Revista *Littera* – Estudos Linguísticos e Literários
PPGLetras | UFMA | v. 17 | n.º 33 | 2026 | ISSN 2177-8868
Programa de Pós-Graduação em Letras | Universidade Federal do Maranhão

O *pathos* amoroso em canções do álbum *Souvlaki* (1993), da banda Slowdive

Gabriel Wirz Leite[1]

Resumo: Neste trabalho é analisada a expressão de um discurso amoroso articulado por meio de sentimentos como dor e ausência em três canções do álbum *Souvlaki* (1993), *40 days*, *Dagger* e *When the Sun Hits*, da banda britânica de rock alternativo Slowdive. Para isso, serão utilizadas figuras do discurso amoroso descritas por Barthes (1981) e as considerações sobre o erotismo feitas por Bataille (1997), que concebe a experiência erótica como a experiência de uma busca impossível por continuidade que perpassa sofrimento e afirma a vida mesmo na morte. Além disso, por meio dos estudos de Abrams (2010) e Chapman (2023), serão apresentadas similaridades entre o discurso amoroso presente nas canções aqui analisadas e poéticas de autores românticos ingleses como Coleridge, Keats e Wordsworth. Embora seja preferida aqui a concepção de Finnegan (2008) sobre o gênero canção, que pensa este enquanto uma execução performativa que conjuga diversos aspectos, o foco deste estudo será o escrutínio da letra das canções.

Palavras-chave: amor; erotismo; rock alternativo; romantismo; canção.

Abstract: *In this text, we analyse how a love discourse is developed by the expression of feelings such as pain and absence in three songs from the album Souvlaki (1993) by the British alternative rock band Slowdive. In order to develop this analysis we use here the figures of love discourse described by Barthes (1981) and the statements about erotism by Bataille (1997), who conceives erotic experience as an impossible search for continuity that endures suffering and affirms life even in death. We also present the works by Abrams (2010) and Chapman (2023) about Romanticism in order to present similarities among the love discourse displayed in the songs we analyse here and the poetics of romantic British authors such as Coleridge, Keats and Wordsworth. Although we use here the concept of song as performance by Finnegan (2008), we focus the analysis of the songs on their lyrics.*

Keywords: *love; eroticism; alternative rock; romanticism; song.*

As revoluções burguesas e os discursos do Iluminismo repercutiram de forma marcante nas poéticas de matriz europeia dos séculos XVIII e XIX ao provocar uma considerável mudança paradigmática a respeito da criação artística. Se até a Idade Moderna os bens culturais compreendidos como obras de arte estavam atrelados a instâncias sociais tais como nobreza e clero, a partir do século XVIII o individualismo burguês possibilitou uma consolidação da ideia de arte como interpretação subjetiva do mundo e não apenas como representação mimética. Por meio da terceira crítica de Kant, pinturas, esculturas, peças

[1] Doutorando em Estudos Literários (UFMG), mestre em Literatura e Cultura (UFBA) e licenciado em Letras Vernáculas e Inglês (UFBA). E-mail: gabrielwirz451@gmail.com.

musicais e textos passaram a ser compreendidos enquanto objetos estéticos e autônomos em relação às antigas instâncias sociais que pautavam o mundo europeu até então, de modo que indivíduos comuns passaram a ter autonomia e uma maior liberdade para realizar suas criações. Poetas, por exemplo, não precisavam mais estar completamente atrelados ao *ethos* de uma corte real ou da Igreja católica, de modo que a expressão espontânea de seus próprios sentimentos pôde se tornar uma prerrogativa de criação artística.

Em seu famoso estudo a respeito do Romantismo e da tradição crítica deste período, Abrams (2010, p. 95) sinaliza que a imagem da mente de um indivíduo como projetora de qualidade estética ou de outra qualidade emocional foi prenunciada por escritores ingleses do século XVIII e foi parte da tendência nativa em relação ao conceito de percepção criativa que se desenvolveu dentro dos limites da tradição empírica inglesa. Frequentemente, a mente foi retratada pelos poetas românticos como projetora de vida, fisionomia e paixão no universo, e coube à poesia lírica ser a forma poética de expressão dessas formulações. Abrams (2020, p. 140) argumenta que quando o poeta romântico Wordsworth caracterizou toda poesia de alegada "boa qualidade" como o transbordamento espontâneo de sentimentos, não era à épica ou a tragédia que ele estava se referindo, mas justamente à lírica. E, na maioria dos teóricos da geração de Wordsworth, a lírica tornou-se a forma poética por excelência e, geralmente, o tipo cujas qualidades conotam poesia em geral, indica Abrams (2010, p. 140).

