
Pessoa, tempo e espaço estranhos: uma abordagem enunciativa de letras de Arnaldo Antunes*

Marcelo Eduardo da Silvaⁱ

Geraldo Vicente Martinsⁱⁱ

Resumo: Examina-se como o emprego de procedimentos enunciativos presentes no desenvolvimento de textos de natureza literária podem provocar efeitos de estranhamento na percepção a respeito das categorias enunciativas de pessoa, tempo e espaço e sua discursivização. Alicerçando-se em autores como Benveniste (2020, 2023), Bertrand (2003) e Fiorin (1996, 2003), analisa-se um corpus formado por três letras de canções ("Fora de si", "Amanhã só amanhã" e "O buraco do espelho") compostas por Arnaldo Antunes. Metodologicamente, para cada texto observado, é dedicada uma seção em razão da categoria enunciativa nele realçada. As análises apontam como as estratégias empregadas nos textos desestabilizam os arranjos convencionais em torno das categorias enunciativas elencadas, chamando a atenção do enunciatário para a inventividade desses modos de dizer.

Palavras-chave: enunciação; categorias enunciativas; análise de letras de canção.

* DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.1980-4016.esse.2025.230084>.

ⁱ Mestre pelo Programa de Pós-graduação em Letras da Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul, Campo Grande, Mato Grosso do Sul, Brasil. E-mail: marcelo.silva@ifms.edu.br. Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-4974-839X>.

ⁱⁱ Professor associado da Universidade Federal de Mato Grosso do Sul (UFMS), Campo Grande, Mato Grosso do Sul, Brasil. E-mail: geraldo.martins@ufms.br. Orcid: <https://orcid.org/0000-0001-5348-2179>.

Introdução

Estimulado pelos postulados da teoria da enunciação, sobretudo nas formulações de Émile Benveniste (2020, 2023), de Denis Bertrand (2003) e de José Luiz Fiorin (1996, 2003) — ou seja, com um viés que envereda pela Semiótica Discursiva —, o presente artigo constitui-se com o objetivo de analisar como os recursos linguístico-discursivos são usados e desenvolvidos no decorrer de textos de natureza literária para provocar determinados efeitos de sentido. Pretende-se, ainda, apontar o emprego de procedimentos enunciativos que causam o que denominaremos estranhamento em nossa percepção a respeito das categorias de pessoa, tempo e espaço, o que se evidenciará na análise de três letras de canções de Arnaldo Antunes.

Nascido em 1960 na capital de São Paulo, Arnaldo Augusto Nora Antunes Filho ficou nacionalmente conhecido por sua participação na banda Titãs.¹ Além da carreira solo como cantor, iniciada em 1991 (quando se retirou do conjunto), é considerado um multiartista, produzindo intervenções, poesias verbais e verbo-visuais, por exemplo. Embora não tenha concluído a faculdade, cursou Letras no final da década de 1970 na Universidade de São Paulo (Souza, 2023; Personalidades [...], 2011). Em 1984, participou da mostra visual Poesia Evidência, organizada pela USP (Antunes, 2023). Desde então, tem publicado livros de poesia por diversas editoras, tendo recebido já dois Prêmios Jabuti de Literatura, da Câmara Brasileira do Livro: com *As coisas*, em 1993, e com *Agora aqui ninguém precisa de si*, em 2016 (Antunes, 2023).

Da extensa obra de Antunes, organizamos nosso *corpus* selecionando três letras de canções que fazem parte de sua carreira solo: “Fora de si”, “Amanhã só amanhã” e “O buraco do espelho”. Para a abordagem de cada um desses textos, reservaremos uma breve seção do artigo, em razão da categoria enunciativa neleposta em destaque. Entretanto, antes de apresentá-las, escrevemos uma seção explicitando nossas bases teóricas.

1. As categorias enunciativas e seus desdobramentos pela Semiótica Discursiva

A teoria da enunciação, que se incorpora em alguns dos textos reunidos nos dois volumes dos *Problemas de Linguística Geral*, de Émile Benveniste,

¹ Originalmente “Os Titãs do lê-lê”, a banda era formada por Antunes (vocal) junto com Paulo Miklos (vocal e sax), Sérgio Britto (vocal e teclado), Branco Mello (vocal), Nando Reis (baixo e vocal), Marcelo Fromer (guitarra), Tony Bellotto (guitarra), Ciro Pessoa (vocal), que deixaria o grupo antes de ele obter sucesso nacional, e André Jung (bateria), substituído, mais tarde, por Charles Gavin (Titãs [...], 2016).

chama a atenção para a existência de uma instância de passagem entre a língua concebida como um sistema virtual e sua realização: “A enunciação supõe a conversão individual da língua em discurso” (Benveniste, 2023, p. 83). Essa manobra é materializada na apropriação da língua por um sujeito que, ao se pronunciar, instaura-se linguisticamente como um *eu* e que, no mesmo momento, instaura um *tu* com quem dialoga. Nesse mesmo movimento, o *eu* constitui enunciativamente o espaço de onde se pronuncia (o *aqui*) e o tempo simultâneo a esse instante (o *agora*), a partir dos quais se organizam essas três categorias fundamentais dos textos-enunciados. Assim sendo, as percepções de pessoa (*eu* — pessoa subjetiva, pois é a única que se instaura como sujeito — e *tu*, pessoa não subjetiva), de espaço e de tempo são configuradas no e pelo ato de enunciar.

Há uma particularidade com relação à categoria de pessoa. O *ele* (quer alguém, quer algo abstrato ou concreto) é considerado uma não-pessoa, pois está sempre apartado do diálogo entre *eu* e *tu*. *Eu* e *tu* se revezam em suas posições à medida que tomam a palavra, e isso nunca ocorre com o *ele*. Essa característica é assim esclarecida por Fiorin:

Com efeito, uma vez que ela [gramaticalmente, a terceira pessoa] não implica nenhuma pessoa, pode representar qualquer sujeito ou nenhum e esse sujeito, expresso ou não, não é jamais instaurado como participante da situação de enunciação (Fiorin, 2003, p. 164).

Essas categorias instauradas a partir do *eu* são observáveis no texto por meio da indicação de procedimentos linguístico-discursivos de atualização da língua por um ato individual do sujeito. A depender das escolhas enunciativas do *eu*, efeitos de sentido serão apresentados ao *tu*. Efeitos de sentido (re)construídos no texto são objeto de observação da Semiótica Discursiva, que entende as noções de sentido e valor como sendo “[...] literalmente filtrados e selecionados pelos crivos conotativos da leitura, significações secundárias que na verdade ocupam o primeiro plano na comunicação social” (Bertrand, 2003, p. 14).

