REVISTA TRANSDISCIPLINAR
Uma oportunidade para o livre pensar
Vol. 26 – Ano 13 – Nº 26 – 2º semestre/2025 ISSN 2317-8612
http://revistatransdisciplinar.com.br - www.artezen.org

4 – A CONSTRUÇÃO DAS PAIXÕES NA OBRA AUDIOVISUAL DE LAURA PAUSINI: Uma Análise Semiótica e Psicanalítica

Isabella Sozza, M A*

Resumo:
Este artigo investiga as dimensões passionais, estéticas e pulsionais presentes no filme *Laura Pausini - Piacere di conoscerti* (2022), articulando as teorias da Semiótica Francesa, da Estética e da Psicanálise. A escolha do tema justifica-se pela riqueza discursiva da cantora, cuja obra audiovisual transita entre a subjetividade amorosa e questões sociais, materializadas em narrativas visuais e sonoras. O objetivo geral é compreender como as paixões e pulsões se manifestam no corpus selecionado, utilizando como metodologia a análise semiótica descritiva. O arcabouço teórico baseia-se em Greimas e Fontanille (1993) para a Semiótica das Paixões, em Freud (1996) para as noções de pulsão e em Platão (1972) e Aristóteles (2008) para as discussões estéticas. Os resultados apontam que as paixões na obra de Pausini são construídas por meio de modalizações (querer, saber, poder, dever) e se manifestam em figuras como o ressentimento, a saudade e o devaneio, articuladas a elementos visuais e sonoros. Conclui-se que a obra da cantora opera como um dispositivo discursivo complexo, onde as paixões não são apenas enunciadas, mas performatizadas pela intersecção de linguagens.
Palavras-chave: Laura Pausini; Semiótica das Paixões; Psicanálise; Estética; Audiovisualidade; Interdisciplinaridade.

Abstract:
This article examines the passionate, aesthetic, and pulsional dimensions in the film Laura Pausini - Piacere di conoscerti (2022), combining French Semiotics, Aesthetics, and Psychoanalysis. The theme is justified by the discursive richness of the singer's audiovisual work, which navigates between love subjectivity and social issues, materialized in visual and sonic narratives. The main goal is to understand how passions and drives manifest in the selected corpus. The theoretical framework relies on Greimas and Fontanille (1993) for Semiotics of Passions, Freud (1996) for drive theory, and Plato (1972) and Aristotle (2008) for aesthetic discussions. The results indicate that passions in Pausini's work are constructed through modalizations (wanting, knowing, being able, having to) and manifest in figures such as resentment, longing, and daydreaming, articulated through visual and sonic elements. It concludes that the singer's work operates as a complex discursive device, where passions are not only enunciated but performatized through the intersection of languages.
Keywords: Laura Pausini; Semiotics of Passions; Psychoanalysis; Aesthetics; Audiovisuality; Interdisciplinarity.

***Isabella Sozza, M A –** Professora, artista e pesquisadora em Letras, Artes e Tecnologias Educacionais. Graduada em Letras/português pela Universidade Santo Amaro — UNISA, mestre em Letras (língua, literatura e cultura italianas) pela Universidade de São Paulo — USP, com especializações em Docência Superior e Linguística. Atua em educação inclusiva e tecnológica, literatura/linguística/tradução literária, pesquisa e revisão científica internacional. E-mail: isabellasozza@alumni.usp.br

Introdução

A obra de Laura Pausini, desde seus primeiros videoclipes nos anos 1990, configura-se como um laboratório de experimentações passionais, onde a subjetividade amorosa e as questões sociais se entrelaçam em narrativas audiovisuais densas. O filme *Piacere di conoscerti* (2022), ao reunir fragmentos autobiográficos da cantora, evidencia um *corpus* privilegiado para analisar como as paixões são construídas não apenas pela letra das canções, mas pela materialidade das imagens, cores e sons. A justificativa para este estudo reside na necessidade de analisar as camadas discursivas que ultrapassam o verbal, adentrando o território da *Semiótica das Paixões* (Greimas; Fontanille, 1993) e suas interfaces com a *Psicanálise* (Freud, 1996) e a Estética (Platão, 1972; Aristóteles, 2008).

O problema central que orienta esta pesquisa é: Como as paixões e pulsões se configuram na obra audiovisual de Laura Pausini, e de que maneira elas dialogam com as teorias da significação e dos afetos? A hipótese é que as paixões na obra da cantora operam por meio de uma modalização específica, onde o sujeito passionado, tendo a própria Pausini como enunciadora, se constitui na relação ambígua entre euforia e disforia, performatizada por recursos extralinguísticos.

