Difel.
- ___ (2013), *A Dominação Masculina* seguido de *Algumas questões sobre o movimento gay e lésbico*, trad. Júlia Ferreira, Lisboa, Relógio D’Água [1998].
- BOYKAN, Martin (2000), “Reflections on Words and Music”, *Musical Quarterly* 84, pp. 123-136.
- BRAIDOTTI, Rosi (1994), *Nomadic Subjects. Embodiment and Sexual Difference in Contemporary Feminist Theory*, New York, Columbia University Press.
- BRUN, Jean (1991), *A Mão e o Espírito*, trad. Mário Rui Almeida Matos, Lisboa, Edições 70.
- BUCHANAN, Ian & COLEBROOK, Claire (2000), *Deleuze and Feminist Theory*, Edinburgh, Edinburgh University Press.
- BUESCU, Helena Carvalhão (1998), *Em Busca do Autor Perdido. Histórias, concepções, teorias*, Lisboa, Edições Cosmos.
- BURROUGHS, William (2002), *A Revolução Electrónica*, trad. Maria Leonor Teles e José Augusto Mourão, Coleção Mil Folhas, Porto, Público.
- BUTLER, Judith (1990), *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*, London, Routledge.
- BUTOR, Michel (1969), *Les mots dans la peinture*. Paris, Les Sentiers de la Création/Flammarion.
- CALABRESE, Omar (1999), *A Idade Neobarroca*, trad. Carmen de Trabalho e Artur Morão, Lisboa, Edições 70.
- CALDAS, Manuel Castro (2008), *Dar Coisas Aos Nomes: escritos sobre arte e outros textos*, Lisboa, Assírio & Alvim.
- CALLE-GRUBER, Mireille (1984), “Journal intime et destinataire textuel”, *Poétique*, n.º 59, pp. 389-391.
- CALINESCU, Matei (1999), *As Cinco Faces da Modernidade*, trad. Jorge Teles de Menezes, Lisboa, Vega.
- CALVINO, Italo (1992), *Seis propostas para o próximo milénio (Lições americanas)*, 2.^a ed., trad. José Colaço Barreiros, Lisboa, Teorema.
- CANTIN, Paul (1997), *Alanis Morissette Jagged*, London, Bloomsbury.
- CARDOT, Mireille *et alii* (1991), *Lacan avec les philosophes*, Paris, Albin Michel.
- CARLSON, Marvin (2004), *Performance: a critical introduction*, 2.^a ed., New York/London, Routledge.

- CARMELO, Luís (2002), *Músicas da Consciência. Entre as neurociências e as ciências do sentido*, posf. António Damásio, Mem Martins, Publicações Europa-América.
- CARROLL, David (1989), *Paraesthetics: Foucault, Lyotard, Derrida*, New York, Routledge.
- CARVALHO, Mário Vieira de (1999), *Razão e Sentimento na Comunicação Musical. Estudos Sobre a Dialéctica do Iluminismo*, Lisboa, Relógio D'Água.
- CASTARÈDE, Marie-France (1998), *A Voz e os Seus Sortilégios*, trad. Maria Jorge Vilar Figueiredo, Lisboa, Caminho.
- CHANGEUX, Jean-Pierre & RICŒUR, Paul (2001), *O que nos faz pensar?*, trad. Isabel Saint-Aubyn, Lisboa, Edições 70.
- CIXOUS, Hélène (1981), “The Laugh of the Medusa”, in MARKS, Elaine & COURTIVRON, Isabelle de (eds.), *New French Feminism: An Anthology*, New York, Schocken Books [1980].
- GLEICK, James (1994), *Caos. A construção de uma nova ciência*, trad. José Carlos Fernandes e Luís Carvalho Rodrigues, Lisboa, Gradiva.
- COBAIN, Kurt (1995), *Kurt Cobain / Nirvana*, ed. bilingue, org., trad., textos e notas de Ana Cristina Ferrão, prefácio de António Sérgio, Lisboa, Assírio & Alvim.
- ___ (2000), *Odeio-me e quero morrer*, org. de João Lisboa, Lisboa, Assírio & Alvim.
- COELHO, Eduardo Prado (2004), *A Razão do Azul*, Vila Nova de Famalicão, Quasi.
- COOPER, David (1983), *A Linguagem da Loucura*, trad. Wanda Ramos, 2.ª ed., Lisboa, Editorial Presença [1978].
- COUTURIER, Maurice (1995), *La Figure de l'auteur*, Paris, Éditions du Seuil.
- CUGNO, Alain (2004), *La blessure amoureuse: essai sur la liberté affective*, Paris, Seuil.
- CUNHA E SILVA, Paulo (1999), *O Lugar do Corpo. Elementos Para Uma Cartografia Fractal*, Lisboa, Instituto Piaget.
- DAMÁSIO, António (2011), *O Erro de Descartes. Emoção, Razão e Cérebro Humano*, Temas e Debates/Círculo de Leitores [1994].
- ___ (2003), *Ao Encontro de Espinosa. As Emoções Sociais e a Neurologia do Sentir*, Mem Martins, Publicações Europa-América.
- ___ (2004), *O Sentimento de Si. O Corpo, a Emoção e a Neurobiologia da Consciência*, 15.ª ed., Mem Martins, Publicações Europa-América [1999].
- ___ (2010), *O Livro da Consciência. A Construção do Cérebro Consciente*, trad. Luís Oliveira Santos, s.l., Temas e Debates/Círculo de Leitores.
- DAMISCH, Hubert (2001), *La Dénivelée. À l'épreuve de la photographie*. Paris, Seuil.

- DANCHIN, Antoine (1993), *O Ovo e a Galinha. Histórias do código genético*, trad. Ana Luísa Faria, Lisboa, Relógio D'Água.
- DARWIN, Charles (2004), *Autobiografia*, trad. Teresa Avelar, Relógio D'Água [1887].
 ___ (2009), *The Expression of the Emotions in Man and Animals*, London, Penguin Classics [1872].
- DAWKINS, Richard (1989), *O Gene Egoísta*, trad. Ana Paula Oliveira, Lisboa, Gradiva.
- DE MAN, Paul (1984), "Autobiography as De-Facement", in *The Rhetoric of Romanticism*, New York, Columbia University Press, pp. 67-81 e 298.
 ___ (1989), *A Resistência à Teoria*, trad. Teresa Louro Pérez, Lisboa, Edições 70.
 ___ (1996), *Alegorias da Leitura. Linguagem Figurativa em Rousseau, Nietzsche, Rilke e Proust*, trad. Lenita R. Esteves, Rio de Janeiro, Imago [1979].
 ___ (1999), *O Ponto de Vista da Cegueira. Ensaios sobre a Retórica da Crítica Contemporânea*, trad. Miguel Tamen, Lisboa, Angelus Novus/Cotovia [1971].
- DE ROSNAY, Joël (2000), *L'Homme Symbiotique. Regards sur le troisième millénaire*, Paris, Éditions du Seuil.
- DEBORD, Guy (1992), *La Société du Spectacle*, Paris, Gallimard.
- DEBRAY, Régis (dir.) (2002), *Faire face*. Les Cahiers de médiologie, n.º 15, Paris, Gallimard.
- DELEUZE, Gilles (1969), *Logique du Sens*. Paris: Éditions du Minuit.
 ___ (1970), *Spinoza*, Paris, Presses Universitaires de France..
 ___ (1988), *Le pli. Leibniz et le Baroque*, Paris, Éditions du Minuit.
 ___ (2000a), *Crítica e Clínica*, trad. Pedro Eloy Duarte, Lisboa, Edições Sécuro XXI.
 ___ (2000b), *Diferença e Repetição*, trad. Luiz Orlandi e Roberto Machado, prefácio de José Gil, Lisboa, Relógio D'Água [1968].
 ___ (2004a), *A Imagem-Movimento. Cinema 1*, trad. Rafael Godinho, Lisboa, Assírio & Alvim [1983].
 ___ (2004b), *Bergsonismo*, trad. Luiz B. L. Orlandi, São Paulo, Editora 34 [1966].
 ___ (2005), *O mistério de Ariana*, 2.ª ed., trad. Edmundo Cordeiro, Lisboa, Vega.
 ___ (2009), *Nietzsche*, trad. Alberto Campos, Lisboa, Edições 70 [1965].
 ___ (2011), *Francis Bacon. Lógica da Sensação*, trad. José Miranda Justo, Lisboa, Orfeu Negro.
- DELEUZE, Gilles & GUATTARI, Félix (1991), *Qu'est-ce que la philosophie?*, Paris, Minuit.
 ___ (2003), *Kafka. Para uma literatura menor*, trad. Rafael Godinho, Lisboa, Assírio & Alvim.
 ___ (2004), *O Anti-Édipo. Capitalismo e Esquizofrenia*, trad. Joana Moraes Varela e Manuel Maria Carrilho, Lisboa, Assírio & Alvim.
 ___ (2007), *Mil Planaltos. Capitalismo e Esquizofrenia 2*, tradução e prefácio de Rafael Godinho, Lisboa, Assírio & Alvim.
- DELEUZE, Gilles & PARNET, Claire (2004), *Diálogos*, trad. José Gabriel Cunha, Lisboa, Relógio D'Água.
- DELORD, Jean (1986), *Le temps de photographier*, Paris, Osiris.

- DERRIDA, Jacques (1987), *Psyché: Invention de l'autre*, Paris, Galilée.
- ___ (1996a), *Aporias. Mourir – s'attendre aux 'limites de la vérité'*, Paris, Galilée.
- ___ (1996b), *A Voz e o Fenómeno*, trad. Maria José Semião e Carlos Aboim de Brito, Lisboa, Edições 70.
- ___ (1996c), *La Vérité en Peinture*, Paris, Flammarion [1978].
- ___ (1997), *De um tom apocalíptico adoptado há pouco em Filosofia*, trad. e posfácio de Carlos Leone, Lisboa, Vega.
- ___ (1999), “L'animal que donc je suis (à suivre)”, in MALLET, Marie-Louise (ed.), *L'animal autobiographique. Autour de Jacques Derrida*, Paris, Galilée, pp. 251-301.
- ___ (2000), *Le toucher, Jean-Luc Nancy*, Paris, Éditions Galilée.
- ___ (2001), *O Monolinguismo do Outro*, trad. Fernanda Bernardo, Porto, Campo das Letras.
- ___ (2003a), *Força de Lei. O «fundamento místico da autoridade»*, trad. Fernanda Bernardo, Porto, Campo das Letras.
- ___ (2003b), *Parages*, Paris, Éditions Galilée.
- ___ (2004a), *Le souverain Bien/O soberano Bem*, edição bilingue, trad. Fernanda Bernardo, Viséu, Palimage Editores.
- ___ (2004b), *Sob Palavra. Instantâneos Filosóficos*, trad. Miguel Serras Pereira, Lisboa, Fim de Século [1999].
- ___ (2005a), *Aprender finalmente a viver. Entrevista com Jean Birnbaum*, trad. Fernanda Bernardo, Coimbra, Ariadne Editora.
- ___ (2005b), *Pardoner: l'impardonnable et l'imprescriptible*, Paris, L'Herne.
- ___ (2010), *Memórias de Cego. O auto-retrato e outras ruínas*, trad. Fernanda Bernardo, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian.
- DESCARTES, René (1988), *Mediações sobre a Filosofia Primeira*, trad. Gustavo de Fraga, Coimbra, Livraria Almedina.
- ___ (1990), *Les passions de l'âme*, Paris, Le Livre de Poche [1649].
- DESMOND, Jane C (ed.) (1997), *Meaning in Motion. New Cultural Studies of Dance*, Durham & London, Duke University Press.
- DETTMAR, Kevin J. H. (2006), *Is Rock Dead?*, New York, Routledge.
- ___ (ed.) (2009), *The Cambridge Companion to Bob Dylan*, Cambridge, Cambridge University Press.
- DETTMAR, Kevin J. M. & RICHEY, William (ed.) (1999), *Reading Rock and Roll. Authenticity, Appropriation, Aesthetics*, New York, Columbia University Press.
- DIAS, Isabel Matos (1989), *Elogio do Sensível. Corpo e Reflexão em Merleau-Ponty*, Lisboa, Litoral.
- DIAS, Sousa (2012), *Lógica do Acontecimento. Introdução à filosofia de Deleuze*, Lisboa, Assírio & Alvim.
- DIDEROT, Denis (2007), *Carta sobre os cegos para uso daqueles que vêem*, trad. Luis Manuel A. V. Bernardo, Lisboa, Vega.
- DIDIER, Béatrice (1976), *Le journal intime*, Paris, PUF.