Nos seus primeiros passos — ainda na década de 1960 — a Semiótica abolia as formulações que aceitavam a noção de um exercício enunciativo por parte de um sujeito falante. “Tratava-se de construir a objetivação do texto”, pondera Bertrand (2003, p. 80). Todavia, concepções posteriores² reconhecem a enunciação enquanto uma instância pressuposta na concretude do enunciado, a partir do momento em que é possível inferirmos por meio da existência de um actante-objeto a presença — mais ou menos densa — de um actante-sujeito que lhe traz à tona. Sobre essa nova postura, explicou Bertrand (2003, p. 83), que “o sujeito do discurso é então concebido como uma instância em construção, sempre parcial, incompleta e transformável, que apreendemos a partir dos

² Como em Greimas (1975), por exemplo.

fragmentos do discurso realizado". E é sobre essas (re)construção, parcialidade, incompletude e transformações que as análises que proporemos mais adiante se debruçarão: levando em conta que é um enunciador ao mesmo tempo confeccionado discursivamente, fragmentado, inconcluso e transmutável, que é capaz de causar efeitos de sentido de estranhamento na percepção das categorias actancial, espacial e temporal que se manifestam na materialidade textual.

Esse estranhamento é resultante da manifestação de um enunciador que utiliza estratégias linguístico-discursivas. Essas artimanhas se configuram, majoritariamente, por meio de duas operações correspondentes: embreagem e debreagem; enquanto esta diz respeito às marcas textuais que apontam para uma certa configuração do enunciado (pessoas subjetiva e objetiva, local e tempo simultâneos ao ato de enunciar), aquela diz respeito às tentativas de um impossível retorno à instância mesma de enunciação, procedimento que denuncia o caráter de ato languageiro que funda o discurso e seus efeitos de sentido.

As estratégias linguístico-discursivas utilizadas auxiliam a determinar a continuidade ou a quebra de uma percepção de homogeneidade semântica que a Semiótica Discursiva nomeia de isotopia, ou seja, "a recorrência de categorias sêmicas, quer sejam temáticas (ou abstratas) ou figurativas (o sentido restrito)" (Greimas; Courtés, 2021, p. 276). Existem pequenas decomposições lógicas no decorrer de um texto que contribuem para a persistência ou quebra da isotopia narrativa, é o que ficou definido como "minidebreagens cognitivas" (Bertrand, 2003, p. 95), cujos exemplos mais clássicos são: quando, assim, então, dessa maneira. Essas articulações são elementos que contribuem para o entendimento da narração e, por conseguinte, se trabalhados de forma divergente da habitual, tendem a ocasionar efeitos de sentido *sui generis*, a ponto de nos confundir na leitura de um romance, na escuta de uma música, na apreciação de uma tela etc.

Para melhor explicar o poderio das embreagens e debreagens enquanto ferramentas de discursivização, Bertrand (2003, p. 134-137) propôs duas interpretações diversas para dois textos correlatos sobre *visões de estações* de trem, escritos por Zola e Simon.³ No primeiro caso, Bertrand entende que existe um *ator participante* — um sujeito, podemos dizer — na segunda, um *focalizador-observador*. Em Zola, o enunciador, para contar a chegada de uma locomotiva à área de embarque, utiliza conectores de isotopia e assimila características humanas às locomotivas: "Não podia ver essa máquina [locomotiva]; [...] ouvia-se apenas pedir passagem, com pequenos silvos apressados, como alguém que começa a impacientar-se" (Zola, 1982, p. 5 *apud* Bertrand, 2003, p. 128, grifos nossos). Por meio dessa figurativização que alude à personagem Séverine, a locomotiva é feminilizada por metáfora conferida pelo

³ As referências que aparecem na obra de Bertrand (2003, p. 129) como por ele consultadas são: Zola (1982, p. 5-6) e Simon (1989, p. 153-154).

envolvimento de um actante performativo, por isso, um *ator participante*. Em Simon, por sua vez, o enunciador trata uma cena semelhante de modo bem distinto, pois apresenta um mundo *sensível* mais que um mundo do *saber*, como era em Zola. Por isso, em Simon, o personagem só pode ser um *focalizador-observador*, porque ele (esse actante), por exemplo, não consegue sequer formular metáforas convincentes para expressar o que visualiza:

[...] puxando, atrás de si, um conjunto de vagões de um modelo antigo tirado dos depósitos em que eram conservados, talvez à espera desse dia (feitos de madeira, pintados de uma cor marrom descascada e providos de um bagageiro em cada uma de suas extremidades), a locomotiva entrou com um rumor surdo sob a vidraça da estação [...] (Simon, 1989 *apud* Bertrand, 2003, p. 129).

Se acatarmos que “a sintaxe do discurso comprehende as projeções da enunciação no enunciado e os procedimentos que o enunciador utiliza para persuadir o enunciatário a aceitar o seu discurso” (Fiorin, 1999, p. 189), entenderemos que a enunciação é uma tentativa de convencimento do outro. E é considerando estratégias linguístico-discursivas como as que comentamos há pouco que o analista pode verificar a eficácia de uma persuasão. Entretanto, veremos que os embarracos causados pelos narradores delegados pelo enunciador Antunes nas três canções, além de persuadir, causam efeitos de sugestionamentos e estímulos discursivos que confundem nossa percepção.

Mais que confundir nossa percepção (ou seja, a percepção do enunciatário/do narratório), os narradores são atordoados, ou por si mesmos, ou por circunstâncias que lhes afligem; assim, quando narrativizados, eles parecem ser concomitantemente afetados e diligentes. É esse amálgama que causa a tensão que se exprime pela manifestação do que designaremos *estranhamento*. Passado esse preâmbulo teórico, iniciaremos a caminhada analítica pela categoria de pessoa, foco da seção a seguir.

2. Quem sou *eus*?

“Fora de si”⁴ é constituída de três estrofes; as duas primeiras possuem quatro versos e a última, três. Acompanhemos a letra⁵:

⁴ Letra e música de Antunes presentes nos CDs *Ninguém*, pela BMG (1995), *Focus – o essencial de Arnaldo Antunes*, produzido pela WEA (1999), e *Bicho de sete cabeças* (2001), trilha do filme de mesmo nome.

⁵ O fato de os versos todos iniciarem em minúscula é parte do estilo de Antunes – as letras constam escritas assim no site oficial do artista e essa forma está presente em vários outros de seus poemas – e não será levado em consideração nas análises por nós propostas.