Concomitantemente, desse modo, houve uma tendência de converter o eu lírico no poeta em pessoa, algo que, no pensamento de Abrams (2010, p. 140-141), pode ser atestado a partir do testemunho das cartas particulares e dos diários dos poetas dessa época. Em outras localidades, como na França e na Alemanha, a autoprojeção deliberada sob o disfarce da ficção foi marcante na tradição romanesca, mas na Inglaterra se optou pela autoprojeção por meio da escrita em versos líricos. Wordsworth, atesta Abrams (2010, p. 141), chegou a declarar que todos os seus poemas, longos ou curtos, e sobre qualquer tema, deveriam ser vistos como componentes de uma catedral gótica, da qual o próprio poeta se constitui o princípio de unidade. Desse modo, a autoexpressão de estados emocionais e mentais, tais como felicidade, angústia e paixão, tornaram-se tropos recorrentes não apenas na poesia dessa época, mas também em canções e poemas líricos contemporâneos.

Apesar das várias e notáveis similaridades entre a poesia lírica e a forma canção, os estudos teóricos e críticos apresentam tentativas de delimitar tais práticas artísticas e um escopo teórico que seja apropriado para a sua análise, como indicam Oliveira e Santos (2013, p. 2). Na verdade, o próprio termo lírico advém da lira, sinaliza Culler (2015, p. 49): na tradição ocidental com base na cultura grega, versos líricos eram poemas feitos para serem lidos acompanhados do instrumental musical conhecido como lira. Em sua argumentação, Oliveira e Santos (2013) apresentam algumas tentativas de delimitar as diferenças entre a poesia e a canção, como a proposta de Francisco Bosco, para quem letras de música têm um caráter visto como heterotélico, isto é: a letra de música é sempre e necessariamente letra para música, ela tem como finalidade as reciprocidades estruturais de sentido que perfazem a totalidade estética da canção. A poesia, por outro lado, é vista por Bosco como autotélica, isto é, ela tem um fim em si mesma. Oliveira e Santos (2023, p. 2) apresentam ainda a visão de Conforte e Dolz, que buscam expandir a concepção de Bosco, fazendo ressalvas ao suposto caráter heterotélico da canção. No pensamento de Conforte e Dolz, argumentam Oliveira e Santos (2023, p. 2), há um entendimento de que a letra não é algo para a música, mas sim com a música, de modo que negar tal conjunção entre letra e música seria contrariar justamente o entendimento da letra de canção como parte integrante do complexo semiótico do qual ela faz parte. Desse modo, a letra de uma canção não seria um elemento ancilar, mas parte de um sistema em que cada um dos elementos — letra, ritmo, melodia, harmonia, arranjo, gênero musical — desempenha um papel cuja hierarquia é muito difícil, se não impossível, de precisar.

Além da conjugação não-hierarquizada das letras de música — o texto — com os variados elementos musicais — melodia, harmonia, arranjo etc. —, a performance também tem um papel crucial nesse complexo semiótico que compõe o gênero canção a partir da concepção apresentada por Finnegan (2008) a respeito do gênero. Para Finnegan (2008, p. 23-24), uma canção — ou um poema oral — tem sua verdadeira existência não em algum texto duradouro, mas em sua performance: esta é realizada em um tempo e espaço específicos através da ativação da música, da voz, do canto, e talvez também do envolvimento somático da dança, da cor, de objetos materiais reunidos por agentes cocriadores em um evento imediato. Diferentes execuções e usos de uma canção exemplificam isso: a composição “Hurt”, de Trent Reznor, lançada nos anos 1990 quando o músico tinha 29 anos, expressava