- DIOGO, Américo António Lindeza (1993), *Modernismos, Pós-Modernismos, Anacronismos: Para uma história da poesia portuguesa recente*, Lisboa, Edições Cosmos.
- ____, “Sobre o cânone literário”, in *Ave Azul. Revista de arte e crítica de Viseu*, série Verão 2002/2005, pp. 13-16.
- ____ (2006), *Teoria com Tipos Móveis*, s.l., Publicações Pena Perfeita.
- DIOGO, Américo António Lindeza & MONTEIRO, Rosa Sil (1994), *Um Medo Por Demais Inteligente. Autobiografias Pessoaanas*, Braga, Angelus Novus.
- DOLAR, Mladen (2006), *A Voice and Nothing More*, Cambridge, Massachusetts, MIT Press.
- DOSTOIEVSKI, Fiódor (2010), *Os Demónios*, trad. António Pescada, Lisboa, Relógio D’Água [1872].
- DUBOIS, Philippe (1999), *O ato fotográfico e outros ensaios*, 3.ª ed., trad. Marina Appenzeller, Campinas, Papirus Editora.
- DURAND, Régis (1988), *Le Regard Pensif. Lieux et objets de la photographie*, Giromagny, Éditions de la Différence.
- ____ (2002), *Disparités. Essais sur l’expérience photographique 2*, Paris, Éditions de la Différence.
- EAGLETON, Terry (1998), *As ilusões do pós-modernismo*, trad. Elisabeth Barbosa, Rio de Janeiro, Jorge Zahar [1996].
- ECKSTEIN, Lars (2010), *Reading Song Lyrics*, Amsterdam/New York, Rodopi.
- ECO, Umberto (1989), *Sobre os espelhos e outros ensaios*, trad. Helena Domingos e João Furtado, Lisboa, Difel.
- ____ (1991), *Apocalípticos e Integrados*, trad. Helena Gubernatis, Lisboa, Difel.
- ____ (2009), *A Vertigem das Listas*, trad. Virgílio Tenreiro Viseu, Lisboa, Difel.
- EIRAS, Pedro (2005), *Esquecer Fausto. A fragmentação do sujeito em Raul Brandão, Fernando Pessoa, Herberto Helder e Maria Gabriela Llansol*, Porto, Campo das Letras.
- ELIADE, Mircea (2000), *Patañjali e o Yoga*, trad. Elsa Castro Neves, Lisboa, Relógio D’Água.
- ENDER, Evelyne (2005), *Architexts of Memory: literature, science, and autobiography*, The University of Michigan Press.
- ENTRALGO, Pedro Laín (2003), *Corpo e Alma. Estrutura dinâmica do corpo humano*, trad. Miguel Serras Pereira, Coimbra, Almedina.
- ESPINOSA, Bento de (1992), *Ética*, trad. Joaquim de Carvalho *et alii*, Lisboa, Relógio D’Água [1677].
- ESPOSITO, Roberto (2010), *Bios. Biopolítica e Filosofia*, trad. M. Freitas da Costa, Lisboa, Edições 70.
- FERRARI, Federico & NANCY, Jean-Luc (2005), *Iconographie de l’auteur*, Paris, Galilée.
- FERREIRA, Vergílio (1987), *Conta-Corrente 5*, Lisboa, Bertrand Editora.
- ____ (1992), *Pensar*, Lisboa, Bertrand.

- FLUSSER, Vilém (2004), *Pour une philosophie de la photographie*, trad. Jean Mouchard, Belval, Circé.
- FOCCROULLE, Bernard, LEGROS, Robert & TODOROV, Tzvetan (2005), *La naissance de l'individu dans l'art*, Paris, Grasset.
- FONSECA, David (2012), *Right Here, Right Now*, Lisboa, Tinta da China.
- FOUCAULT, Michel (1975), *Surveiller et punir. Naissance de la prison*, Paris, Gallimard.
- ___ (1991), *As Palavras e as Coisas. Uma Arqueologia das Ciências Humanas*, trad. António Ramos Rosa, Lisboa, Edições 70 [1966].
- ___ (1994), *História da Sexualidade I. A Vontade de Saber*, trad. Pedro Tamen, Lisboa, Relógio D'Água [1976].
- ___ (1997), *A Ordem do Discurso*, trad. Laura Fraga de Almeida Sampaio, Lisboa, Relógio D'Água.
- ___ (2000), *O que é um autor?*, trad. António Fernando Cascais e Eduardo Cordeiro, Alpiarça, Vega.
- FRADE, Pedro Miguel (1992), *Figuras do Espanto. A Fotografia antes da sua Cultura*, Porto, Edições Asa.
- FRANCE, Kim (abril de 1999), "Ray of Light: underneath Alanis Morissette's mop of hippie hair and sincero, new-age veneer beats the heart of a fearlessly iconoclastic rock'n'roller. Or is it the other way around?", *Spin*, pp. 96-104.
- FREELAND, Cynthia (2010), *Portraits & Persons*, New York, Oxford University Press.
- FREITAS, Manuel de (2005), *Me, Myself and I. Autobiografia e imobilidade na poesia de Al Berto*, Lisboa, Assírio & Alvim.
- FREUD, Sigmund (1979), *A Interpretação das Afasias*, trad. António Pinto Ribeiro, Lisboa, Edições 70.
- ___ (1990), *Moisés e o Monoteísmo*, trad. Isabel de Almeida e Sousa, Lisboa, Relógio D'Água.
- ___ (2001), *Textos Essenciais da Psicanálise – III. A estrutura da personalidade psíquica e a psicopatologia*, trad. Inês Busse, Mem Martins, Publicações Europa-América.
- ___ (2008), *O Mal-Estar na Civilização*, trad. Isabel Castro Silva, Lisboa, Relógio D'Água [1930].
- ___ (2009a), *Cinco Conferências sobre Psicanálise*, trad. Isabel Castro Silva, Lisboa, Relógio D'Água [1909].
- ___ (2009b), *Para Além do Princípio do Prazer*, trad. Isabel Castro Silva, Lisboa, Relógio D'Água [1920].
- FUKUYAMA, Francis (1992), *The End of History and the Last Man*, New York, The Free Press.
- GADAMER, Hans-Georg (2009), *Herança e Futuro da Europa*, trad. António Hall, Lisboa, Edições 70
- GALHÓS, Claudia (13 de junho de 2014), "Jacques Rancière, o filósofo da subversão", *Atual*, pp. 42-45.
- GANS, Herbert J. (1999), *Popular Culture & High Culture. An Analysis and Evaluation of Taste*, New York, Basic Books.
- GAY, Paul du, EVANS, Jessica & REDMAN, Peter (ed.) (2000), *Identity: A Reader*, London, Sage Publications.

- GENET, Jean (1988), *O Estúdio de Alberto Giacometti*, trad. Paulo da Costa Domingos, Lisboa, Assírio & Alvim.
- GIL, José (1993), *O Espaço Interior*, trad. Maria de Fátima Araújo, Lisboa, Editorial Presença.
- ___ (1994), *Monstros*, trad. José Luís Luna, Lisboa, Quetzal Editores.
- ___ (1995), *Salazar: a Retórica da Invisibilidade*, trad. Maria de Fátima Araújo, Lisboa, Relógio D'Água.
- ___ (1996), *A Imagem-Nua e as Pequenas Percepções – Estética e Metafenomenologia*, trad. Miguel Serras Pereira, Lisboa, Relógio D'Água.
- ___ (1997), *Metamorfoses do Corpo*, 2.^a ed., trad. Maria Cristina Meneses, Lisboa, Relógio D'Água [1980].
- ___ (2001), *Movimento Total. O Corpo e a Dança*, trad. Miguel Serras Pereira, Lisboa, Relógio D'Água.
- ___ (2005), «Sem Título» – *Escritos sobre Arte e Artistas*, Lisboa, Relógio D'Água.
- ___ (2008a), *O Imperceptível Devir da Imanência. Sobre a filosofia de Deleuze*, Lisboa, Relógio D'Água.
- ___ (2008b), *Portugal, Hoje: O Medo de Existir*, 12.^a ed., Lisboa, Relógio D'Água.
- ___ (2009), *Em Busca da Identidade – o desnorte*, Lisboa, Relógio D'Água.
- ___ (2010), *O Devir-Eu de Fernando Pessoa*, Lisboa, Relógio D'Água.
- GILMORE, Leigh (1994), *Autobiographics: A Feminist Theory of Women's Self-Representation*, Ithaca/London, Cornell University Press.
- GIRARD, Alain (1986), *Le journal intime*, Paris, PUF.
- GIRARD, René (1976), “Système du Délire”, in *Critiques dans un souterrain*, Paris, Grasset, pp. 199-251.
- GLASS, James M. (1993), *Shattered Selves. Multiple Personality in a Postmodern World*, New York, Cornell University Press.
- GODLOVITCH, Stan (2010), *Musical Performance: a philosophical study*, London/New York, Routledge [1980].
- GOLDBERG, RoseLee (2007), *A Arte da Performance: do futurismo ao presente*, trad. Jefferson Luiz Camargo, Lisboa, Orfeu Negro.
- GOLEMAN, Daniel (1998), *Vital Lies, Simple Truths. The Psychology of Self-Deception*, London, Bloomsbury.
- GOULD, Stephen Jay (1989), *O Polegar do Panda*, trad. Carlos Brito e Jorge Branco, Lisboa, Círculo de Leitores.
- GRAJNOWSKI, Daniel (2002), *Photographie et Langage*, Paris, José Corti.
- GRASHOFF, Udo (2006), *Vou-me embora. Cartas de suicidas*, trad. Maria Manuel Tinoco, Lisboa, Quetzal.
- GRAY, John (2000), *Falso Amanhecer*, trad. Jorge Alves e Pedro Vilarinho, Lisboa, Gradiva.
- ___ (2002), *Straw Dogs. Thoughts on Humans and Other Animals*, London, Granta Books.
- GROSS, Daniel M. (2007), *The Secret History of Emotion. From Aristotle's «Rhetoric» to Modern Brain Science*, London, Chicago University Press.
- GUERIN, Michel (1995), *Philosophie du geste*, Paris, Actes Sud.