“Fora de si”

eu fico louco
eu fico fora de si
eu fica assim
eu fica fora de mim

eu fico um pouco
depois eu saio daqui
eu vai embora
eu fico fora de si

eu fico oco
eu fica bem assim
eu fico sem ninguém em mim

Se ao lermos o primeiro verso, *eu fico louco*, aparenta ser tranquila a percepção de que o texto trará uma construção enunciativa, marcada pela projeção de um *eu* no enunciado, a sequência da análise mostrará que a assimilação dessa categoria pode encontrar uma faceta inusitada. Já no título, o enunciador indica uma possibilidade de interpretação a respeito do conflito que, nos enunciados seguintes, afetará o *eu* (pessoa subjetiva) da canção: alguém fora de si está deslocado da própria consciência, se vê separado do lugar onde se efetuam as tomadas de decisões sobre sua vida, que é a sua própria mente. Alguém fora de si não tem o juízo perfeito: é um maluco.

A junção dos dois primeiros versos fundamenta a afirmação. Se o narrador dissesse simplesmente *eu fico louco* não causaria o efeito de sentido de loucura, pois qualquer um de nós pode até gritar essa frase num momento de ansiedade sem que, necessariamente, esteja desprovido de suas plenas faculdades intelectuais. Porém, ao enunciar *eu fico fora de si*, o sujeito da enunciação tropeça no modo como se refere a si mesmo, já que a maneira correta de se autoindicar seria *fico fora de “mim”*. Sendo o *mim* marcador da pessoa subjetiva; um *ti* corresponderia à pessoa objetiva do enunciatário (*tu*); já o *si* corresponde à terceira pessoa gramatical — à não pessoa para os estudos da enunciação —, àquela separada da conversa. Ou seja, esse *eu* não conversa consigo próprio. A relação desse sujeito para consigo mesmo é tão desacorçoada que ele tem a sanidade corrompida.

Os versos que completam a estrofe não só sustentam tal sensação, como elevam o nível de insanidade. Se até então o narrador percebia-se separado de si mesmo, agora ele se vê partido em dois e ambos os seus *eus* começam a se posicionar em *localidades* distintas: porque passam a existir um *si* e um *mim* notabilizados pelo narrador; são, dessa maneira, dois *eus* particulares. O sujeito está definitivamente decomposto em dois: num *primeiro eu*, dos versos iniciais

(*eu fico*) — o narrador; num *segundo eu*, dos últimos (*eu fica*)⁶. Dessa maneira, em *eu fica fora de mim* é como se um *segundo eu* — que não o narrador — estivesse deixando o interior (ou seja, desalojando-se) do *eu* do início do texto — este sim, o narrador. Desse modo, o *mim* específico do enunciado em questão identifica o narrador: perspectiva que parece confusa, e é, pois se trata de procedimento linguístico-discursivo pensado pelo enunciador, ao apontar que lidamos com um narrador que é um sujeito imerso na dubiedade — um narrador que, reforcemos, está louco.

A segunda estrofe acentua a percepção da existência de dois *eus*. O *primeiro eu* (narrador) aparece em *eu fico um pouco* e *depois eu saio daqui*. O *segundo eu* surge em *eu vai embora*. No fim da estrofe, o *primeiro eu* é evidenciado novamente em *eu fico fora de si* — estratégia enunciativa que salienta a loucura.

Mais uma análise é possível de ser formulada a partir dos versos referidos. O *eu narrador* consegue recuperar, ainda que momentaneamente, seu equilíbrio, pois nos conta “*eu fico* [, porém, somente] *um pouco*”. Entretanto, ele (o *primeiro eu*) retira-se de novo; mas, dessa vez, o narrador informa o motivo de sua retirada: é porque o *segundo “eu vai embora”*. É, portanto, cabível interpretarmos que o *primeiro eu* sofre com a ausência do *segundo eu*.

Nessa perspectiva o efeito de sentido de loucura intensifica-se ainda mais no início da terceira estrofe. Se o *segundo eu* foi embora e o *primeiro* retirou-se por conta da ausência sentida (saudade?), então existe um vazio no narrador e este se torna um ser inhabitado: “*eu fico oco*”.

No verso que se segue, podemos fazer ao menos duas interpretações: quando o narrador afirma que “*eu [o segundo] fica bem assim*”, o advérbio *bem* pode estar aí colocado para mencionar uma sensação de conveniência, de bem-estar — com aplicação análoga à afirmação *Fulano está (se sentindo) bem assim* —; ou um modo de estar — como em *Fulano está desse jeito (bem) assim*. Nessa asserção, teríamos um desdém por parte do *segundo eu* em relação ao *narrador*; naquela, até mesmo um certo escárnio. Indiferentemente de qual caminho seguimos, o resultado é um vácuo tão profundo no narrador que *ninguém* mais o visita ou o habita. Já não há *si*; já não existe *mim*.

O Quadro 1 é uma possibilidade de indicação da aparição dos *eus* envolvidos.

⁶ Embora seja também nomeado pelo narrador como “eu”, esse segundo eu apresenta, no caso, funcionamento enuncivo como de um ele, o elemento considerado a não-pessoa, pois estará sempre apartado do diálogo entre eu e tu. “Não se pode esquecer que é a situação de enunciação que especifica o que é pessoa e o que é não pessoa, pois é ela [a enunciação] quem determina quem são os participantes do ato enunciativo e quem não participa dele” (Fiorin, 2003, p. 164).

Quadro 1: Possibilidade de indicação dos *eus* apresentados em “Fora de si”.

“Fora de si”	
eu fico louco	1º eu
eu fico fora de si	1º eu
eu fica assim	2º eu
eu fica fora de mim	2º eu
eu fico um pouco	1º eu
depois eu saio daqui	1º eu
eu vai embora	2º eu
eu fico fora de si	1º eu
eu fico oco	1º eu
eu fica bem assim	2º eu
eu fico sem ninguém em mim	1º eu
Obs.: 1º eu (narrador).	

Fonte: Elaboração própria.

Concordando “que a enunciação individual não pode ser vista como independente do imenso corpo das enunciações coletivas que a precederam e que a tornam possível” (Bertrand, 2003, p. 87) e que há “sentido ‘já-dado’, depositado na memória cultural, arquivado na língua e nas significações” (Bertrand, 2003, p. 87, grifo do autor), então, talvez caiba uma singela elucubração: seria o *segundo eu*, no fim das contas, nem um desdobramento do narrador nem uma não-pessoa — sobre a qual se fala —, mas o *tu* da relação? Isto é, sabemos que figurativamente é lugar-comum (faz parte da memória cultural) dizer que, quando se apaixonam, duas pessoas se completam; e quando uma dessas pessoas por qualquer motivo que seja vai embora deixa uma lacuna (*saudades*) e também, por vezes, enlouquece a que ficou só. Não são sensações idênticas à do narrador de “Fora de si”? Essa conjectura — embora possível —, todavia, aparentemente não se sustenta, porque a isotopia do texto se propõe para uma insanidade. Tematicamente, é a loucura o assunto preponderante (*louco, fora de mim*, por exemplo). Figurativamente também, na medida em que as imagens de um vazio (*oco, ninguém*, por exemplo) corroboram essa avaliação.