as angústias vivenciadas por vício em heroína, automutilação e depressão. Poucos anos depois, o músico Johnny Cash, aos 68 anos, famoso na música *country* norte-americana dos anos 1950 e 1960, regravou a canção de Reznor e atribuiu à composição, por conta de sua interpretação, um tom reflexivo de recapitulação da vida indicativo do processo de amadurecimento. Se a composição de Reznor utilizada batidas eletrônicas características da música conhecida como industrial que foi famosa nos anos 1980 e 1990, Cash utilizou o clássico violão característico da música *country*. A performance de Cash, assim, transformou uma canção sobre vício em uma canção sobre a velhice. Em um contexto mais local, compositores como Caetano Veloso e Gilberto Gil costumam fazer diversas variações e arranjos de suas composições nas execuções em shows, expressando diferentes sentidos e afetos. Assim, a canção se realiza nas especificidades da sua materialização em performance. "Nesse momento encantado da performance, todos os elementos se aglutinam numa experiência única e talvez inefável, transcendendo a separação de seus componentes individuais", argumenta Finnegan (2008, p. 24). E nesse momento, o texto, a música e tudo o mais são todas facetas simultaneamente anteriores e superpostas de um ato performativo que não pode ser dividido. Dessa forma, "é a performance da canção, integrada, o primordial" (Finnegan, 2008, p. 25). Esta, portanto, é uma concepção de canção preferível neste estudo.

Durante o começo dos anos 1990, bandas de rock alternativo do Reino Unido foram popularizadas nas diversas mídias por conta de suas performances musicais e um estilo muito particular de textura musical criado a partir da junção de diversos efeitos de guitarra possibilitados por equipamentos conhecidos como pedais — a criação dessa gama de efeitos de guitarra foi chamada de *wall of sound*, parede de som. Como os músicos desses grupos precisavam olhar para os pés com frequência para utilizar e modular os pedais de efeitos, os jornalistas britânicos começaram a chamar o novo subgênero musical de *shoegaze*, que significaria justamente o ato de olhar para os pés. Assim, os efeitos de guitarra, as performances corporais introspectivas, olhares que fugiam do público e vocais sussurrantes foram integrados a letras melancólicas que com frequência tematizavam o amor por um viés triste, o que originou performativas criações artísticas muito únicas. De certo modo, as bandas enquadradas pela mídia como *shoegaze* remetiam a outras bandas inglesas dos anos 1980 que surgiram após o *boom* do *punk*, que construíram todo um imaginário lúgubre que se referenciava de forma intermidiática à ficção gótica do final do século XVIII e aos tropos

românticos dessa época, tais como a imagem do amor melancólico, por exemplo. Por intermidialidade, entende-se as concepções e subcategorias da categoria propostas por Rajewsky (2012), que concebe a intermidialidade como um cruzamento de fronteiras entre mídias que, dentre outras variadas formas, pode ser expresso por meio da referenciação a sistemas midiáticos e artísticos distintos.

Dentre as chamadas bandas *shoegaze*, o grupo britânico Slowdive é uma das que mais se destacaram, senão a mais emblemática. Suas canções ajudaram a consolidar todas as características que definem a sonoridade desse subgênero musical e o álbum *Souvlaki* (1993) já se tornou canônico dentro do campo cultural que consome esses bens culturais. É notável como os versos das canções do álbum apresentam uma lírica que expressa um distinto discurso amoroso emotivo entrelaçado em melancolia e com fortes imagens que, em alguns momentos, se assemelham à poesia romântica do século XIX. Em *40 days*, o eu lírico enuncia que já fazem "40 dias e eu sinto sua falta/ Estou tão chapado que já perdi a cabeça/ É no verão que estou pensando/ 40 dias e estou deslumbrado[2]" (Halstead, 1993, tradução nossa), articulando, dessa forma, uma angústia decorrente da ausência de uma pessoa amada. Diante disso, é expresso um sentimento de letargia e de apatia, quando o eu lírico enuncia que "Se eu visse algo novo/ Acho que não me preocuparia/ Se eu visse algo novo/ Acho que não me importaria[3]" (Halstead, 1993). A textura musical, construída por variados efeitos de guitarra e na voz, como o *reverb* e o *delay* — efeitos de atraso na emissão das ondas sonoras que provocam eco nos sons — e os vocais sussurrados reforçam o tom melancólico construído na performance musical das canções do álbum *Souvlaki* (1993).