- GUERREIRO, António (11 de outubro de 2013), “Uma metafísica das imagens”, *Ípsilon*, p. 10.
- GUERREIRO, Fernando (2001), *O Canto de Mársias. Por uma poética do sacrifício*, Coimbra, Angelus Novus.
- ___ (2012), “Do Bar da Morgue a Turbina e Moça: o *cabaret*-circo dada-futurista de Rui Reininho e dos GNR”, *Vértice*, II série, n.º 162, pp. 84-93.
- HABERMAS, Jürgen (2006), *O Futuro da Natureza Humana. A Caminho de uma Eugénia Liberal?*, trad. Maria Benedita Bettencourt, Coimbra, Almedina.
- HALL, Russell (julho/agosto de 2012), “Rocking the Cradle: Motherhood hasn’t softened Alanis Morissette’s passion for baring all her emotions in song”, *Music & Musicians*, pp. 40-44.
- HAN, Byung-Chul (2014), *A Sociedade da Transparência*, trad. Miguel Serras Pereira, Lisboa, Relógio D’Água.
- HANSLICK, Eduard (1994), *Do Belo Musical. Um Contributo para a Revisão da Estética da Arte dos Sons*, trad. Artur Morão, Lisboa, Edições 70.
- HEATH, Joseph & POTTER, Andrew (2004), *Nation of Rebels. Why Counterculture Became Consumer Culture*, New York, Harper Business.
- HEIDEGGER, Martin (1987), *Carta sobre o Humanismo*, trad. Pinharenda Gomes, Lisboa, Guimarães Editores.
- ___ (1995), *Língua da tradição e língua técnica*, trad. Mário Botas, Lisboa, Vega.
- ___ (2002), *Caminhos de Floresta*, trad. Irene Borges-Duarte *et alii*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian.
- HELDER, Herberto (2006), *Photomaton & Vox*, Lisboa, Assírio & Alvim.
- HERITIER, Françoise *et alii* (2007), *Le corps, le sens*, Centre Roland-Barthes: Institut de la pensée contemporaine, Paris, Seuil.
- HUME, David (2001), *Tratado da Natureza Humana*, trad. Serafim da Silva Fontes, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian [1738].
- HUMPHREY, Nicholas (2012), *Poeira da Alma. A Magia da Consciência*, trad. Ana Falcão Bastos, Lisboa, Gradiva.
- HUSSERL, Edmund (s.d.), *A Ideia da Fenomenologia*, trad. Artur Morão, Lisboa, Edições 70.
- ___ (s.d.), *Meditações Cartesianas. Introdução à Fenomenologia*, trad. Maria Gorete Lopes e Sousa, Porto, Rés.
- ___ (1992), *Conferências de Paris*, trad. António Fidalgo e Artur Morão, Lisboa, Edições 70.
- IACOBONI, Marco (2009), *Mirroring People*, New York, Picador.
- IRIGARAY, Luce (1985), *Speculum of the Other Woman*, trad. Gillian C. Gill, Ithaca/New York, Cornell University Press [1974].
- ___ (1990), *Je, Tu, Nous. Pour une culture de la différence*, Paris, Grasset & Fasquelle.

- JACQUARD, Albert (s.d.), *Inventar o Homem*, trad. Cascais Franco, Mem Martins, Terramar [1984].
- JANKELEVITCH, Vladimir (1983), *La Musique et L'Ineffable*, Paris, Seuil.
- JORGE, João Miguel Fernandes (1984), *Paisagem com muitas figuras*, Lisboa, Assírio & Alvim.
 ___ (1987), *Um Quarto Cheio de Espelhos*, Lisboa, Quetzal.
 ___ (1990), *O que resta da manhã*, Lisboa, Quetzal.
- JORGE, Maria Manuel Araújo (1993), *Da Epistemologia à Biologia*, Lisboa, Instituto Piaget.
- KIERKEGAARD, Søren (2009), *A Repetição*, trad. José Miranda Justo, Lisboa, Relógio D'Água [1843].
- KITTLER, Friedrich A. (1999), *Gramophone, Film, Typewriter*, Stanford, Stanford University Press.
- KIVY, Peter (1989), *Sound Sentiment. An Essay on the Musical Emotions*, Philadelphia, Temple University Press.
- KLIBANSKY, Raymond, PANOFSKY, Erwin & SAXL, Fritz (1989), *Saturne et la Mélancolie*, trad. Fabienne Durand-Bogaert et Louis Évrard, Paris, Galimard [1964].
- KRESS, Gunther & VAN LEEUWEN, Theo (2001), *Multimodal Discourse. The modes and media of contemporary communication*, London, Arnold.
- KRIMS, Adam (2007), *Music and Urban Geography*, University of Nottingham, Routledge.
- KRISTEVA, Julia (1980), *Pouvoir de l'horreur: essai sur l'abjection*, Paris, Seuil.
 ___ (2010), *Hatred and Forgiveness*, trad. Jeanine Herman, New York, Columbia University Press.
- LACAN, Jacques (1966), *Écrits I*, Paris, Éditions du Seuil.
 ___ (1973), *Le Séminaire, Livre XI: Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, Paris, Seuil [1964].
 ___ (1975), *Le Séminaire, Livre XX: Encore*, Paris, Seuil.
 ___ (1986), *Le séminaire VII: L'éthique de la psychanalyse*, Paris, Seuil.
 ___ (2004), *Le séminaire, Livre X: L'angoisse*, Paris, Seuil.
- LAKOFF, George & JOHNSON, Mark (1980), *Metaphors We Live By*, Chicago/London, The University of Chicago Press.
 ___ (1999), *Philosophy in the Flesh. The Embodied Mind and Its Challenge to Western Thought*, New York, Basic Books.
- LANE, Nick (2012), *A Espiral da Vida. As Dez Mais Notáveis Invenções da Evolução*, trad. Maria Alexandra Palma Nobre, Lisboa, Gradiva.
- LE BRETON, David (1990), *Anthropologie du corps et modernité*, Paris, Presses Universitaires de France.
 ___ (1992), *Des Visages. Essai d'anthropologie*, Paris, Métailié.
 ___ (1993), *La Chair à vif. Usages médicaux et mondains du corps humain*, Paris, Métailié.

- ___ (1998), *Les passions ordinaires. Anthropologie des émotions*, Paris, Armand Colin.
- ___ (2007), *Compreender a Dor*, trad. Manuel Anta, Cruz Quebrada, Estrela Polar [1995].
- ___ (2009), *Adeus ao Corpo. Antropologia e sociedade*, trad. Marina Appenzeller, São Paulo, Papirus.
- LEIBNIZ (1987), *Princípios de Filosofia ou Monadologia*, trad. Luís Martins, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda [1720].
- LEJEUNE, Philippe (1975), *Le Pacte Autobiographique*, Paris, Éditions du Seuil.
- ___ (1980), *Je est un autre*, Paris, Éditions du Seuil.
- ___ (1986), *Moi aussi*, Paris, Éditions du Seuil.
- ___ et alii (1988), *L'autobiographie. VI^{es} Rencontres psychanalytiques d'Aix-en-Provence 1987*, Paris, Les Belles Lettres.
- ___ (dir.) (1997), *L'autobiographie en procès. Actes du colloque de Nanterre, 18-19 octobre 1996*, Centre de Recherches Interdisciplinaires sur les Textes Modernes, Nanterre, Publidix.
- ___ (28-3-2005), "De l'autobiographie au journal, de l'Université à l'association: itinéraires d'une recherche", disponível em http://www.autopacte.org/Itin%E9raires_d%27une_recherche.html, consultado em 24-12-2012, às 22:00.
- LEROI, Armand Marie (2009), *Mutantes. Formas, Variações e Erros do Corpo Humano*, trad. Jorge Lima, Lisboa, Gradiva.
- LEVINAS, Emmanuel (1987), *Hors Sujet*, Paris, Fata Morgana.
- ___ (1991), *Transcendência e Inteligibilidade*, trad. José Freire Colaço, Lisboa, Edições 70 [1984].
- ___ (2008), *Totalidade e Infinito. Ensaio sobre a Exterioridade*, trad. José Pinto Ribeiro, Lisboa, Edições 70.
- ___ (2010), *Ética e Infinito*, trad. João Gama, Lisboa, Edições 70.
- LÉVI-STRAUSS, Claude (1995), *Olhar Ouvir Ler*, trad. Teresa Meneses, Lisboa, Edições Asa.
- LEVITIN, Daniel J. (2006), *This Is Your Brain on Music. The Science of a Human Obsession*, New York, Dutton.
- LINDBERG, Ulf et alii (2011), *Rock criticism from the beginning: Amusers, Bruisers & Cool-Headed Cruisers*, New York, Peter Lang.
- LIPOVETSKY, Gilles & CHARLES, Sébastien (2011), *Os Tempos Hipermodernos*, trad. Luís Filipe Sarmiento, Lisboa, Edições 70.
- LISBOA, João (2 de novembro de 2013), "Lou Reed: 1942-2013", *Atual*, pp. 30-31.
- LISPECTOR, Clarice (2012), *Água Viva*, Lisboa, Relógio D'Água.
- LOPES, Óscar (2007), *As mãos e o espírito*, Porto, Campo das Letras [1958].
- LOUPPE, Laurence (2012), *Poética da Dança Contemporânea*, trad. Rute Costa, Lisboa, Orfeu Negro.
- LOURENÇO, Eduardo (2012), *Tempo da Música, Música do Tempo*, org. e pref. Barbara Aniello, Lisboa, Gradiva.

- LOURENÇO, José (2001), “A Voz Humana – Origens, Desvios e Ressonâncias”, in *Diálogos com a Arte. Revista de Arte, Cultura e Educação*, nº 1, Centro de Estudos da Criança do Instituto de Educação da Universidade do Minho/Escola Superior de Educação de Viana do Castelo, pp. 91-97.
- LUZ, Rogerio (2002), *Filme e Subjetividade*, Rio de Janeiro, Contra Capa.
- LYOTARD, Jean-François (1989), *A Condição Pós-Moderna*, trad. José Navarro, Lisboa, Gradiva.
- ___ (1987), *O Pós-Moderno Explicado às Crianças*, trad. Tereza Coelho, Lisboa, Publicações Dom Quixote.
- MADELENAT, Daniel (1989), *L'intimisme*, Paris, PUF.
- MACHADO, Eusébio André (2014), *Panfletos Sobre a Aprazível Decadência da Cultura*, Santo Tirso, Whitebooks.
- MARCOS, Maria Lucília (2001), *Sujeito e Comunicação. Perspectiva tensional da alteridade*, Porto, Campo das Letras.
- ___ et alii (org.) (2011), *Emmanuel Levinas – Entre Reconhecimento e Hospitalidade*, Lisboa, Edições 70.
- MARÍAS, Javier (1998), “Autobiografia e ficção (1987)”, in *Literatura e Fantasma*, trad. Francisco Vale, Lisboa, Relógio D'Água, pp. 63-70.
- MARTELO, Rosa Maria (2012), *O Cinema da Poesia*, Lisboa, Assírio & Alvim.
- MARTINS, Diogo (2012a), “Discurso(s) do corpo, da letra e da música: a violência segundo Alanis Morissette”, in SANTOS, Maria do Rosário Girão & LESSA, Elisa Maria (coord.), *Música Discurso Poder*, Braga, Húmus/Centro de Estudos Humanísticos, pp. 251-269.
- ___ (2012b), “Um pacto às escuras: da autorrepresentação em Alanis Morissette”, in *Diacrítica. Dossier Autorrepresentação, Autobiografia, Autorretrato*, 26/3, pp. 61-91.
- ___ (2013a), “*Fabulous freak of nature*: da autorrepresentação em Alanis Morissette”, in MACEDO, Ana Gabriela et alii (org.), *Humanidades: Novos Paradigmas do Conhecimento e da Investigação*, Braga, Húmus/Centro de Estudos Humanísticos, pp. 147-174.
- ___ (2013b), “Sombrias manobras do amor: (in) evidências em Alanis Morissette”, in *Diacrítica. Dossier narrando o Índico*, 27/3, pp. 203-233.
- ___ (2013c), “*Thank u terror*: musical and lyrical neuralgias by Alanis Morissette”, in KENNEDY, Victor & GADPAILLE, Michelle (ed.), *Words and Music*, Cambridge Scholars Publishing, pp. 65-77.
- MARTINS, Miguel (1998), *Jazz e Literatura*, Porto, Campo das Letras.
- MARZANO, Michela (2007), *Philosophie du Corps*, Paris, PUF.
- MCLUHAN, Marshall (2008), *Compreender os Meios de Comunicação – Extensões do Homem*, trad. José Miguel Silva, Lisboa, Relógio D'Água.
- MÉAUX, Danièle & VRAY, Jean-Bernard (dir.) (2004), *Traces photographiques, Traces autobiographiques*, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne.