Embora a isotopia aparentemente caminhe de forma homogênea, sem quebra, o *estranhamento* está justamente na bipartição do sujeito. Dessa forma, o narratário se vê diante de um narrador em confusão mental. E esse desalinho mental construído por estratégias linguístico-discursivas se expande para o nível da manifestação, causando o *estranhamento* de percebermos dois sujeitos num só (como propusemos no Quadro 1).

3. “Amanhã só amanhã” ou amanhã só hoje?

Como a categoria de pessoa foi o foco na análise da primeira canção, a de tempo será o da segunda, ao lermos atentamente “Amanhã só amanhã”⁷. Composta de três estrofes — as primeiras com sete versos cada, a terceira com dez —, a letra é esta:

“Amanhã só amanhã”

tempo é tempo, por exemplo:
primeiro dia de aula
véspera de aniversário
ou começo de namoro
pode até perder o sono,
mas amanhã só amanhã
amanhã só amanhã

tempo é tempo, por exemplo:
aquele teto parado
uma ideia, um pensamento
gatilho a ser disparado
pode até virar na cama
mas amanhã só amanhã
amanhã só amanhã

tempo é tempo, por exemplo:
dentro de um quarto fechado
ou no centro da cidade
ensaio de ansiedade
cabeça fazendo plano
no meio da tempestade
pode demorar um ano
ou até a eternidade
mas amanhã só amanhã
amanhã só amanhã

Observemos os versos que seguem à afirmação tautológica *tempo é tempo* e que, segundo o enunciador, servem de exemplo para explicar em quais situações reais a noção de tempo pode ser certificada como tal: a) *primeiro dia de aula*. “Primeiro” pressupõe mais de um, portanto, uma quantidade, ou, no caso, uma sequência também temporal (*segundo dia de aula, terceiro dia de aula...*); b) *véspera de aniversário*. “Véspera” literalmente indica o dia anterior a outro referenciado, existe uma possibilidade de marcação cronológica (por exemplo, “na véspera do dia 22”); c) *ou começo de namoro*. “Começo” pressupõe um fim, que, se não real, ao menos possível, por conseguinte, uma passagem de tempo; d) *pode até perder o sono*. “Sono” pode ser a vontade (ou necessidade) de dormir

⁷ Música e letra de Arnaldo Antunes contidas no álbum “rstuvxz” (Amanhã [...], 2018), produzido em 2018 para plataformas de música da internet.

ou o próprio dormir — e, em ambos os casos, pressupõe um transcorrer de tempo (pois quem dorme, acorda⁸) que pode ser mensurado (por exemplo, “estava exausto e dormiu por horas”).

Todos são casos de tempos ditos enuncios, ou seja, que “tendem a apagar as marcas de enunciação” (Fiorin, 2006, p. 81). Nesses enunciados não há marcação de um *eu* que se projeta de forma explícita, já que são trazidas à tona figuras de tempo que não são concomitantes ao presente do enunciador. Estamos não mais no universo enunciativo do *agora*, mas no do enuncivo do *então*: “Quando o falante toma a palavra, instaura um agora, momento da enunciação. Em contraposição ao *agora*, cria-se um *então*. Esse *agora* é, pois, o fundamento das oposições temporais da língua” (Fiorin, 2003, p. 166, grifos do autor).

Da primeira estrofe, separamos metodologicamente *mas amanhã só amanhã/amanhã só amanhã* porque os dois versos estão tanto localizados textualmente em paralelo quanto também em contraponto com *tempo é tempo*, que abre a estrofe: *tempo é tempo [:] mas amanhã [é] só amanhã/amanhã só [é] amanhã*. Voltaremos a essas situações mais adiante.

Como fizemos com a primeira, podemos analisar da mesma forma as outras estrofes. Na segunda: a) *aquele teto parado*. Um teto parado é aquele que não se move, que não corre, claro, se literariamente nos permitirmos pensar que um teto tenha essa habilidade — e a informação de que ele está parado nos permite tal pensamento. Se o fato de ele estar parado é enfatizado pelo narrador é porque existe a capacidade de em outra ocasião ele estar se movendo. Se se move, é porque se desloca de um ponto a outro. E o tempo de um deslocamento pode ser cronometrado; b) *uma ideia, um pensamento*. Uma ideia surge, é idealizada, tem um fim, portanto, pressupõe uma noção de fluência temporal; c) *gatilho a ser disparado*. Essa locução pressupõe espera para o disparo, portanto, um tempo implícito; d) *pode até virar na cama*. “Virar[-se]” na cama é um ato com começo (estava-se em uma posição qualquer num *momento x*), meio (passa-se a “estar se virando”⁹ em um *momento x+1*) e fim (vira-se até estar em uma posição diferente de *x*).

Na terceira estrofe, podemos analisar: a) *dentro de um quarto fechado*. Ainda que um quarto esteja fechado (sem vistas para sol ou estrelas, por exemplo), perde-se a noção das horas, mas não a noção de um passar de tempo, às vezes, percebe-se até mesmo o tempo demorar mais do que o realmente cronometrado. Todavia, percebe-se (ainda que de forma deturpada) seu transcorrer; b) de maneira idêntica podemos imaginar uma solução para *ou no centro da cidade*, porém, dessa vez, com uma noção de celeridade, pois um centro

⁸ Ainda que *sono* possa figurativizar a morte, não nos parece ser esse o atual contexto.

⁹ Se o gerúndio da locução pode incomodar o ouvido, aqui parece ter pertinência (mesmo que forçosamente) como tentativa de capturar a imagem da instantaneidade do ato (tentativa aparentemente inalcançável).

urbano¹⁰ pressupõe muitas pessoas andando para lá e para cá, sem tempo a perder, sempre parecendo atrasadas para algum compromisso inadiável; c) *ensaio de ansiedade*. Menção que complementa simbolicamente tanto “a” quanto “b”, pois ver o tempo passar vagarosamente num *quarto fechado* ou velozmente *no centro da cidade* são situações propensas a causar inquietação; d) *cabeça fazendo plano*. Um plano demanda tempo transcorrido para ser esquematizado, ainda mais se marcado pela duratividade da forma verbal aí presente; e) *no meio da tempestade*. Nesse verso, tempo também é lembrado como significando situação climática transitória ou, ainda, como uma figurativização de tormenta psíquica; f) *pode demorar um ano*. O tempo é delimitado fisicamente pela translação da Terra; g) *ou até a eternidade*. Indica que mesmo quando não podemos medir — ninguém ficará vivo contando o passar da eternidade com um relógio —, o tempo é possível de ser mentalmente representado (eternidade seria o tempo infinito).