Sobre a ausência no discurso amoroso, Barthes (1981, p. 27) infere que se define como "todo episódio de linguagem que põe em cena a ausência do objeto amado — quaisquer que sejam a causa e a duração — e tende a transformar essa ausência em prova de abandono". Para o autor (Barthes, 1981, p. 27), só há ausência do outro, é o outro que parte, e o amante que fica. O outro vive em eterno estado de partida, de viagem. Este é, "por vocação, migrador; quanto a mim, que amo, sou por vocação inversa, sedentário, imóvel, disponível, à espera,

2 No original: "40 days and I miss you/ I'm so high that I've lost my mind/ It's the summer I'm thinking of/ 40 days and I'm blown away".
3 No original: "If I saw something new/ I guess I wouldn't worry/ If I saw something new/ I guess I wouldn't care".

fincado no lugar, não resgatado como um embrulho num canto qualquer da estação" (Barthes, 1981, p. 27). Desse modo, argumenta Barthes (1981, p. 27), a ausência amorosa só tem um sentido, e só pode ser dita a partir de quem fica e não de quem parte. Um eu, sempre presente, e um outro, sempre ausente. Dizer a ausência é, de início, estabelecer que o sujeito e o outro não podem trocar de lugar.

A ausência amorosa pode ser procedida, como ocorre em *When the Sun Hits*, outra canção do álbum *Souvlaki* (1993), daquilo que Barthes (1981, p. 107) chama de *fading*, algo compreendido como a experiência dolorosa segundo a qual o ser amado parece se afastar de todo contexto, sem que essa indiferença enigmática seja dirigida contra o sujeito apaixonado ou proferida em benefício seja do mundo, seja de um rival. Em *When the Sun Hits*, o eu lírico expressa: "Jogos mentais, não me abandone/ Chegamos tão longe, não me perca/ Importa onde você está[4]" (Halstead, 1993), pedindo que o ser amado não se afaste. Barthes (1981, p. 107) argumenta que quando o *fading* do outro se produz, fica-se angustiado porque tal acontecimento parece sem causa e sem fim. O outro afasta-se como uma miragem triste, desloca-se até o infinito e o ser abandonado se desgasta para alcançá-lo. No *fading*, indica Barthes (1981, p. 108), o outro parece perder todo o desejo, a noite o leva. A pessoa que ama é abandonada pelo outro, mas esse abandono se duplica com o abandono que ele próprio sofre. Desse modo, sua imagem fica lavada, liquidada, e o ser abandonado não pode mais se apoiar em nada, nem mesmo no desejo que o outro leva para outro lugar: fica-se de luto por um objeto que está ele mesmo enlutado.

Em outro dos versos da canção, que relaciona o ser amado a um Sol desde o próprio título, o eu lírico enuncia que "Ei, amante/ Você ainda me queima/ Você é uma canção[5]" (Halstead, 1993), comparando também o ser amado a uma canção. Barthes (1981, p. 108) argumenta que o *fading* do outro está na voz. Em seu entendimento, a voz suporta, permite a leitura e realiza por assim dizer o desfalecimento do ser amado, pois cabe à voz morrer. O que faz a voz é aquilo que nela fere o ser que ama à força de ter que morrer, como se ela fosse imediatamente apenas uma lembrança, e não pudesse nunca deixar de ser outra coisa. Esse ser fantasmagórico da voz é, para Barthes (1981, p. 108), a inflexão. A inflexão, pela qual se define toda voz, é aquilo que está se calando, é aquele grão sonoro que se

4 No original: "Mind games, don't leave me/ Come so far, don't lose me/ It matters where you are".
5 No original: "Hey, hey lover/ You still burn me/ You're a song, yeah".

desagrega e desfalece. O ser abandonado só conhece a voz do ser amado morta, rememorada, relembrada no interior de sua cabeça, bem além dos ouvidos. A voz é, nesse sentido, muito fraca e, no entanto, monumental, pois ela é um dos objetos que só existem quando desaparecem. Se, em *When the Sun Hits*, o ser amado é uma canção, esta é uma dolorosa canção cantada por uma voz que expressa o afastamento, o abandono e anuncia um fim na relação amorosa. Assim,