- MEDEIROS, Margarida (2010), *Fotografia e Verdade: uma história de fantasmas*, Lisboa, Assírio & Alvim.
- ___ (2012), *A Última Imagem (fotografia de uma ficção)*, Lisboa, Assírio & Alvim.
- MELO, Filipa (junho de 2012), “O Paradoxo Rousseau”, *Ler*, pp. 46-48 e 89.
- MENCONI, David (2012), *Ryan Adams: Losing, a Story of Whiskeytown*, University of Texas Press.
- MERLEAU-PONTY, Maurice (1964), *Le visible et l'invisible*, Paris, Gallimard.
- ___ (1994), *Fenomenologia da Percepção*, trad. Carlos Alberto Ribeiro de Moura, São Paulo, Martins Fontes.
- ___ (2009), *O olho e o espírito*, 7.ª ed., trad. Luís Manuel Bernardo, Lisboa, Vega.
- MEXIA, Pedro (13 de outubro de 2012), “Caro Diário”, *Atual*, p. 3.
- MICHAUD, Philippe-Allain (2002), *Le peuple des images. Essai d'anthropologie figurative*, Paris, Desclée de Brouwer.
- MIDDLETON, Richard (ed.) (2000), *Reading Pop. Approaches to Textual Analysis in Popular Music*, Oxford/New York, Oxford University Press.
- MILLER, William Ian (1997), *The Anatomy of Disgust*, Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press.
- MIRANDA, J. A. Bragança de (2008), *Corpo e imagem*, Lisboa, Vega.
- MITHEN, Steven (2005), *The Singing Neanderthals. The Origin of Music, Language, Mind and Body*, London, Phoenix.
- MONDZAIN, Marie-José (2009), *A imagem pode matar?*, trad. Susana Mouzinho, Lisboa, Nova Vega.
- MORÃO, Paula (1989), *Irene Lisboa, Vida e Escrita*, Lisboa, Editorial Presença.
- ___ (org.), (2002), *Autobiografia. Auto-representação*, Lisboa, Edições Colibri.
- MORRELL, Brad (1999), *Nirvana & o Som de Seattle*, trad. Luís Guilherme Mateus, Lisboa, Relógio D'Água.
- NANCY, Jean-Luc (1982), *Le partage des voix*, Paris, Galilée.
- ___ (2000a), *Corpus*, trad. Tomás Maia, Lisboa, Vega.
- ___ (2000b), *Le Regard du portrait*, Paris, Galilée.
- ___ (2001), *La Communauté affrontée*, Paris, Galilée.
- ___ (2002), *À l'écoute*, Paris, Galilée.
- ___ (2003), *Au fond des images*, Paris, Galilée.
- ___ (2004), *Chroniques philosophiques*, Paris, Galilée.
- NIETZSCHE, Friedrich (2005), *A Origem da Tragédia*, trad. Sofia Ribeiro, Mem Martins, Publicações Europa-América [1872].

- ___ (1999), *Ecce Homo. Como se chega a ser o que se é*, trad. Eduardo Saló, Mem Martins, Publicações Europa-América [1908].
- NOGUEIRA, Isabel (2014), *Modernidade avulso: escritos sobre arte*, Vila Real, A Ronda da Noite.
- NÓVOA, André (2011), *Músicos em Movimento. Mobilidades e Identidades de uma banda na estrada*, Lisboa, Imprensa de Ciências Sociais.
- NUNES, Maria Leonor & DUARTE, Luís Ricardo (5 a 18 de outubro de 2011), “António Damásio: O Criador de Ciência”, *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, pp. 28-30.
- OLIVEIRA, Fátima & DUARTE, Isabel Margarida (org.) (2004), *Da Língua e do Discurso*, Porto, Campo das Letras.
- O'REILLY, Sally (2009), *The Body in Contemporary Art*, London, Thames & Hudson.
- PAES, Rui Eduardo (1998), *A orelha perdida de Van Gogh: música e multimédia*, Lisboa, Hugin Editores.
- PAIS, Ana (2004), *O Discurso da Cumplicidade*, Lisboa, Edições Colibri.
- PERNIOLA, Mario (1993), *Do Sentir*, trad. António Guerreiro, Lisboa, Editorial Presença.
- ___ (1994), *Enigmas. O Momento Egípcio na Sociedade e na Arte*, trad. Catia Benedetti, Venda Nova, Bertrand.
- ___ (1998), *A Estética do Século XX*, trad. Teresa Antunes Cardoso, Lisboa, Editorial Estampa.
- ___ (2006), *A Arte e a Sua Sombra*, trad. Armando Silva Carvalho, Lisboa, Assírio & Alvim.
- PESSOA, Fernando (s.d.), *Escritos Íntimos, Cartas e Páginas Autobiográficas*, intro., org. e notas de António Quadros, Mem Martins, Publicações Europa-América.
- PLATÃO (2003), *Fédon (Ou Acerca da Alma)*, trad. Elísio Gala, Lisboa, Guimarães Editores.
- ___ (2006), *O Banquete*, trad. Maria Teresa Schiappa de Azevedo, Lisboa, Edições 70.
- ___ (2009), *Fedro*, trad. José Ribeiro Ferreira, Lisboa, Edições 70.
- POE, Edgar Allan (2004), *Poética (Textos Teóricos)*, trad. Helena Barras, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian.
- POMBO, Olga *et alii* (org.) (2006), *Interdisciplinaridade. Antologia*, Porto, Campo das Letras.
- POPPE, Manuel (2001), *Memórias, José Régio e Outros Escritores. Ensaio de Autobiografia*, Vila Nova de Famalicão, Quasi.
- POWERS, Ann (maio de 1996), “Exposure: Alanis Morissette, Roseland Ballroom, New York City”, *Spin*, p. 36.
- PROUST, Marcel (2003), *Em Busca do Tempo Perdido – Do Lado de Swan*, trad. Pedro Tamen, Lisboa, Relógio D'Água [1913].
- RANCIÈRE, Jacques (2001), *L'inconscient esthétique*, Paris, Galilée.
- ___ (2010a), *Estética e Política. A Partilha do Sensível*, trad. Vanessa Brito, Porto, Dafne Editora.

- ___ (2010b), *O Espectador Emancipado*, trad. José Miranda Justo, Lisboa, Orfeu Negro.
- ___ (2011), *O Destino das Imagens*, trad. Luís Lima, Lisboa, Orfeu Negro.
- ___ (2012), *Os Intervalos do Cinema*, trad. Luís Lima, Lisboa, Orfeu Negro.
- ___ (2014), *A Fábula Cinematográfica*, trad. Luís Lima, Lisboa, Orfeu Negro.
- RIBEIRO, António Pinto (1994), *Dança temporariamente contemporânea*, Lisboa, Vega.
- ___ (1997), *Corpo a Corpo. Possibilidades e limites da crítica*, Lisboa, Cosmos.
- ___ (11 de novembro de 2011), “A ‘performance’ outra vez”, *Ípsilon*, p. 47.
- ___ (13 de setembro de 2013), “A produção do cânone”, *Ípsilon*, p. 38.
- ___ (21 de junho de 2013), “A voz”, *Ípsilon*, p. 39.
- ___ (4 de julho de 2014), “Como abordar um clássico?”, *Ípsilon*, p. 31.
- RIBEIRO, Eunice (2008), “Poéticas do Retrato – o desgaste das imagens”, *Diacrítica*, 22/3, pp. 265-322.
- RIBEIRO, Luís Cláudio (2011), *O Som Moderno. Novas Formas de Criação e Escuta*, Coleção “Territórios Sonoros”, Lisboa, Edições Universitárias Lusófonas.
- RICKS, Christopher (2003), *Dylan’s Visions of Sin*, New York, HarperCollins.
- RICŒUR, Paul (1985), *Temps et récit III – Le temps raconté*, Paris, Seuil.
- ___ (1990), *Soi-même comme un autre*, Paris, Seuil.
- ___ (2005), *Discours et communication*, Paris, Éditions de L’Herne.
- ___ (2011a), *Teoria da Interpretação. O Discurso e o Excesso de Significação*, trad. Artur Mourão, Lisboa, Edições 70 [1973].
- ___ (2011b), *Vivo até à Morte seguido de Fragmentos*, trad. Hugo Barros e Gonçalo Marcelo, Lisboa, Edições 70.
- RILKE, Rainer Maria (2008), *O Livro de Horas*, trad. Maria Teresa Dias Furtado, Lisboa, Assírio & Alvim.
- ROCHA, Clara (1992), *Máscaras de Narciso. Estudos sobre a literatura autobiográfica em Portugal*, Coimbra, Almedina.
- RODRIGUES, António (coord.) (1994), *O Rosto da Máscara. A Auto-Representação na Arte Portuguesa*, Centro Cultural de Belém.
- RORTY, Richard & VATTIMO, Gianni (2006), *O Futuro da Religião. Solidariedade, Caridade, Ironia*, trad. Lino Mioni, Coimbra, Angelus Novus.
- ROUGET, Gilbert (1990), *La musique et la transe. Esquisse d’une théorie générale des relations de la musique et de la possession*, Paris, Gallimard.
- ROUSSEAU, Jean-Jacques (1981), *Ensaio Sobre A Origem das Línguas*, trad. Fernando Guerreiro, Lisboa, Editorial Estampa.
- ___ (1988), *Confissões*, Vols. I e II, trad. Fernando Lopes Graça, prefácio de Jorge de Sena, Lisboa, Relógio D’Água.
- ROUILLE, André (2005), *La photographie. Entre document et art contemporain*, Paris, Gallimard.

- ROWELL, Lewis (1983), *Thinking about Music. An Introduction to the Philosophy of Music*, The University of Massachusetts Press.
- SACKS, Oliver (1985), *The Man Who Mistook His Wife for a Hat*, London, Picador.
- ___ (1995), *An Anthropologist on Mars. Seven Paradoxical Tales*, New York, Vintage Books.
- ___ (2008), *Musicofilia. Histórias sobre a Música e o Cérebro*, trad. Sofia Coelho e Miguel Serras Pereira, Lisboa, Relógio D'Água.
- SAGAN, Carl (2011), *Os Dragões do Éden. Especulações sobre a evolução da inteligência humana*, trad. Ana Falcão Bastos, Lisboa, Gradiva.
- SAID, Edward W. (1991), *Elaborações Musicais*, trad. Hamilton dos Santos, Rio de Janeiro, Biblioteca Pierre Menard/Imago.
- ___ (2006), *On Late Style. Music and Literature Against the Grain*, London, Bloomsbury.
- SÁNCHEZ, Domingo Hernández (2012), *A comédia do sublime*, trad. José Gomes Pinto, Lisboa, Vega.
- SANTO AGOSTINHO (2010) *Confissões*, trad. Lúcio Craveiro da Silva, S. J. e Elias Couto, coleção “Livros que mudaram o mundo”, Oeiras, Público.
- SANTOS, Laura Ferreira dos (1997), *Pensar o Desejo a partir de Freud, Girard e Deleuze*, Braga, Instituto de Educação e Psicologia – Universidade do Minho.
- SAVAGE, Jon (outubro de 2013), “Nirvana: o último testamento de Kurt Cobain”, *Blitz*, n.º 88, pp. 30-51.
- SCHOPENHAUER, Arthur (s.d.), *O Mundo como Vontade e Representação*, trad. M. F. Sá Correia, Porto, Rés [1818].
- SCHROEDER, Severin (janeiro de 2013), “Music and Metaphor”, *British Journal of Aesthetics*, vol. 53, n.º 1, Oxford University Press, pp. 1-19.
- SCRUTON, Roger (2001), *Cultura para personas inteligentes*, trad. Joan Solé, Barcelona, Ediciones Península.
- ___ (2007), *Guia de Filosofia para Pessoas Inteligentes*, trad. Maria João Madeira, Lisboa, Guerra e Paz.
- SÉNECA (2006), *A Felicidade e a Tranquilidade da Alma e outros diálogos filosóficos*, trad. Ricardo Ventura, Lisboa, Ésquilo Edições & Multimédia.
- SERRES, Michel (1980), *Le parasite*, Paris, Grasset.
- ___ (2004), *Hominescência*, trad. Luís Couceiro Feio, Lisboa, Instituto Piaget.
- ___ (2005), *O Incandescente*, trad. Armando Pereira da Silva, Lisboa, Instituto Piaget.
- SHUKER, Roy (2001), *Understanding Popular Music*, Second Edition, New York, Routledge.
- ___ (2006), *Popular Music. The Key Concepts*, New York, Routledge.
- SIBONY, Daniel (1995), *Le corps et sa danse*, Paris, Seuil.