São reiteradas, portanto, nas três estrofes, elementos cuja figurativização promove a continuidade isotópica do texto. Isto é, mantém-se a unidade semântica quanto aos efeitos de sentido de tempo ora fugidio ora duradouro, mas que têm relação com o que poderíamos nos atrever a designar de *habituais da vida*, referenciando-se situações de nosso cotidiano, as quais qualquer pessoa pode já ter vivenciado. Sendo a isotopia um conceito responsável por caracterizar “a permanência de um efeito de sentido ao longo do discurso” (Bertrand, 2003, p. 153), explicitemos, como exemplo, alguns versos em torno dessa questão: *primeiro dia de aula, pode até virar na cama, cabeça fazendo plano [...] pode demorar um ano*.

O que podemos ver nas três estrofes são situações em que o tempo pode ser medido ou vivenciado de alguma forma. São tempos cronológicos — por exemplo, *ser disparado, virar-se* — ou físicos — por exemplo, *demorar um ano*. Contudo, há um outro tipo de tempo: o linguístico. “Uma coisa é situar um acontecimento no tempo cronológico e outra é inseri-lo no tempo da língua” (Fiorin, 2003, p. 166). É justamente essa outra coisa que ocorre com *amanhã só amanhã*, seja em *amanhã só amanhã*, ou *amanhã [é] só amanhã*, ou *amanhã só [é] amanhã*.

O enunciador aponta que qualquer um dos tempos que ele nos trouxe de exemplos pode ser ou medido ou sentido a qualquer momento indistintamente, inclusive a *eternidade* como colocada no texto ganha características não de perpetuidade, e sim de um período extremamente demorado, porém passível de mensuração; porque, quando contraposta gradativamente a *um ano*, essa eternidade não se encaixa mais como antônimo de efêmero ou momentâneo, mas

¹⁰ Especifiquemos, Arnaldo Antunes é paulistano, ou seja, nasceu e mora num dos complexos urbanos mais agitados do mundo.

passa a ser compreendida como um grau da escala temporal alcançável (ainda que literariamente, por certo).

Segundo a letra, *o amanhã* não pode ser sentido ou vivido a qualquer momento indistintamente. *O amanhã* só pode ser sentido e vivido *no amanhã*. É lá que vamos percebê-lo, sentir e vivenciar sua plenitude. Assim se fundamentam as asserções do narrador da referida canção, que dá simbolismo bastante emblemático ao *amanhã*, imputando-lhe um valor *sui generis* na vida, de maior relevância em relação àqueles tipos de tempo que ele elencou.

Para os estudos da enunciação na perspectiva a partir da qual a consideramos neste artigo, o *amanhã* também é valioso, mas seu valor é fundamentalmente outro, e — assim como o *ontem* — encontra sua significação quando submetido aos desígnios do *hoje*. De acordo com Benveniste (2020), alguns signos são apreendidos como *vazios*, porque não possuem significado a não ser que preenchidos pelo contexto enunciativo. De modo que, igualmente ao *tu* que só existe em relação ao *eu*, ao *lá* que só existe em relação ao *aqui*, existem um *antes* e um *depois* que só são estabelecidos em relação ao *agora*. Sobre o que denominou de signos vazios, o autor explica:

Assim, pois, é ao mesmo tempo original e fundamental o fato de que essas formas “pronominais” não remetem à “realidade” nem a posições “objetivas” no espaço e no tempo, mas à enunciação, cada vez única, que as contém, e refletem assim a seu próprio emprego. A importância de sua função se comparará à natureza do problema que servem para resolver, e que não é senão o da comunicação intersubjetiva. A linguagem resolveu esse problema criando um conjunto de signos “vazios”, não referenciais com relação à “realidade”, sempre disponíveis, e que se tornam “plenos” assim que um locutor [enunciador] os assume em cada instância do seu discurso. Desprovidos de referência material, não podem ser mal-empregados; não afirmando nada, não são submetidos à condição de verdade e escapam a toda negação (Benveniste, 1976, p. 280).

Destarte, um *ontem* e um *amanhã* só existem em relação a um *hoje*, que é o dia no qual o narrador enuncia. Mesmo quando em uma brincadeira de criança que aprende a falar e repete as palavras, *ontem só ontem, hoje só hoje*, em cada uma dessas situações, o dia anterior e o posterior tomam sentido a partir do dia concomitante ao qual a criança enuncia. Isso é verdade de tal maneira que, se *amanhã eu digo “amanhã”*, não estarei jamais me referindo ao mesmo *amanhã*, mas ao *depois de amanhã*; e *depois de depois de amanhã*, e *depois de depois de depois de amanhã...* Se estou, por exemplo, no dia 22 e disse, no dia anterior (21), “é ‘amanhã’ a festa”, agora (no dia 22) só posso me referir àquele mesmo dia que chamei de *amanhã* como *hoje*. Os estudos sobre enunciação tratam que existem alguns vocábulos que adquirem sentido somente no momento da enunciação, são os chamados dêiticos:

[...] elementos linguísticos que indicam o lugar ou o tempo em que um enunciado é produzido ou então os participantes de uma situação de produção do enunciado, ou seja, de uma enunciação. São dêiticos os pronomes pessoais que indicam os participantes da comunicação, *eu/tu*, os marcadores de espaço, como os advérbios de lugar e os pronomes demonstrativos (por exemplo, *aqui*, *lá*, *este*, *esse*, *aquele*), os marcadores de tempo (por exemplo, *agora*, *hoje*, *ontem*) (Fiorin, 2003, p. 161-162, grifos do autor).

Vemos, então, que o enunciador de “Amanhã só amanhã” se refere não ao amanhã como dia seguinte ao exato dia em que está enunciando. Apesar de empregar a palavra “amanhã”, não a utiliza como dêitica. Por isso, a letra da canção se desenrola em tempo enuncivo e não enunciativo, ecoando sentidos que nos remetem à reflexão do linguista:

O presente formal não faz senão explicitar o presente inerente à enunciação, que se renova a cada produção de discurso, e a partir deste presente contínuo, coextensivo à nossa própria presença, imprime na consciência o sentimento de uma continuidade que denominamos “tempo” (Benveniste, 2023, p. 85).