> Nada mais doloroso do que uma voz amada e cansada: voz extenuada, rarefeita, exangue, poder-se-ia dizer, voz do fim do mundo, que vai ser tragada muito longe pelas águas frias: ela está *no ponto* de desaparecer, como o ser amado está *no ponto* de morrer: o cansaço é o próprio infinito: o que não acaba de acabar. Essa voz breve, curta, quase sem graça pela raridade, esse *quase nada* da voz amada e distante torna-se em mim uma rolha monstruosa, como se um cirurgião me enfiasse um tampão bem grosso de algodão na cabeça (Barthes, 1981, p. 109, grifo do autor).

É marcante, em *When the Sun Hits*, a comparação do ser amado ao Sol. O eu lírico expressa: "Docinho, eu te observo/ Queimar tão rápido, isso me assusta[6]" (Halstead, 1993). Se o ser amado é um sol, ele tem a capacidade de queimar, destruir e atemorizar por conta de sua imensidão. Tais versos aproximam-se do sublime na arte, modo estético discutido no século XVIII por pensadores como Burke e Kant. O sublime, no entendimento dos filósofos, possibilita a elevação das capacidades mentais, cognitivas e emotivas do receptor do objeto estético, que se paralisa defronte à grandiosidade. Assim, com frequência, em obras de arte, paisagens como imponentes cachoeiras, geleiras e montanhas têm em comum a assustadora iminência do objeto visto de uma perspectiva que virtualmente nos compele a imaginar a nós mesmos como impotentes. Não à toa tais paisagens foram marcantes na literatura romântica, e, portanto, o sol utilizado como potente e devastadora imagem amorosa em *When the Sun Hits* se relaciona a essa tradição.

A referência a objetos do mundo natural e fenômenos da natureza, que com frequência se entrelaçam em expressões amorosas, foi um tropo recorrente em algumas das diversas poéticas do Romantismo e na poesia do século XVIII. Abrams (2010, p. 97) argumenta que o que é peculiar nas obras de Wordsworth e de Coleridge não é a atribuição de uma vida e uma alma à natureza, mas a formulação dessa vida exterior como uma contribuição para a

6 No original: "Sweet thing, I watch you/ Burn so fast, it scares me".

vida e a alma do homem, o observador, ou, de outra forma, como uma reciprocidade constante com ambas. Tal tópico foi também central nas formulações teóricas desses autores e surge repetidas vezes em suas discussões acerca do assunto da poesia, das análises que fazem do processo imaginativo, e dos seus debates sobre a dicção poética e a legitimidade da personificação e de figuras de linguagem afins. Desse modo, a preocupação comum da filosofia da natureza e a da arte foi parte essencial da tentativa de revitalizar o universo material e mecânico que emergira da filosofia de Descartes e Hobbes e que fora pouco tempos depois dramatizada pelas teorias de Hartley e pelos mecanicistas franceses do final do século XVIII, indica Abrams (2010, p. 97). Ao mesmo tempo, foi uma tentativa de superar o sentido da alienação da humanidade diante do mundo sanando a dicotomia entre assunto e objeto, entre o mundo vital — fixo, pleno de valores da experiência privada — e o supostamente extinto mundo da extensão, quantidade e movimento. Estabelecer que o ser humano compartilha sua própria vida com a natureza era reanimar o universo inerte dos materialistas e, ao mesmo tempo, reconectar de maneira mais efetiva o homem ao seu ambiente.