- SICARD, Monique (2006), *A Fábrica do Olhar. Imagens de Ciência e Aparelhos de Visão (século XV-XX)*, trad. Pedro Elói Duarte, Lisboa, Edições 70.
- SLOTERDIJK, Peter (1999), *No mesmo barco: ensaio sobre a hiperpolítica*, trad. Claudia Cavalcanti, São Paulo, Estação Liberdade.
- ___ (2000), *L'heure du crime et le temps de l'œuvre d'art*. Paris, Calmann-Lévy.
- ___ (2001), *Ensaio sobre a Intoxicação Voluntária. Um diálogo com Carlos Oliveira*, trad. Cristina Peres, Lisboa, Fenda.
- ___ (2002a), *A Mobilização Infinita. Para uma crítica da cinética política*, trad. Paulo Osório de Castro, Lisboa, Relógio D'Água.
- ___ (2002b), *Bulles. Sphères, Microsphérogie*, traduit de l'allemand par Olivier Mannoni, Paris, Pauvert.
- ___ (2005), *Écumes. Sphérogie plurielle*, traduit de l'allemand par Olivier Mannoni, Paris, Maren Sell Éditeurs.
- ___ (2007), *Regras para o Parque Humano. Uma resposta à "Carta sobre o humanismo" (o discurso de Elmau)*, trad. Manuel Resende, Coimbra, Angelus Novus.
- ___ (2008), *Palácio de Cristal. Para Uma Teoria Filosófica da Globalização*, trad. Manuel Resende, Lisboa, Relógio D'Água.
- ___ (2010), *Cólera e Tempo*, trad. Manuel Resende, Lisboa, Relógio D'Água.
- ___ (2011), *Crítica da Razão Cínica*, trad. Manuel Resende, Lisboa, Relógio D'Água.
- ___ (2012), *Temperamentos Filosóficos. Um breviário de Platão a Foucault*, trad. João Tiago Proença, Lisboa, Edições 70.
- SLOTERDIJK, Peter & HEINRICHS, Hans-Jürgen (2007), *O Sol e a Morte. Investigações Dialógicas*, trad. Carlos Correia Monteiro de Oliveira, Lisboa, Relógio D'Água.
- SONTAG, Susan (2003), *Olhando o Sofrimento dos Outros*, trad. José Lima, 2.^a ed., Lisboa, Gótica.
- ___ (2004), *Contra a Interpretação e outros Ensaios*, trad. José Lima, Lisboa, Gótica [1961].
- ___ (2012), *Ensaio sobre a Fotografia*, trad. José Afonso Furtado, Lisboa, Quetzal.
- SMITH, Sidonie & WATSON, Julia (ed.) (1998), *Women, Autobiography, Theory: A Reader*, Wisconsin, The University of Wisconsin Press.
- STEFANI, Gino (1987), *Compreender a Música*, trad. Maria Jorge Vilar de Figueiredo, Lisboa, Editorial Presença.
- STEINER, George (1993), *Presenças Reais. As Artes do Sentido*, trad. Miguel Serras Pereira, Lisboa, Presença [1989].
- ___ (2006), *Os Logocratas*, trad. Miguel Serras Pereira, Lisboa, Relógio D'Água.
- ___ (2007a), *A Ideia de Europa*, 4.^a ed., trad. Maria de Fátima St. Aubyn, Lisboa, Gradiva.
- ___ (2007b), *O Silêncio dos Livros seguido de Esse vício ainda impune* de Michel Crépu, trad. Margarida Sérulo Correia, Lisboa, Gradiva.
- ___ (2008), *Os Livros Que Não Escrevi*, trad. Miguel Serras Pereira, Lisboa, Gradiva.
- ___ (2009), *Errata: Revisões de Uma Vida*, trad. Margarida Vale de Gato, Lisboa, Relógio D'Água [1997].
- STOCKHAUSEN, Karlheinz & Tannenbaum, Mya (1991), *Diálogo com Stockhausen*, trad. Abílio Queirós, Lisboa, Edições 70.

- STRAVINSKY, Igor (1971), *Poética da Música*, trad. Maria Helena Garcia, Lisboa, D. Quixote.
- STRINATI, Dominic (2006), *An Introduction to Theories of Popular Culture*, 2.ª ed., London/New York, Routledge.
- TABUCCHI, Antonio (2002), “Autobiographies d’autrui”, in *Autobiographies d’autrui. Poétiques a posteriori*, Paris, Seuil, pp. 117-134.
- TAVARES, Gonçalo M. (2001), *Livro da Dança*, Lisboa, Assírio & Alvim.
- TAYLOR, Charles (1992), *Sources of the Self: The Making of the Modern Identity*, Cambridge, Cambridge University Press.
- THELOT, Jérôme (2003), *Les Invention littéraires de la photographie*, Paris, PUF.
- THOMAS, Lewis (1993), *As Vidas da Célula. Apontamentos de um observador dos factos biológicos*, trad. Ana Luísa Faria, Lisboa, Relógio D’Água.
- TINHORÃO, José Ramos (1997), *As Origens da Canção Urbana*, Lisboa, Caminho.
- TOMATIS, Alfred (1977), *O Ouvido e a Linguagem*, trad. Graciete Vilela, Porto, Livraria Civilização.
- ___ (s.d.), *A Noite Uterina*, trad. Edite Caetano, Lisboa, Instituto Piaget [1987].
- TRACHTENBERG, Alan (org.) (2013), *Ensaio Sobre Fotografia de Niépce a Krauss*, trad. Luís Leitão, Manuela Gomes e João Barrento, Lisboa, Orfeu Negro.
- UZANNE, Octave (2010), *O fim dos livros*, trad. Jacinta Gomes, Lisboa, Palimpsesto [1895].
- VAN LEEUWEN, Theo (1999), *Speech, Music, Sound*, London, Macmillan.
- VARGAS, António Pinto (2002), *Sobre música. Ensaio, textos e entrevistas*, Porto, Edições Afrontamento.
- ___ (7 de setembro de 2013), “Pensar a arte do século XX (Parte I)”, *Atual*, n.º 2132, pp. 36-37.
- VENTURA, Vitorino Almeida (2009), *As Letras como Poesia*, 2ª ed., Porto, Edições Afrontamento.
- WATTERSON, Bill (1994), *Que Dias Tão Cheios! Calvin & Hobbes*, trad. Ana Falcão Bastos, Lisboa, Gradiva.
- ___ (1996), *Há tesouros por toda a parte. Calvin & Hobbes*, trad. Ana Falcão Bastos, Lisboa, Gradiva.
- WEIERMAIR, Peter (ed.) (1996), *Portraits. The Portrait in Contemporary Photography*, translation from the German by Francis Thompson and John S. Southard, Kilchberg/Zurich, Edition Stemmler.
- WOODWALL, Joanna (ed.) (1997), *Portraiture – Facing the subject*, Manchester and New York, Manchester University Press.
- WOOLF, Virginia (2005), *Um Quarto Só para Si*, trad. Maria de Lourdes Guimarães, Lisboa, Relógio D’Água [1929].

WRIGHT, Robert (1995), *The Moral Animal. Evolutionary Psychology and Everyday Life*, New York, Vintage Books.

ŽIŽEK, Slavoj (2004), *Organs without Bodies. Deleuze and Consequences*, New York, Routledge.

___ (2006a), *A Marioneta e o Anão. O Cristianismo entre Perversão e Subversão*, trad. Carlos Correia Monteiro de Oliveira, Lisboa, Relógio D'Água.

___ (2006b), *A Subjectividade por Vir – Ensaios Críticos sobre a Voz Obscena*, trad. Carlos Correia Monteiro de Oliveira, Lisboa, Relógio D'Água.

___ (2006c), *As Metástases do Gozo. Seis Ensaios sobre a Mulher e a Causalidade*, trad. Miguel Serras Pereira, Lisboa, Relógio D'Água.

___ (2006d), *Bem-Vindo ao Deserto do Real*, trad. Carlos Correia Monteiro de Oliveira, Lisboa, Relógio D'Água.

___ (2006e), *Elogio da Intolerância*, trad. Miguel Serras Pereira, Lisboa, Relógio D'Água.

___ (2008), *A Monstruosidade de Cristo – Paradoxo ou Dialéctica?*, trad. Miguel Serras Pereira, Lisboa, Relógio D'Água.

___ (2009), *Violência – Seis Notas à Margem*, trad. Miguel Serras Pereira, Lisboa, Relógio D'Água.

8. WEBLIOGRAFIA GERAL

“Alanis Morissette”, *Rock on the Net*, disponível em http://www.rockonthenet.com/artists-m/alanismorissette_main.htm, consultado em 25-4-2014, às 19:00.

“Alanis Morissette Biography”, *Rolling Stone*, disponível em <http://www.rollingstone.com/music/artists/alanis-morissette/biography>, consultado em 22-7-2013.

“Alanis Morissette’s renewed passion”, *CBS News* (3-8-2012), disponível em <http://www.cbc.ca/news/arts/story/2012/08/03/video-alanis-morissette-havoc-album.html>, consultado em 4-8-2012, às 12:00.

“Alanis Morissette. The Complete Guide”, documento em formato PDF gerado a partir de todas as hiperligações disponíveis em http://en.wikipedia.org/wiki/Alanis_Morissette, consultado em 13-10-2014, às 19:50.

“Bloggers, ‘Tubers all atwitter over Morissette’s video parody of the Peas’”, disponível em <http://www.canada.com/ottawacitizen/news/city/story.html?id=aba2463a-0e73-4f9f-9540-1d46ec6458b1&k=53726>, consultado em 1-12-2013, às 18:00.

“Catching Up With Alanis Morissette” (9-7-2008), disponível em <http://www.celebritysmackblog.com/2008/06/09/alanis-morissette-interview/>, consultado em 10-10-2013, às 16:30.

“Interview: Alanis Morissette”, *Guitar Center*, disponível em <http://gc.guitarcenter.com/interview/alanis-morissette/?rel=email&source=4NL2F1B>, consultado em 15-7-2012, às 2:00.

“Jagged little words: the language of Alanis Morissette”, disponível em <http://blog.oxforddictionaries.com/2013/06/alanis-morissette/>, consultado em 11-6-2013, às 21:00.

“Q&A: Alanis Morissette”, *Newsweek*, disponível em <http://www.newsweek.com/qa-alanis-morissette-90997>, consultado em 8-9-2011, às 23:00.

“Special Oxygen chat with Alanis Morissette” (18-6-2002), disponível em http://www.geocities.ws/freakness_1/oxygenchat.html, consultado em 4-8-2012, às 12.30.

“Supposed Former Infatuation Junkie” (27-9-1998), *NME*, disponível em <http://www.nme.com/reviews//303>, consultado em 24-08-2012.

“Top pop albums” (3-12-1998), *Los Angeles Times*, disponível em <http://articles.latimes.com/1998/dec/03/entertainment/ca-49981/2>, consultado em 25-4-2014.

“Twins find resolution through ritual onstage”, *LA Yoga*, dez. 2008 / jan. 2009, vol. 7, n.º 10, disponível em http://layogamagazine.com/content/index.php?option=com_content&task=view&id=162, consultado em 20-8-2012, às 23:00.

ARJAN, R. (31-12-2007), “Exclusive Review: Alanis Morissette’s Bold New ‘Flavors’”, disponível em <http://www.arjanwrites.com/arjanwrites/2007/12/exclusive-alani.html#1fhvps3GikiDcFbz.99>, consultado em 21-9-2011, às 21:00.