Portanto, ao finalizarmos a abordagem dessa letra, pode-se concluir, enunciativamente a considerando: *amanhã só amanhã*, isso não; mas *amanhã só hoje*. É a percepção de um lapso temporal delineada no texto, descrita por meio de estratégias linguístico-discursivas promovidas pelo enunciador, que causa o estranhamento junto ao enunciatário.

4. O sujeito está *aquis*?

Em “O buraco do espelho”¹¹, veremos como as estratégias linguístico-discursivas a que recorre o enunciador provocam seus efeitos de sentido, sobretudo, com relação à categoria enunciativa de espaço. Recordemos que o ato de enunciar pode deixar vestígios do enunciador no enunciado, o que se verifica, entre outros procedimentos, pela projeção das categorias de pessoa, tempo e espaço no texto. A enunciação em si, no entanto, é fugidia. Jamais a atingiremos enquanto processo realizando-se; o acesso a ela nos é dado pela materialidade de seu produto (o enunciado). Em outras palavras:

A enunciação [...] é a enunciação enunciada, isto é, marcas e traços que a enunciação propriamente dita deixou no enunciado. Em si mesma, a enunciação é da ordem do inefável, só quando se enuncia pode ser apreendida (Fiorin, 2006, p. 81).

¹¹ Letra e música de Arnaldo Antunes que pode ser ouvida nos CDs O Silêncio (O buraco [...], 1996), e Bicho de sete cabeças, trilha do filme de mesmo nome (Bicho [...], 2001).

Na canção que doravante analisamos, diferentemente das anteriores, constrói-se um narrador em torno da categoria de pessoa mais claramente estabelecida no texto, tornando mais notória a subjetividade a demarcar os dêiticos da enunciação. Os estranhamentos na letra dessa canção prevalecem mais vigorosamente na categoria de espaço. Com cinco estrofes de quatro versos cada, a letra é a seguinte:

“O buraco do espelho”

o buraco do espelho está fechado
agora eu tenho que ficar aqui
com um olho aberto, outro acordado
no lado de lá onde eu caí

pro lado de cá não tem acesso
mesmo que me chamem pelo nome
mesmo que admitam meu regresso
toda vez que eu vou a porta some

a janela some na parede
a palavra de água se dissolve
na palavra sede, a boca cede
antes de falar, e não se ouve

já tentei dormir a noite inteira
quatro, cinco, seis da madrugada
vou ficar ali nessa cadeira
uma orelha alerta, outra ligada

o buraco do espelho está fechado
agora eu tenho que ficar agora
fui pelo abandono abandonado
aqui dentro do lado de fora

Os trechos por nós enfatizados apresentam claras marcações do *eu* narrador, as quais reforçam o efeito de sentido de subjetividade. As ocorrências das palavras *eu*, *aqui* e *agora* contidas no texto são referentes à pessoa subjetiva, ao espaço da pessoa subjetiva e ao momento *exato* da enunciação sendo produzida pela pessoa subjetiva. Portanto, há a instauração de um *eu* e de um *tu*, com o narrador relatando para quem escuta a canção tudo que ocorreu; esse *tu* que é seu narratório implícito (que se coaduna com o enunciatório implícito).

As delimitações mais claras são somente superficiais, o enunciador nos surpreende delegando a narração a um narrador que embaralha a maneira de explicar onde é o seu *aqui*. Com *o buraco do espelho está fechado*, somos remetidos a *Alice através do espelho* (Carroll, 2009)¹², sendo assim, o narrador é

¹² Livro de Lewis Carroll, lançado originalmente em 1871. Na continuação de Alice no País das Maravilhas, a personagem retorna ao mundo mágico e passa por novos desafios, principalmente um jogo baseado no xadrez que teria como prêmio sua coroação como rainha.

alguém que parece querer fugir da realidade, ir para um mundo encantado como o “país das maravilhas” de Alice. Confunde-nos sobre qual é o local onde está definitivamente, se dentro ou se fora do espelho, se no mundo maravilhoso ou se no mundo real. A canção não deixa de ter sua riqueza poética, construindo um embaralhamento com as rimas, no plano da expressão, que ecoam o confuso teor do plano do conteúdo.

Temos, no verso *o buraco do espelho está fechado*, a figurativização de um portal. A partir daí, surgem duas possibilidades de interpretação: como o portal (o espelho) para adentrar o país maravilhoso está fechado, o narrador pode estar ainda no mundo real, ou já no mundo fantástico. Daremos preferência à segunda leitura, decisão com a qual deciframos que o “aqui” de *agora eu tenho que ficar aqui* pode ser análogo ao “país das maravilhas”. É esse o espaço de enunciação em que o narrador está vivendo *com um olho aberto [...]*.

Como vimos nas análises das duas canções precedentes, há um enunciador que é mestre em subverter os sentidos e nos pregar peças. Se nos dois primeiros versos de “O buraco do espelho”, o espaço já aparenta estar definido, temos uma reviravolta logo no terceiro. Ainda lembramos do nosso caminhar pela letra de “Fora de si”, em que o *eu* partia-se em dois, transformando-se em seres distintos? Pois bem, em “O buraco do espelho”, o *eu* é um só mas parece ocupar dois lugares concomitantemente. Para essa figurativização, essa construção poética, o enunciador delega um narrador que conta parecer estar em transe, ou com problemas psicológicos, ou desmaiado (viabilidades de interpretação que verificaremos logo mais).

Sigamos pela orientação isotópica que nos parece a mais adequada ao texto. Se *o buraco do espelho está fechado*, o *eu* está preso. Mas onde? Se atentarmos para os três versos seguintes, *agora eu tenho que ficar aqui / com um olho aberto, outro acordado / no lado de lá onde eu caí*, perceberemos que o espaço do *eu* paradoxalmente remete a dois locais, a dois *aquis*: um em que o *eu* precisa manter um olho aberto (imaginemos o mundo fantástico cujo acesso era pelo espelho); um em que o *eu* precisa ter um olho acordado (imaginemos o mundo real). É ao mundo real que o *eu* define como “lá”, ou seja, paradoxalmente, passa a ser tratado como espaço enuncivo, aquele longe do ambiente ocupado pelo enunciador.