Nesse sentido, argumenta Abrams (2010, p. 97), o objetivo persistente da filosofia formal de Coleridge era substituir por vida e inteligência a filosofia do mecanicismo, a qual, em tudo o que é mais digno do intelecto humano, na visão do poeta inglês, combateria a morte. Assim, em Coleridge, a vida infundida no movimento mecânico do universo torna-se una com a vida do ser humano, de modo que na natureza tudo tem vida própria e todos se conjugam. Abrams (2010, p. 97-98) também infere que Wordsworth compartilhou ideias semelhantes às de Coleridge em suas criações poéticas: em *The Prelude* (1995 [1850]), Wordsworth tece uma imagem poética que expressa um infante tornando-se integrante do mundo exterior por meio do laço amoroso materno, participando da criação deste mundo exterior e com ele compartilhando atributos de seu próprio ser. Por meio das faculdades do sentido, em Wordsworth, a mente cria. A experiência da vida única dentro e fora das pessoas anularia, dessa forma, a divisão entre o animado e o inanimado, entre sujeito e objeto. Em seus poemas, argumenta Abrams (2010, p. 99), Wordsworth refere-se à sua relação com a natureza em termos de laços filiais, empreendendo em *The Recluse* (1995 [1888]), obra publicada postumamente, a coroação de sua carreira poética por meio da imagem do casamento da mente com a natureza, com a consumação das bodas e uma consequente

criação de um mundo perceptual vivo, um paraíso habitado por bosques elísios e campos felizes.

Se as obras de Wordsworth e Coleridge apresentavam imagens que utilizavam a natureza para expressar vida e união, em *When the Sun Hits* a ideia do Sol compartilha um aspecto que indica uma dualidade na experiência amorosa, dualidade esta que expressa a experiência amorosa como caracterizada não só por uma potência de vida, mas também por uma destruidora potência de morte. O amor enquanto algo sofrido e destrutivo está notavelmente presente nos versos da canção *Dagger*, também parte do álbum *Souvlaki* (1993). Na primeira estrofe de *Dagger*, o eu lírico expressa: "A garota radiante está dormindo/ Ela cai e sonha sozinha/ E eu sou sua adaga/ Dormente demais para sentir sua dor[7]" (Halstead, 1993). Adentrando o âmbito do onírico, o eu lírico sinaliza ser a adaga da sua amante, isto é, ele é o objeto que fere a própria pessoa amada, como volta a afirmar no refrão da canção: "E eu sou a sua adaga/ Você sabe que eu sou a sua ferida[8]" (Halstead, 1993).

Assim, a canção mais uma vez se aproxima da poética romântica britânica, desta vez das obras do poeta John Keats: como infere Chapman (2023, p. 73), os amantes presentes nas obras de Keats abraçam abertamente ameaças mortais na busca de seus romances e sonhos eróticos, de modo que Keats deixa tênue os limites entre a vida e a morte, assim como os que dividem os sonhos e as fantasias que governam os momentos em que as pessoas estão acordadas. Com frequência, ao longo das suas odes, argumenta Chapman (2023, p. 73-74), Keats inclusive se voltou a elementos sobrenaturais do gótico e alusões míticas para embelezar as consequências do investimento exagerado na exatidão da fantasia, utilizando convenções românticas góticas para expressar a hipérbole costumeira nas declarações passionais de jovens amantes. Nesses cenários do gênero literário, associados tanto a paixões quanto ao espectro da morte, Keats esboça amantes jovens que consistentemente falham em reconhecer, respeitar e negociar com as fantasias individuais e os desejos das suas pessoas amadas. As falhas desses amantes são duplas, sinaliza Chapman (2023, p. 74): eles não estão dispostos a manter suas fantasias pessoais para si e nem a comprometer a fantasia de suas narrativas em prol das suas pessoas amadas.

7 No original: "The sunshine girl is sleeping/ She falls and dreams alone/ And me I am her dagger/ Too numb
8 No original: "And me I am your dagger/ You know I am your wound".

Chapman (2023, p. 93) argumenta que o sujeito enamorado em Keats é definido por sua vontade extraordinária de embarcar em violência e angústia, tanto como agente quanto como vítima, em prol de viver a narrativa precisa de sua fantasia e desejo. Nos três principais poemas de romance de Keats, *Lamia* (1982), *Isabella* (1982) e *The Eve of St. Agnes* (1982), publicados originalmente em 1820, é possível ver jovens amantes que partem em jornadas extraordinárias para viver a exatidão de sua fantasia romântica. Eles não são imunes à falta que necessariamente acompanha desejos, argumenta Chapman (2023, p. 93), mas operam com esta falta de formas chocantes que pervertem seu entendimento de si e do senso de *self* de seus amantes. Em outra estrofe de *Dagger*, o eu lírico enuncia: "Ela sussurra enquanto eu durmo/ 'Eu te amo quando você sorri'/ Eu não perdi você realmente/ Apenas perdi por um tempo'[9]" (Halstead, 1993), que logo em seguida retorna para o refrão, no qual reafirma que "Você sabe que eu sou a sua adaga/ Você sabe que eu sou a sua ferida[10]"(Halstead, 1993).