ASAPH, Katherine St. (20-8-2012), “How to Listen to an Alanis Morissette Album in 2012”, disponível em <http://www.mtvhive.com/2012/08/20/alanis-morissette-havoc-and-bright-lights/>, consultado em 21-08-2012, às 22:00.

AZEVEDO, Reinaldo (17/01/2009), “Um pequeno ensaio sobre o velho Elton John e os advérbios do mundo novo”, disponível em <http://veja.abril.com.br/blog/reinaldo/geral/um-pequeno-ensaio-sobre-velho-elton-john-os-adverbios-mundo-novo/>, consultado em 14-12-2013, às 10:00.

BALTIN, Steve (2-5-2012), “There is a lack of apology for the kind of person I am”, *Rolling Stone*, disponível em <http://www.rollingstone.com/music/news/q-a-alanis-morissette-on-her-new-lp-kinship-with-leonardo-dicaprio-20120502>, consultado em 30-6-2012, às 14:00.

___ (21-8-2012), “Alanis Morissette Previews New Album in Intimate L.A. Event”, *Rolling Stone*, disponível em <http://www.rollingstone.com/music/news/alanis-morissette-previews-new-album-in-intimate-l-a-event-20120821>, consultado em 22-08-2012, às 18:00.

___ (26-9-2012), “Alanis Morissette Makes the Political Personal on New Album”, *Rolling Stone*, disponível em <http://www.rollingstone.com/music/news/alanis-morissette-makes-the-political-personal-on-new-album-20120926#ixzz27i9yUDda>, consultado em 27-9-2012, às 23:00.

BELANCIANO, Vítor (19-11-2009), “Uma anomalia: Kurt Cobain”, *Ípsilon*, disponível em <http://ipsilon.publico.pt/musica/texto.aspx?id=245605>, consultado em 10-3-2010, às 2:00.

___ (10-7-2014), “No Porto pensa-se a música popular e pensa-se o mundo”, *Ípsilon*, disponível em <http://www.publico.pt/culturaipsilon/noticia/a-musica-popular-e-as-dinamicas-do-mundo-a-partir-do-porto-1662260?page=-1#/1>, consultado em 10-7-2014, às 15:00.

BERNSTEIN, Adam (5-8-2004), “The Acknowledged Master of the Moment”, *Washington Post*, disponível em <http://www.washingtonpost.com/wp-dyn/articles/A39981-2004Aug4.html>, consultado em 9-8-2013, às 23:00.

BIRNBAUM, Brian (19-12-2006), “Review: Alanis Morissette, Jagged Little Pill”, *Daily Vault*, disponível em <http://dailyvault.com/toc.php5?review=4636>, consultado em 13-8-2012, às 23:00.

BLAKE, Mark (2002), “Review: Alanis Morissette, *Under Rug Swept*”, disponível em http://web.archive.org/web/20041101014920/http://www.q4music.com/nav?page=q4music.artist.review&fixture_review=139433&fixture_artist=142190, consultado em 21-10-2013, às 22:00.

CAPRETTO, Lisa (24-9-2014), “Alanis Morissette: The Search For Happiness Is Doomed To Fail”, *The Huffington Post*, disponível em http://www.huffingtonpost.com/2014/09/23/alanis-morissette-happiness_n_5863286.html?ncid=fbklnkushpimg00000063, consultado em 24-9-2014, às 20:00.

CHAMING, Andrew Wallace (12-12-2013), “Nirvana’s Tense, Brilliant *Unplugged in New York*, 20 Years Later”, *The Atlantic*, disponível em <http://www.theatlantic.com/entertainment/archive/2013/12/nirvanas-tense-brilliant-em-unplugged-in-new-york-em-20-years-later/282040/>, consultado 13-12-2013, às 2:00.

CHANCELLOR, Jennifer (27-10-2008), “An interview with Alanis Morissette”, disponível em http://www.tulsaworld.com/scene/article.aspx?subjectID=269&articleID=20081027_269_Firs512686, consultado em 31-1-2013, às 18:30.

CHAUNCEY, Sarah (1998), “Music, Meditation and Alanis Morissette”, disponível em http://www.mediabistro.com/portfolios/samples_files/yudsodrpdvforwpioeky_jygu.doc, consultado em 8-10-2011, às 17:30.

CHIOLA, Enio (29-8-2012), “Alanis Morissette: havoc and bright lights”, *Pop Matters*, disponível em <http://www.popmatters.com/review/162598-alanis-morissette-havoc-and-bright-lights/>, consultado em 1-9-2012, às 23:00.

CHRISTGAU, Robert (s.d.), “Alanis Morissette”, disponível em http://www.robertchristgau.com/get_artist.php?id=26&name=Alanis+Morissette, consultado em 8-9-2011, às 22:30.

___ (s.d.), “Alanis Morissette. Consumer Guide Reviews”, disponível em http://www.robertchristgau.com/get_artist.php?name=alanis+morissette, consultado em 8-9-2011, às 23:00.

___ (1967), “Rock Lyrics Are Poetry (Maybe)”, disponível em <http://www.robertchristgau.com/xg/music/lyrics-che.php>, consultado em 8-9-2011, às 23:00.

CINQUEMANI, Sal (5-11-2003), “Supposed Former Infatuation Junkie”, *Slant Magazine*, disponível em <http://www.slantmagazine.com/music/review/alanis-morissette-supposed-former-infatuation-junkie/362>, consultado em 8-10-2011, às 21:00.

COLLINS, Leah (27-8-2012), “Alanis Morissette nostalgic for the ‘90s? Not!”, disponível em <http://www.edmontonjournal.com/entertainment/Alanis+Morissette+nostalgic/7151829/story.html>, consultado em 28-8-2012, às 22:00.

CONSIDINE, J. D. (24-8-1996), “It’s the music, not the message. Review: Alanis Morissette delivers a solid performance that doesn’t play to teen angst or anger”, disponível em http://articles.baltimoresun.com/1996-08-24/features/1996237042_1_alanis-morissette-conventional-wisdom-band, consultado em 17-7-2014, às 23:00.

COPSEY, Robert (4-5-2012), “Alanis Morissette readies new studio album”, disponível em <http://www.digitalspy.co.uk/music/news/a352289/alanis-morissette-readies-new-studio-album.html>, consultado em 5-5-2012, às 22:00.

CRAGG, Michael (16-8-2012), “Alanis Morissette: ‘I still have PTSD from the *Jagged Little Pill* era. It was a profound violation””, *The Guardian*, disponível em <http://www.guardian.co.uk/music/2012/aug/16/alanis-morissette-profound-violation>, consultado em 17-8-2012, às 22:30.

CRIBLEZ, David J. (21-8-2012), “Alanis Morissette plays the Paramount”, disponível em <http://www.newsday.com/entertainment/music/alanis-morissette-plays-the-paramount-1.3918208>, consultado em 22-08-2012, às 12:30.

D., Spence (23-12-2005), “The Chronicles Of Narnia: The Lion, The Witch and the Wardrobe Original Soundtrack”, *IGN Music*, disponível em <http://uk.ign.com/articles/2005/12/23/the-chronicles-of-narnia-the-lion-the-witch-and-the-wardrobe-original-soundtrack?page=2>, consultado em 27-8-2012, às 21:00.

DANTON, Eric R. (8-11-2013), “Alanis Morissette Bringing ‘Jagged Little Pill’ to Broadway”, *Rolling Stone*, disponível em <http://www.rollingstone.com/music/news/alanis-morissette-bringing-jagged-little-pill-to-broadway-20131108>, consultado em 12-12-2013, às 23:00.

DALY, Sean (26-1-2008), “Alanis Morissette still swearing to secrecy”, disponível em http://www.sptimes.com/2008/01/26/Music/Alanis_Morissette_sti.shtml, consultado em 30-1-2013, às 23:00.

DUERDEN, Nick (24-4-2004), “Alanis Morissette: Sweet irony”, *The Independent*, disponível em <http://www.independent.co.uk/arts-entertainment/music/features/alanis-morissette-sweet-irony-560617.html>, consultado em 9-8-2009, às 19:00.

ERLEWINE, Stephen Thomas (1995), “Review: Jagged Little Pill”, *All Music*, disponível em <http://www.allmusic.com/album/jagged-little-pill-mw0000644720>, consultado em 22-11-2013, às 23:00.

____ (1998), “Review: Supposed Former Infatuation Junkie”, *All Music*, disponível em <http://www.allmusic.com/album/supposed-former-infatuation-junkie-mw0000600813>, consultado em 22-11-2013, às 21:00.

___ (1999), “Review: Alanis Unplugged”, *All Music*, disponível em <http://www.allmusic.com/album/alanis-unplugged-mw0000255055>, consultado em 22-11-2013, às 22:30.

___ (2002), “Review: Under Rug Swept”, *All Music*, disponível em <http://www.allmusic.com/album/under-rug-swept-mw0000015524>, consultado em 22-11-2013, às 16:00.

___ (2004), “Review: So-Called Chaos”, *All Music*, disponível em <http://www.allmusic.com/album/so-called-chaos-mw0000697023>, consultado em 22-11-2013, às 16:00.

___ (2005a), “Review: Jagged Little Pill Acoustic”, *All Music*, disponível em <http://www.allmusic.com/album/jagged-little-pill-acoustic-mw0000409284>, consultado em 22-11-2013, às 16:00.

___ (2005b), “Review: The Collection”, *All Music*, disponível em <http://www.allmusic.com/album/the-collection-mw0000348964>, consultado em 22-11-2013, às 16:30.

___ (2008), “Review: Flavors of Entanglement”, *All Music*, disponível em <http://www.allmusic.com/album/flavors-of-entanglement-mw0000787598>, consultado em 22-11-2013, às 16:30.

___ (2012), “Review: Havoc and Bright Lights”, *All Music*, disponível em <http://www.allmusic.com/album/havoc-and-bright-lights-mw0002367870>, consultado em 22-11-2013, às 16:30.

___ (2013), “Review: Live at Montreux 2012”, *All Music*, disponível em <http://www.allmusic.com/album/live-at-montreux-2012-mw0002483417>, consultado em 22-11-2013, às 16:30.

FAIR, S. S. (12-5-2002), “Irony Maiden”, *The New York Times*, disponível em <http://www.nytimes.com/2002/05/12/magazine/style-irony-maiden.html?ref=alanismorissette>, consultado em 21-6-2012, às 19:30.

FANTONI, Beatrice (20-9-2014), “Alanis Morissette in a talking mood”, *The Windsor Star*, disponível em <http://blogs.windsorstar.com/entertainment/alanis-morissette-unplugged>, consultado em 11-10-2014, às 11:30.

FRANKS, Allison (16-1-2010), “Dusting ‘Em Off: Alanis Morissette – Jagged Little Pill”, *Consequence of Sound*, disponível em <http://consequenceofsound.net/2010/01/dusting-em-off-alanis-morissette-jagged-little-pill/>, consultado em 3-7-2013, às 23:00.

FROST, Caroline (27-7-2012), “Alanis Morissette Debuts Single ‘Guardian’...”, *The Huffington Post*, disponível em http://www.huffingtonpost.co.uk/2012/07/27/alanis-morissette-guardian-video-album_n_1708874.html?utm_hp_ref=uk, consultado em 28-7-2012, às 23:00.

G., Diogo (5-10-2013), “Contando até 10 com David Fonseca”, disponível em <http://www.queimandofilme.com/2013/10/05/contando-ate-10-com-david-fonseca/>, consultado em 8-11-2013, às 16:00.

GRIWKOWSKY, Fish (22-11-2013), “Alanis and Atwood”, disponível em <http://blogs.edmontonjournal.com/2013/11/22/2013-11-21-alanis-and-atwood/>, consultado em 26-11-2013, às 20:30.

HAMERSLY, Michael (27-10-2008), “What you oughta know before seeing Alanis Morissette”, *McClatchy Newspapers*, disponível em <http://www.popmatters.com/article/what-you-oughta-know-before-seeing-alanis-morissette/>, consultado em 12-10-2012, às 21:30.