Na segunda estrofe, o narrador permanece narrando do “país das maravilhas”, local que chama de “cá”, em *pro lado de cá não tem acesso*. É a partir da sequência de versos que podemos inferir que a queda do personagem pode ser uma queda psíquica (devaneio) ou física (desmaio, ou um sono muito profundo), pois nos conta que não responderá aos apelos de quem quer que seja: *mesmo que me chamem pelo nome*. E mais, diz que o retorno — ao mundo real, à lucidez, ao despertar que seja — não depende dele, porque não tem controle

sobre essa situação: *mesmo que admitam meu regresso / toda vez que eu vou a porta some.*

Prosseguindo com o efeito de sentido de falta de controle, encontra-se a estrofe seguinte: *a janela some na parede / a palavra de água se dissolve / na palavra sede, a boca cede / antes de falar, e não se ouve.* Se a janela some da parede tal qual a porta sumia, não há saída desse lugar. Esse claustro transfigura-se numa ansiedade que causa segura (e o eu cede a uma sede: tanto física, quanto psíquica ou mental) que impossibilita o eu de falar (de pedir auxílio para sair desse lugar). Se havia janela e porta (como citadas nos versos anteriores), temos novas pistas sobre um dos aquis? É possível perceber que o “país das maravilhas” é não um mundo fantástico, mas um comportamento, um quarto enclausurado.

A penúltima estrofe inicia com os versos *já tentei dormir a noite inteira / quatro, cinco, seis da madrugada* para indicar que se até então poderíamos ter uma indefinição sobre qual era o tipo de queda (*[...] lá onde eu caí*) — física ou psíquica — nesse instante temos uma caracterização mais focalizada: se tenta dormir, não está desmaiado, portanto, o *eu* está detido em problemas de ordem psíquica. Em *vou ficar ali nessa cadeira / uma orelha alerta, outra ligada*, ele mostra distanciamento de si mesmo ocupando outro lugar, um lugar que, no contexto, adquire contornos enunciativos (“ali”) e, ocupando simultaneamente dois lugares, mantém-se num com uma *orelha alerta* e outro com uma *orelha ligada*. Ele está acordado, e sempre vigilante, assustado com alguma coisa, como um insano em devaneio.

Essa letra de Antunes finaliza com a quinta estrofe remetendo à primeira logo em seu início, ao repetir *ipsis litteris* o verso *o buraco do espelho está fechado* como um reforço do efeito de sentido de aprisionamento, de não ter como sair de um ambiente fechado. Porém os demais versos são diferentes. Se na primeira estrofe tínhamos *agora eu tenho que ficar “aqui”*, na última temos *agora eu tenho que ficar “agora”*. Nesse caso, o “agora” (tempo) é usado em vez de um “aqui” (espaço). Fiorin defende que as categorias de pessoa, tempo e espaço podem ser subvertidas ou desdobradas e, dessa forma, existem embreagens híbridas (Fiorin, 1996), em que, por exemplo, uma pessoa usa o espaço como noção de tempo ou vice-versa¹³.

Em *fui pelo abandono abandonado*, o narrador demonstra a austeridade de seu cair, já que nem o abandono o aceita. Portanto, é possível inferir que os dois lugares, os dois *aquis*, ocupados em simultâneo pelo narrador, são fisicamente o mesmo (quarto fechado) e psicologicamente distintos, evidenciando que a cisão do sujeito encontra-se no nível psíquico.

¹³ Um exemplo disso é a medida de distância entre veículos numa corrida: a mensuração da distância é feita em segundos (tempo) em vez de metros (espaço).

Vemos que um certo grau de insanidade — independentemente do que a tenha motivado — é tema recorrente¹⁴ no estilo de Antunes, pois, assim como na canção “Fora de si”, “O buraco do espelho”, esse mote perfaz toda a letra. E vigora na última estrofe: *aqui dentro do lado de fora*. O *eu* está sem seu juízo, está — como naquela primeira canção — fora de si mesmo. Da categoria de pessoa à de espaço, enuncia-se um estranhamento, fruto de quem enxerga o mundo, pode-se dizer, de uma maneira bastante particular.

Conclusão

Baseamo-nos em conceitos trabalhados por Benveniste (2020, 2023), Bertrand (2003) e Fiorin (1996, 2003) com uma inclinação à Semiótica Discursiva. Ao aplicarmos preceitos dos estudos a respeito da enunciação sobre letras de três canções de Arnaldo Antunes, pudemos observar variações de efeitos de sentido ocasionadas por estratégias linguístico-discursivas utilizadas em textos de natureza literária e, também, indicar empregos de procedimentos enunciativos que causaram estranhamentos em nossa percepção.

Percebemos que o tema da loucura é recorrente nos textos e identificamos que em cada um deles as sensações com relação às categorias de pessoa (em “Fora de si”), de tempo (em “Amanhã só amanhã”) e de espaço (em “O buraco do espelho”) foram concebidas de um modo bastante próprio pelo enunciador a partir de artimanhas que engendram a arte literária por meio da enunciação. Poderíamos concluir, dando ênfase a essa visão particular de mundo, construída sempre na e pela enunciação, fazendo eco às seguintes palavras:

[...] a partir do modo de adesão que o contrato enunciativo [...] propõe a seu leitor: em que ele faz crer, e como? O efeito produzido por ocasião da leitura poderá ser o de “realidade”, mas também os de “irrealidade” ou “surrealidade” (Bertrand, 2003, p. 161-162).

São efeitos de sentido (re)construídos discursivamente. Efeitos que, nas letras de canções de Arnaldo Antunes, assumem a configuração que reconhecemos como *estranhamento*.●

Referências

AMANHÃ só amanhã. Intérprete: Arnaldo Antunes. Compositor: Arnaldo Antunes. /n: RSTUVXZ. São Paulo: Rosa Celeste/ Pommelo, 2018. CD, faixa nº 3. (Letra de música).

¹⁴ Note-se que seis de suas músicas estão na trilha sonora do filme Bicho de Sete Cabeças (Bicho [...], 2001). Entre elas, duas das que analisamos: “Fora de si” e “O buraco do espelho”. A sinopse da obra cinematográfica relata os percalços do protagonista, um jovem que é enviado pelo pai a um manicômio onde começa a sofrer inúmeros desrespeitos e torturas físicas e psicológicas.

Disponível em: <https://www.arnaldoantunes.com.br/amanha-so-amanha>. Acesso em: 14 mar. 2025.

ANTUNES, Arnaldo. *Arnaldo Antunes*. [2023]. (Bio no site oficial de Arnaldo Antunes). Disponível em: <https://www.arnaldoantunes.com.br/1993>. Acesso em: 16 fev. 2025.

BICHO DE SETE CABEÇAS. *Trilha sonora original do filme*. Diversos Intérpretes. São Paulo: BMG, 2001.

BENVENISTE, Émile. *Problemas de linguística geral I*. Trad. Maria da Glória Novak e Maria Luisa Neri. 6. ed. Campinas, SP: Pontes, 2020. v. 1.