O *pathos* amoroso expresso em *Dagger* é indicativo da experiência erótica tal como concebida por Bataille (1997), que pensa o erotismo enquanto uma busca por continuidade a partir da descontinuidade inerente aos seres, experiência essa ligada a uma fusão associada à morte. Bataille (1987, p. 11) infere que cada ser é distinto de todos os outros, seu nascimento, sua morte e os acontecimentos de sua vida "podem ter para os outros certo interesse, mas ele é o único diretamente interessado. Só ele nasce. Só ele morre. Entre um ser e outro há um abismo, uma descontinuidade". Desse modo, embora as pessoas tentem se comunicar, nenhuma comunicação poderá suprimir uma primeira diferença. Para Bataille (1987, p. 14), toda a concretização do erotismo tem como finalidade atingir o mais íntimo do ser, no ponto em que o coração nos falta. A passagem do estado normal ao de desejo erótico supõe em nós a dissolução relativa do ser constituído na ordem descontínua. Toda a concretização erótica tem por princípio uma destruição da estrutura do ser fechado que é, no estado normal, um parceiro do jogo da experiência erótica. Bataille (1987, p. 15) argumenta que:

> Em sua origem, a paixão dos amantes prolonga no campo da simpatia moral a fusão dos corpos entre si. Ela a prolonga ou lhe serve de introdução. Mas,

9 No original: "She whispers while I'm sleeping/ 'I love you when you smile/ I didn't really lose you/ I just lost it for a while'".
10 No original: "You know I am your dagger/ You know I am your wound".

> para aquele que a sente, a paixão pode ter um sentido mais violento que o desejo dos corpos. Nunca devemos esquecer que, apesar das promessas de felicidade que a acompanham, ela introduz inicialmente a confusão e a desordem. A paixão venturosa acarreta uma desordem tão violenta que a felicidade em questão, antes de ser uma felicidade cujo gozo é possível, é tão grande que é comparável ao seu oposto, o sofrimento. Sua essência é a substituição de uma descontinuidade persistente por uma continuidade maravilhosa entre dois seres. Mas essa continuidade é sobretudo sensível na angústia, na medida em que ela é inacessível, na medida em que ela é busca na impotência e na agitação (Bataille, 1987, p. 15).

Dessa forma, para Bataille (1987, p. 15), as chances de sofrer são tão grandes que apenas o sofrimento revela a inteira significação do ser amado. A posse do ser amado não significa a morte, mas, ao contrário, a sua busca implica a morte. Se o amante não pode possuir o ser amado, algumas vezes pensa em matá-lo: muitas vezes ele preferiria matar a perdê-lo, indica Bataille (1987, p. 15). O amante deseja em outros casos sua própria morte. O que se coloca em jogo nessa fúria é o sentimento de uma continuidade possível percebida no ser amado. Ao amante parece que só o ser amado — isto tem por causa correspondências difíceis de definir, acrescentando à possibilidade de união sensual a união dos corações — pode neste mundo realizar o que nossos limites não permitem, a plena fusão de dois seres, a continuidade de dois seres descontínuos. Portanto, para Bataille (1987, p. 15), a paixão nos engaja assim no sofrimento, uma vez que ela é no fundo a procura de um impossível e, superficialmente, "sempre a busca de um acordo dependente de condições aleatórias. Entretanto, ela promete ao sofrimento fundamental uma saída. Nós sofremos com nosso isolamento na individualidade descontínua".