HARRISON, Quentin (13-5-2014), “Out Is Through – Alanis Morissette’s ‘So-Called Chaos’ Turns 10”, disponível em <http://www.seattlepi.com/lifestyle/blogcritics/article/Music-Review-Out-Is-Through-Alanis-5478726.php>, consultado em 17-7-2014, às 22:00.

HOROWITZ, Steven J. (8-10-2014), “Why 1995 Was the Best Musical Year of the ‘90s”, *Billboard*, disponível em http://www.billboard.com/articles/columns/pop-shop/6273801/1995-best-musical-year-1990s?facebook_20141008, consultado em 9-10-2014, às 14:00.

HUFF, Quentin B. (12-6-2008), “Alanis Morissette: Flavors of Entanglement”, *Pop Matters*, disponível em <http://www.popmatters.com/review/alanis-morissette-flavors-of-entanglement/>, consultado em 12-10-2008, às 23:30.

IANNACCI, Elio (14-8-2012), “Postpartum pop from Alanis Morissette”, disponível em <http://www2.macleans.ca/2012/08/14/postpartum-pop/>, consultado em 17-8-2012, às 22:30.

JOHNSON, Beth (22-11-1999), “Music Review: Alanis Morissette’s MTV Unplugged”, *Entertainment Weekly*, disponível em <http://www.ew.com/ew/article/0,,64381,00.html>, consultado em 10-7-2012, às 20:00.

KAWASHIMA, Dale (s.d.), “Great Music Publishing Story: John Alexander and Alanis Morissette”, disponível em <http://www.songwriteruniverse.com/alanis.html>, consultado em 12-6-2013, às 21:30.

KOBY, D. v. d. & COOK, S. (5-7-2002), “Alanis not about to be swept under the rug”, disponível em http://edition.cnn.com/2002/SHOWBIZ/Music/07/05/mroom.alanis.morissette/index.html?_s=PM:SHOWBIZ, consultado em 20-2-2011, às 23:00.

LEAHEV, Andrew (6-8-2012), “Life Lessons: A Q&A With Alanis Morissette”, *American Songwriter*, disponível em <http://www.americansongwriter.com/2012/08/life-lessons-a-qa-with-alanis-morissette/>, consultado em 7-8-2012, às 21:00.

LOPES, Mário (19-11-2009), “Nirvana – Antes da tempestade”, *Ípsilon*, disponível em <http://ipsilon.publico.pt/musica/texto.aspx?id=245606>, consultado em 10-3-2010, às 23:00.

LOPES, Mário (25-2-2011), “Como ouvir Radiohead entre tanto ruído?”, *Ípsilon*, disponível em <http://www.publico.pt/culturaipsilon/noticia/como-ouvir-radiohead-entre-tanto-ruido-278232?page=-1>, consultado em 24-6-2014, às 21:30.

MASSEY, Chris (s.d.), “Alanis Morissette: MTV Unplugged”, *Pop Matters*, disponível em <http://www.popmatters.com/review/morissettealanis-mtv/>, consultado em 12-10-2012, às 17:30.

McCALL, Tris (28-8-2012), “Alanis Morissette keeps it (mostly) cheerful at the Wellmont...”, disponível em http://www.nj.com/entertainment/music/index.ssf/2012/08/alanis_morissette_keeps_it_mos.html, consultado 29-08-2012, às 13:00.

MCDONALD, Glenn (3-8-1995), “Someone Else to Catch This Drift”, disponível em <http://www.furia.com/page.cgi?type=twas&id=twas0027#entry1>, consultado em 22-08-2012, às 22:00.

___ (21-12-1995), “Gorgeous and Fully Equipped”, disponível em <http://www.furia.com/page.cgi?type=twas&id=twas0047#entry7>, consultado em 22-8-2012, às 22:00.

___ (28-3-1996), “She Must Be Worth Losing If It Is Worth Something”, disponível em <http://www.furia.com/page.cgi?type=twas&id=twas0061#entry1>, consultado em 22-08-2012, às 22:00.

___ (4-1-1996), “Don’t Forget to Win First Place. The Best of 1995”, disponível em <http://www.furia.com/page.cgi?type=twas&id=twas0049&terms=The+Best+of+1995>, consultado em 22-08-2012, às 22:00.

___ (16-1-1996), “Waiting for a Lull to Sort Out What I’ve Seen”, disponível em <http://www.furia.com/page.cgi?type=twas&id=twas0103#entry6>, consultado em 22-8-2012, às 22:00.

___ (22-8-1996), “Firepower”, disponível em <http://www.furia.com/page.cgi?type=twas&id=twas0061#entry1>, consultado em 22-08-2012, às 22:00.

___ (28-2-1998), “Music Criticism in the Shadow of Itself, a letter to *Harper’s Magazine*”, disponível em <http://www.furia.com/page.cgi?type=misc&id=Harpers&terms=Alanis+Morissette>, consultado em 19-9-2012, às 21:00.

___ (16-7-1998), “Unlikely/Beautiful”, disponível em <http://www.furia.com/page.cgi?type=twas&id=twas0181#entry13>, consultado em 19-9-2012, às 21:00.

___ (26-11-1998), “Thank You”, disponível em <http://www.furia.com/page.cgi?type=twas&id=twas0200>, consultado em 19-9-2012, às 21:00.

___ (7-1-1999), “Breathless and Inconsolable. The Best of 1998”, disponível em <http://www.furia.com/page.cgi?type=twas&id=twas0206&terms=Alanis+Morissette>, consultado em 19-9-2012, às 21:00.

___ (21-10-1999), “My Faith Is Greater Than My Fear”, disponível em <http://www.furia.com/page.cgi?type=twas&id=twas0247#entry8>, consultado em 22-8-2012, às 16:00.

___ (13-1-2000), “As I Draw My Latest Breath. The Best of the Nineties”, disponível em <http://www.furia.com/page.cgi?type=twas&id=twas0259&terms=As+I+Draw+My+Latest+Breath>, consultado em 22-8-2012, às 16:00.

___ (27-01-2000), “Such Work to Stay Conscious”, disponível em <http://www.furia.com/page.cgi?type=twas&id=twas0261#entry1>, consultado em 22-8-2012, às 22:00.

___ (6-4-2000), “How Investments Win Out”, disponível em <http://www.furia.com/page.cgi?type=twas&id=twas0271&terms=How+Investments+Win+Out>, consultado em 22-8-2012, às 22:00.

___ (14-3-2002), “Your Best Defense, My Conditional Police”, disponível em <http://www.furia.com/page.cgi?type=twas&id=twas0372>, consultado em 19-9-2012, às 23:00.

___ (2-1-2003), “How It Went So Fast. The Best of 2002”, disponível em <http://www.furia.com/page.cgi?type=twas&id=twas0414&terms=The+Best+of+2002>, consultado em 19-9-2012, às 23:00.

___ (19-6-2003), “Sen no Suiyoubi no Yoru”, disponível em <http://www.furia.com/page.cgi?type=twas&id=twas0438&terms=3#entry2>, consultado em 19-09-2012, às 22:00.

___ (1-7-2004), “The Sun Came Tumbling Down Into Our Arms”, disponível em <http://www.furia.com/page.cgi?type=twas&id=twas0492>, consultado em 21-8-2012, às 21:00.

___ (6-1-2005), “The Best of 2004 (Epilogue)”, disponível em <http://www.furia.com/page.cgi?type=twas&id=twas0501&terms=A1a>, consultado em 21-8-2012, às 21:00.

MILLER, Lisa (7-12-2012), “Alanis Morissette struck the right note in Israel”, disponível em <http://www.faithstreet.com/onfaith/2012/12/07/alanis-morissette-struck-the-right-note-in-israel-this-week/20438>, consultado em 8-12-2012, às 22:00.

MILIONIS, Kelly (15-10-2012), “Alanis Morissette Hypnotizes at Riviera Theatre”, *Chicago Music Magazine*, disponível em <http://www.chicagomusicmagazine.com/reviews/alanis-morissette-hypnotizes-at-riviera-theatre/>, consultado em 17-7-2014, às 21:00.

NOCITI, Matt (29-9-2008), “Alanis Morissette Tears Through a Range of ‘Flavors’ in New York”, *Rolling Stone*, disponível em <http://www.rollingstone.com/music/news/alanis-morissette-tears-through-a-range-of-flavors-in-new-york-20080929>, consultado em 7-12-2011, às 21:00.

NUNHAM, Nancy (22-10-2012), “Alanis Morissette offers ‘Havoc and Bright Lights’”, disponível em <http://washingtonexaminer.com/alanis-morissette-offers-havoc-and-bright-lights/article/2511408#.UJm9EGe9JXs>, consultado em 07-11-2012, às 23:00.

NUNN, Jerry (3-10-2012), “Alanis Morissette: ‘Jagged’ edge”, disponível em <http://www.windycitymediagroup.com/lgbt/Alanis-Morissette-Jagged-edge/39783.html>, consultado em 4 de outubro de 2012, às 23:00.

NUSGART, Erica (27-9-2012), “‘Havoc And Bright Lights’ Interview With Alanis Morissette”, disponível em <http://sociallifelife.com/havoc-and-bright-lights-interview-with-alanis-morissette-09-2012>, consultado em 28-9-2012, às 22:00.

O’BRIEN, Lucy (21-5-2008), “I’ve been a thorn in people’s sides just by existing”, *The Guardian*, disponível em <http://www.theguardian.com/lifeandstyle/2008/may/21/women.popandrock>, consultado em 21-6-2011, às 21:00.

O’TOOLE, Kit (28-5-2013), “Alanis Morissette Live at Montreux 2012 Review: The More Things Change, the More They Stay the Same”, disponível em <http://cinemasentries.com/review/alanis-morissette-live-at-montreux-2012-review-the-more-things-change-the-more-they-stay-the-same/>, consultado em 17-7-2014, às 22:00.

PAJER, Nicole (27-9-2012), “Alanis Morissette on Billie Joe Armstrong”, *Billboard*, disponível em <http://www.billboard.com/news/alanis-morissette-on-billie-joe-armstrong-1007962382.story#/news/alanis-morissette-on-billie-joe-armstrong-1007962382.story>, consultado em 27-9-2012, às 23:00.

PALMER, Bill (13-12-2012), “Alanis Morissette – the Beatweek interview on havoc and contentment”, disponível em <http://www.beatweek.com/coverstory/13403-alanis-morissette-the-beatweek-interview-on-havoc-and-contentment/>, consultado em 20-12-2012, às 23:00.

PARELES, Jon (13-8-1995), “A U.S. Debut, but She’s No Debutante”, *The New York Times*, disponível em <http://www.nytimes.com/1995/08/13/arts/recordings-view-a-us-debut-but-she-s-no-debutante.html?smid=ls>, consultado em 20-6-2012, às 21:00.

___ (18-8-1995), “A Good Girl Getting Good and Mad”, *The New York Times*, disponível em <http://www.nytimes.com/1995/08/18/arts/pop-review-a-good-girl-getting-good-and-mad.html?src=pm>, consultado em 23-11-2013, às 22:00.

___ (28-2-1996), “At Lunch With: Alanis Morissette; Better to Sing The Teen-Age Life Than Live It”, *The New York Times*, disponível em <http://www.nytimes.com/1996/02/28/garden/at-lunch-with-alanis-morissette-better-to-sing-the-teen-age-life-than-live-it.html?pagewanted=2&src=pm>, consultado em 29-12-2013, às 23:00.

___ (29-2-1996), “Rookies’ Win Big in the 38th Grammy Awards”, *The New York Times*, disponível em <http://www.nytimes.com/1996/02/29/arts/rookies-win-big-in-the-38th-grammy-awards.html?pagewanted=all&src=pm>, consultado em 22-7-2012, às 21:30.

___ (13-9-1998), “THE NEW SEASON/POP & JAZZ: CRITIC’S CHOICE; A Jagged Voice Comes Back a Star”, *The New York Times*, disponível em <http://www.nytimes.com/1998/09/13/arts/the-new-season-pop-jazz-critic-s-choice-a-jagged-voice-comes-back-a-star.html>, consultado em 21-7-2012, às 22:00.