BENVENISTE, Émile. *Problemas de linguística geral II*. Trad. Eduardo Guimarães, Marco Antônio Escobar, Rosa Attié Figueira, Vandersi Sant'Ana Castro, João Wanderlei Geraldi e Ingedore Villaça Koch. 3. ed. Campinas: Pontes, 2023. v. 2.

BERTRAND, Denis. *Caminhos da semiótica literária*. Trad. Ivã Carlos Lopes, Edna Maria Nascimento, Mariza Bianconcini Teixeira Mendes e Maria Giannecchini de Souza. Bauru: Edusp - Editora da Universidade de São Paulo, 2003. (Coleção Signum).

BICHO de Sete Cabeças. Direção de Laís Bodanzky. Roteiro de Luiz Bolognesi. São Paulo: Buriti Filmes, Dezenove Som e Imagens, Gullane Filmes, 2001. DVD (74 min.).

CARROLL, Lewis. *Alice*: Aventuras de Alice no país das maravilhas; e Através do espelho e o que Alice encontrou por lá. Trad. Maria Luiza Borges. Rio de Janeiro: Zahar, 2009.

FIORIN, José Luiz. *As astúcias da enunciação: as categorias de pessoa, espaço e tempo*. São Paulo: Ática, 1996.

FIORIN, José Luiz. Enunciação e semiótica. *Revista Letras*, n. 33, p. 69-97, 2006. Disponível em: <https://periodicos.ufsm.br/letras/article/view/11924/7345>. Acesso em: 12 fev. 2025.

FIORIN, José Luiz. Pragmática. In: FIORIN, José Luiz (org.). *Introdução à linguística II. Princípios e análise*. São Paulo: Contexto, 2003. p. 161-185.

FIORIN, José Luiz. Sendas e veredas da semiótica narrativa e discursiva. *Revista Delta: Documentação e Estudos em Linguística Teórica e Aplicada*, v. 15, n. 1, p. 177-207, 1999. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/index.php/delta/article/view/43355>. Acesso em: 16 fev. 2025.

FORA de si. Intérprete: Arnaldo Antunes. Compositor: Arnaldo Antunes. In: NINGUÉM. São Paulo: BMG/RCA, 1995. CD, faixa nº 7. (Letra de música). Disponível em: <https://www.arnaldoantunes.com.br/fora-de-si>. Acesso em: 14 mar. 2025.

FORA de si. Intérprete: Arnaldo Antunes. Compositor: Arnaldo Antunes. In: FOCUS - O essencial de Arnaldo Antunes. Rio de Janeiro: WEA, 1999. CD, faixa nº 10. (Letra de música). Disponível em: <https://www.arnaldoantunes.com.br/fora-de-si>. Acesso em: 14 mar. 2025.

GREIMAS, Algirdas Julien; COURTÉS, Joseph. *Dicionário de semiótica*. Tradução de Alceu Dias Lima et al. 2. ed. 3. reimp. São Paulo: Contexto, 2021.

GREIMAS, Algirdas Julien. *Sobre o sentido*: ensaios semióticos. Tradução de Ana Cristina Cruz Cezar et al. Petrópolis: Vozes, 1975.

O BURACO do espelho. Intérprete: Arnaldo Antunes. Compositor: Arnaldo Antunes. In: O SILENCIO. São Paulo: BMG/RCA, 1996. CD, faixa nº 13. (Letra de música). Disponível em: <https://www.arnaldoantunes.com.br/o-buraco-do-espelho>. Acesso em: 14 mar. 2025.

PERSONALIDADES que estudaram na USP. *USP*, 15 out. 2011. Disponível em:
<https://www5.usp.br/noticias/sociedade/personalidades/>. Acesso em: 10 set. 2024.

SIMON, Claude. *L'Acacia*. Paris: Éd. de Minuit, 1989.

SOUZA, Warley. Arnaldo Antunes. *Brasil Escola*, [2023]. Disponível em:
<https://brasilescola.uol.com.br/literatura/arnaldo-antunes.htm>. Acesso em: 16 set. 2024.

TITÃS: 5 dos 8 membros da formação clássica saíram da banda; veja quais.

G1, São Paulo, 12 jul. 2016. Disponível em:
<https://g1.globo.com/musica/noticia/2016/07/titas-5-dos-8-membros-da-formacao-classica-sairam-da-banda-veja-quais.html>. Acesso em: 10 set. 2024.

ZOLA, Émille. *A besta humana*. Trad. Eduardo Nunes Fonseca. São Paulo: Hemus, 1982.

 **Strange person, time and space:
an enunciative approach of song lyrics by Arnaldo Antunes**

 SILVA, Marcelo Eduardo da

 MARTINS, Geraldo Vicente

Abstract: This article analyzes how the use of enunciative procedures present in the development of texts of a literary nature can provoke estrangement effects in the perception of the categories of person, time and space and their discursivization. Based on authors such as Benveniste (2020, 2023), Bertrand (2003) and Fiorin (1996, 2003), a *corpus* composed of three song lyrics ("Fora de si", "Amanhã só amanhã" e "O buraco do espelho") composed by Arnaldo Antunes. Methodologically, a section is dedicated to each observed text according to the enunciative category highlighted in it. The analyzes show how the strategies employed in the texts destabilize the conventional arrangements around the listed enunciative categories, drawing the enunciatee's attention to the inventiveness of these ways of saying.

Keywords: enunciation; enunciative categories; song lyrics analysis.

Como citar este artigo

SILVA, Marcelo Eduardo da; MARTINS, Geraldo Vicente. Pessoa, tempo e espaço estranhos: uma abordagem enunciativa de letras de Arnaldo Antunes. *Estudos Semióticos* [online], vol. 21, n. 1. São Paulo, abril de 2025. p. 24-42. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/esse>. Acesso em: dia/mês/ano.

How to cite this paper

SILVA, Marcelo Eduardo da. MARTINS, Geraldo Vicente. Pessoa, tempo e espaço estranhos: uma abordagem enunciativa de letras de Arnaldo Antunes. *Estudos Semióticos* [online], vol. 21, issue 1. São Paulo, April 2025. p. 24-42. Retrieved from: <https://www.revistas.usp.br/esse>. Accessed: month/day/year.

Data de recebimento do artigo: 27/09/2024.

Data de aprovação do artigo: 24/01/2025.

Este trabalho está disponível sob uma Licença Creative Commons CC BY-NC-SA 4.0 Internacional.

This work is licensed under a Creative Commons CC BY-NC-SA 4.0 International License.