Assim, as canções aqui analisadas, presentes no álbum *Souvlaki* (1993) da banda Slowdive, indicam um discurso amoroso no qual os sujeitos enamorados embarcam em uma jornada de ausência, entrelaçamento e uma dor autoinfligida acompanhada por êxtase e prazer imerso ao sofrimento. Se a construção da noção de amor pode ser feita de modo idealizado, tal idealização pode ser expressa de forma multifacetada, indicando um êxtase que conecta amor, vida e morte. Ainda que a paixão e a construção do discurso amoroso possam perpassar por sofrimento e buscas impossíveis, ela também afirma a vida mesmo na morte, constituindo uma saída para a descontínua apatia vivenciada pelas pessoas no cotidiano.

Referências

ABRAMS, Meyer Howard. **O espelho e a lâmpada**: teoria romântica e tradição crítica. Trad. Alzira Allegro. São Paulo: Editora UNESP, 2010.

BARTHES, Roland. **Fragmentos de um discurso amoroso.** Trad. Hortênsia dos Santos. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1981.

BATAILLE, Georges. **O erotismo**. Trad. Antônio Carlos Viana. Porto Alegre: L&PM, 1987.

CHAPMAN, Madison. **Mortal Intimacy**: Desire, Death And The Subject In British Romantic Literature. 2023. 185 p. Tese (Doutorado em Literatura Inglesa) - Faculdade de Humanidades, Universidade de Chicago, Chicago, 2023.

CULLER, Jonathan. **Theory of the Lyric.** Cambridge: Harvard University Press, 2015.

FINNEGAN, Ruth. O que vem primeiro: o texto, a música ou a performance? *In*: MATOS, Claudia; TRAVASSOS, Elizabeth; MEDEIROS, Fernanda Teixeira (org.). **Palavra cantada**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2008. p. 15-43.

JOHNNY CASH. **Hurt.** Composição: Trent Reznor. Nashville: Universal Music, 2002. Disponível em: https://open.spotify.com/intl-pt/track/6zQGwQB6gnU6bCwktQMAtD. Acesso em: 23 maio 2025.

KEATS, John. **Complete Poems**. Cambridge: Belknap Press of Harvard University Press, 1982.

NINE INCH NAILS. **Hurt.** Composição: Trent Reznor. Cleveland: Nothing Records, 1994. Disponível em: https://open.spotify.com/intl-pt/track/1lo9k4PrxFd5Np4cAxXoKo. Acesso em: 23 maio 2025.

OLIVEIRA, Leonardo Davino de; SANTOS, Gabriel Costa dos. O limiar da voz concreta: Vocoperformance e poemúsica em Augusto de Campos e Cid Campos. **Letras & Letras**, Uberlândia, v. 39, n. único, p. 1–14, 2023.

RAJEWSKY, Irina. Intermidialidade, intertextualidade e "remediação": uma perspectiva literária sobre a intermidialidade. *In*: DINIZ, Thaïs Flores Nogueira (org.). **Intermidialidade e Estudos interartes:** desafios da arte contemporânea. v. 2. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012. p. 15-46.

SLOWDIVE. **40 days**. Composição: Neil Halstead. Londres: Creation Records, 1993. Disponível em: https://open.spotify.com/intl-pt/album/53eHm1f3sFiSzWMaKOl98Zsi=U6Be5N5iRqa3IFk3ivS3QA. Acesso em: 23 maio 2025.

SLOWDIVE. **Dagger**. Composição: Neil Halstead. Londres: Creation Records, 1993. Disponível em: https://open.spotify.com/intl-pt/album/53eHm1f3sFiSzWMaKOl98Zsi=U6Be5N5iRqa3IFk3ivS3QA. Acesso em: 23 maio 2025.

SLOWDIVE. **When The Sun Hits.** Composição: Neil Halstead. Londres: Creation Records, 1993. Disponível em: https://open.spotify.com/intl-pt/album/53eHm1f3sFiSzWMaKOl98Zsi=U6Be5N5iRqa3IFk3ivS3QA. Acesso em: 23 maio 2025.

WORDSWORTH, William. The Prelude. *In*: **The Collected Poems of William Wordsworth**. Ware, Hertfordshire: Wordsworth Editions, 1995. [1850]

WORDSWORTH, William. The Recluse. *In*: **The Collected Poems of William Wordsworth.** Ware, Hertfordshire: Wordsworth Editions, 1995. [1888]