___ (1-11-1998), “Alanis Morissette Explores The Healing Power of Song”, *The New York Times*, disponível em <http://www.nytimes.com/1998/11/01/arts/alanis-morissette-explores-the-healing-power-of-song.html?ref=alanismorissette>, consultado em 21-6-2012, às 22:00.

___ (27-12-1998), “THE YEAR IN REVIEW: MUSIC; A New Hip-Hop Horizon; A Banshee’s Raw Return”, *The New York Times*, disponível em <http://www.nytimes.com/1998/12/27/arts/the-year-in-review-music-a-new-hip-hop-horizon-a-banshee-s-raw-return.html?ref=alanismorissette>, consultado em 21-6-2012, às 21:00.

___ (16-5-2004), “The Solipsisters Sing Out Once Again”, *The New York Times*, disponível em <http://www.nytimes.com/2004/05/16/arts/music-the-solipsisters-sing-out-once-again.html>, consultado em 21-6-2012, às 19:00.

PEDDER, Alan (22-6-2008), “Alanis Morissette: *Flavors of Entanglement*”, *Record Reviews*, disponível em <http://wearsthe trousers.com/2008/06/alanis-morissette-flavors-entanglement-review/>, consultado em 13-5-2011, às 23:00.

PERUSSE, Bernard (28-8-2012), “New Music Reviews Aug. 28: Alanis Morissette, Divine fits, Lawless soundtrack, Swans, Iggy pop, The Beatdown”, *Gazette Music Columnist*, disponível em <http://www.montrealgazette.com/entertainment/Music+Reviews+Alanis+Morissette+Divine+fits+Lawless+soundtrack+Swans+Iggy+Beatdown/7151792/story.html#ixzz24msyemE>, consultado em 29-8-2010, às 21:00.

POTTER, Kerry (26-8-2012), “This much I know: Alanis Morissette”, *The Guardian*, disponível em <http://www.theguardian.com/lifeandstyle/2012/aug/26/this-much-i-know-alanis-morissette>, consultado em 28-8-2012, às 23:00.

POWERS, Ann (24-10-1998), “Rock’s Excess in Service of Introspection”, *The New York Times*, disponível em <http://www.nytimes.com/1998/10/24/arts/pop-review-rock-s-excess-in-service-of-introspection.html>, consultado em 21-6-2012, às 23:00.

RAGOGNA, Mike (20-8-2012), “*Havoc* and *Meatbats*: Conversations With Alanis Morissette and Chad Smith”, *Huffington Post*, disponível em http://www.huffingtonpost.com/mike-ragogna/emhavoce-and-meatbatse_b_1808578.html, consultado em 20-8-2012, às 22:00.

RAMSHAW, Sara (s.d.), “Deconstructin(g) Jazz Improvisation: Derrida and the Law of the Singular Event”, disponível em <http://www.criticalimprov.com/article/view/81/179>, consultado em 27-9-2014, às 22:00.

RANCIÈRE, Jacques (23-6-2014), “O povo foi deixado à Frente Nacional”, entrevista de Nuno Ramos de Almeida, disponível em <http://www.ionline.pt/artigos/liv/jacques-ranciere-povo-foi-deixado-frente-nacional/pag/-1>, consultado em 24-6-2014, às 21:00.

RICHIN, Leslie (7-10-2014), “Alanis Morissette’s ‘Jagged Little Pill’ Revisited: 10 Classic Moments”, *Billboard*, disponível em <http://www.billboard.com/articles/news/6274250/alanis-morissette-jagged-little-pill-19-years>, consultado em 7-10-2014, às 23:00.

ROBBINS, Li (27-11-2012), “Alanis Morissette: Love, intimacy and music”, disponível em <http://www.more.ca/attitude/profiles/alanis-morissette-love-intimacy-and-music/a/45578>, consultado em 28-11-2012, às 15:00.

ROSS, Alex (15-9-2014), “The Naysayers. Walter Benjamin, Theodor Adorno, and the critique of pop culture”, disponível em <http://www.newyorker.com/magazine/2014/09/15/naysayers>, consultado em 16-9-2014, às 23:00

RUGGIERI, Melissa (25-10-2012), “Alanis Morissette quietly commands Tabernacle stage”, disponível em http://blogs.ajc.com/atlanta-music-scene/2012/10/25/alanis-morissette-quietly-commands-tabernacle-stage/?cxntfid=blogs_atlanta_music_scene, consultado 7-11-2012, às 19:00.

SANNEH, Kelefa (10-6-2002), “Bellowing Out Love Ballads With a Razor-Sharp Bite”, *The New York Times*, disponível em <http://www.nytimes.com/2002/06/10/arts/pop-review-bellowing-out-love-ballads-with-a-razor-sharp-bite.html>, consultado em 21-9-2013, às 23:00.

SHEFFIELD, Rob (10-12-1998), “*Supposed Former Infatuation Junkie*”, *Rolling Stone*, disponível em http://web.archive.org/web/20081201014743/http://www.rollingstone.com/reviews/album/111363/supposed_former_infatuation_junkie, consultado em 7-11-2012, às 22:00.

SCHNEIDER, Mitch *et alii* (20-2-2002), “Alanis Morissette to Launch *Under Rug Swept*’ Via Television Performances and MSN Webcast”, disponível em <http://mail.msopr.com/index.htm>, consultado em 13-5-2011, às 22:00.

___ *et alii* (27-6-2002), “Alternative video for Alanis Morissette’s ‘Precious Illusions’ is created...”, disponível em <http://mail.msopr.com/index.htm>, consultado em 13-5-2011, às 23:00.

SCHNEIDER, Mitch & CAGAN, Amanda (1997), “Alanis Morissette on the ‘jagged little pill, Live!’ Home Video”, disponível em <http://mail.msopr.com/index.htm>, consultado em 21-10-2013, às 21:00.

___ (6-1-1999), “Reflections of a ‘Supposed Former Infatuation Junkie’ (Fall ’98). Alanis Morissette in her own words”, disponível em <http://mail.msopr.com/index.htm>, consultado em 13-5-2011, às 21:00.

___ (22-6-1999), “Alanis Morissette celebrates dance in self-directed video for new single ‘So Pure’”, disponível em <http://mail.msopr.com/index.htm>, consultado em 21-10-2013, às 22:00.

SCHNEIDER, Mitch & NELSON, Latham (26-10-1999), “Alanis Morissette to release ‘MTV Unplugged’ Companion CD...”, disponível em <http://mail.msopr.com/index.htm>, consultado em 13-5-2011, às 23:00.

STANISCI, Grace (8-2-2013), “Grammy Awards 2013: Flashback to Alanis Morissette’s big night in 1996”, disponível em <http://ca.music.yahoo.com/blogs/sound-check/grammy-awards-2013-flashback-alanis-morissette-big-night-204653488.html>, consultado em 10-02-2013, às 22:30.

STRAUSS, D. (18-1-1999), “You? Me? Us? Ugh. The Sad Tale of Jewel and Alanis”, *The New York Observer*, disponível em <http://observer.com/1999/01/you-me-us-ugh-the-sad-tale-of-jewel-and-alanis-2/>, consultado 26-11-2013, às 18:30.

STRAUSS, Neil (14-2-2002), “Alanis Morissette Reveals Her Trials as a Teenage Star”, *The New York Times*, disponível em <http://www.nytimes.com/2002/02/14/arts/the-pop-life-alanis-morissette-reveals-her-trials-as-a-teenage-star.html>, consultado a 21-6-2012, às 21:00.

TAN, Philip & MIHALIK, Aaron D. (5-3-1999), “Alanis Morissette. Smooth cathartic rage on stage”, disponível em http://tech.mit.edu/V119/N10/Alannis_review.10a.html, consultado em 17-7-2014, às 22:30.

TECSON, Brandee J. (2005), “Alanis Sheds Her Angst In The Form Of A Hits Album”, disponível em <http://www.mtv.com/news/articles/1513655/hits-album-helps-alanis-turn-page.jhtml>, consultado em 28-8-2012, às 22:30.

THARDY (28-8-2012), “Album Review: Alanis Morissette – Havoc and Bright Lights”, *Consequence of Sound*, disponível em <http://consequenceofsound.net/2012/08/album-review-alanis-morissette-havoc-and-bright-lights/>, consultado em 3-7-2013, às 22:00.

THELEN, Christopher (17-11-1998), “Supposed Former Infatuation Junkie”, *Daily Vault*, disponível em <http://dailyvault.com/toc.php5?review=557>, consultado em 3-7-2013, às 22:30.

TUCKER, Ken (6-11-1998), “Supposed Former Infatuation Junkie”, disponível em <http://www.ew.com/ew/article/0,,285580,00.html>, consultado em 19-10-2012, às 23:30.

VANDENBURGH, Barbara (2-11-2012), “Alanis Morissette brings ‘Havoc & Bright Lights’ to Phoenix”, disponível em http://www.azcentral.com/things/todo/music/articles/20121102alanis-morissette-phoenix-concert-review.html?nclick_check=1, consultado em 7-11-2012, às 21:00.

VILES, Phil (30-11-2012), “Review: Alanis Morissette”, disponível em <http://www.thisisnottingham.co.uk/Review-Alanis-Morissette-Capital-FM-Arena-Phil/story-17468723-detail/story.html>, consultado 2-12-2012, às 17:00.

VINEYARD, Jennifer (2002), “Alanis Morissette: the silence is over”, *MTV*, disponível em http://www.mtv.com/bands/m/morissette_alanis/news_feature_011802/, consultado em 20-2-2011, às 21:00.

VIRTEL, Louis (13-8-2012): “Gay Icon Nominee: Alanis Morissette”, *The Backlot*, disponível em <http://beadeyes4.rssing.com/browser.php?indx=3545214&item=43>, consultado em 30-10-2013, às 22:00.

WARD, Steve (2001), “Glenn MacDonald’s War Against Rock Criticism”, disponível em <http://rockcriticsarchives.com/interviews/glennmcdonald/glennmcdonald.html>, consultado em 26-1-2013, às 21:30.

WHEELER, Brad (12-8-2012), “The new Alanis: less angst, more balance”, *The Globe and Mail*, disponível em <http://www.theglobeandmail.com/arts/music/the-new-alanis-less-angst-more-balance/article4475919/>, consultado em 14-8-2012, às 23:30.

WILD, David (2-11-1995), “Alanis Morissette: The Adventures of Miss Thing”, *Rolling Stone*, disponível em <http://www.rollingstone.com/music/news/alanis-morissette-the-adventures-of-miss-thing-19951102>, consultado em 7-10-2014, às 13:30.

___ (13/11/2001), “The New Alanis Morissette Release”, disponível em <http://www.angelfire.com/sk2/alanislive/underrugswept.html>, consultado em 01/03/2013, às 21:30.

___ (2004), “Everything you wanted to know about Alanis Morissette”, disponível em <http://www.fantasymusicleague.com/artist.php?artist=Alanis+Morissette>, consultado em 16-10-2013, às 22:30.

WILLMAN, Chris (6-11-1998), “The Second Coming of Alanis”, *Entertainment Weekly*, disponível em <http://www.ew.com/ew/article/0,,285541,00.html>, consultado em 7-10-2014, às 15:00.

YOUNG, Alex (17-6-2008), “Album Review: Alanis Morissette – Flavors of Entanglement”, *Consequence of Sound*, disponível em <http://consequenceofsound.net/2008/06/album-review-flavors-of-entanglement/>, consultado em 3-7-2013, às 23:30.

___ (26-8-2009), “YouTube Live: Alanis Morissette ‘Would Be Good’ Unplugged”, *Consequence of Sound*, disponível em <http://consequenceofsound.net/2009/08/youtube-live-alanis-morissette-would-be-good-unplugged/>, consultado em 3-7-2013, às 21:30.