O artigo estrutura-se em três capítulos. O primeiro discute as bases teóricas da Semiótica das Paixões e suas aplicações no campo audiovisual. O segundo analisa recortes do filme e videoclipes de Pausini, destacando figuras passionais como o ressentimento e a saudade. O terceiro capítulo articula essas análises com as noções psicanalíticas de pulsão e sublimação, propondo uma leitura interdisciplinar.

1 Semiótica das Paixões e Audiovisualidade

A Semiótica Francesa, conforme Greimas e Fontanille (1993), entende as *paixões* como estados da alma modalizados, onde o sujeito se define por *querer, saber, poder* ou *dever.* Essa abordagem permite analisar como Pausini constrói seus enunciados passionais não apenas pela letra das músicas, mas pela disposição das imagens e sons. Em *La solitudine* (1993), por exemplo, a praia vazia e os tons frios da imagem materializam a paixão do ressentimento, conforme descrito por Fiorin (2007): uma modalização do "saber" que se frustra, onde o sujeito reconhece a impossibilidade de alcançar o objeto desejado.

A hibridização da linguagem audiovisual, como aponta Machado (2007), dissolve fronteiras entre verbal e não-verbal, criando um espaço privilegiado para a manifestação das paixões. Em *Spaccacuore*, a chuva intensa e a performance corporal da cantora operam como sinais de uma tensividade fórica (Greimas; Fontanille, 1993), onde o pathos é visualizado antes mesmo de ser nomeado.

A obra de Laura Pausini evidencia um repertório vasto para analisar as nuances das paixões e suas modalizações, indo além do ressentimento e adentrando territórios como a nostalgia, o êxtase amoroso e a melancolia. Em *In assenza di te* (1996), a paixão da saudade é construída por uma combinação de elementos verbais e não-verbais: a letra evoca a ausência ("Cerco il tuo nome nelle mie preghiere"), enquanto o videoclipe, filmado em tons sépia e com planos lentos de paisagens desertas, reforça a modalização do "querer" insatisfeito. A cantora, muitas vezes enquadrada em *close-up*, transmite uma expressão facial ambígua — entre a resignação e a espera —, exemplificando o que Greimas e Fontanille (1993) chamam de estado tensivo, onde o sujeito oscila entre a posse simbólica e a privação real do objeto de desejo.

Já em *E ritorno da te* (2001), a paixão do reencontro é articulada por uma mudança na paleta cromática (do cinza ao dourado) e pelo movimento da câmera, que abandona planos fixos para adotar *travellings* circulares, sugerindo a modalização do "poder" realizado. A narrativa visual, que mostra Pausini correndo em direção ao amante, contrasta com a letra ("Ho imparato a vivere senza te"), criando uma contradição semiótica proposital: o sujeito afirma sua independência, mas a imagem revela uma pulsão (Freud, 1996) de retorno. Essa dissonância entre verbal e não-verbal é um traço recorrente em sua obra, evidenciando que as paixões não se limitam ao discurso explícito, mas se inscrevem no corpo e no espaço.

Em *Limpido* (2013), dueto com Kylie Minogue, a paixão da libertação é representada pela metáfora da água cristalina e pelos gestos expansivas das cantoras, que dançam sob uma cascata. Aqui, a modalização do "dever" (a obrigação de superar um amor passado) é sublimada em coreografia, cor e movimento, alinhando-se à noção de somação (Greimas;

Fontanille, 1993), onde o sujeito transcende a negação inicial. A cena em que Pausini e Minogue se olham e sorriem, sem qualquer diálogo verbal, opera como um ato de sanção — a confirmação de que o objeto de desejo, que agora transformado, foi ressignificado.

Em *Io sì* (2020), música-tema do filme *La vita davanti a sé*, a paixão da resiliência é construída por uma narrativa de empoderamento. A letra e a imagem articulam a modalização do "saber" reconquistado. A ausência de interlocutores no videoclipe reforça a ideia de que o sujeito passionado se tornou, ele mesmo, o objeto de sua própria superação — um conceito que ecoa a noção psicanalítica de sublimação (Freud, 1996), onde a pulsão é redirecionada para uma criação artística.

A materialidade audiovisual, longe de ser um mero suporte, é constitutiva dessas paixões, tornando-as sensíveis antes mesmo de serem racionalizadas. Como observa Machado (2007), a hibridização das linguagens na pós-modernidade exige que a análise semiótica vá além do texto, incorporando gestos, cores e sons como elementos discursivos plenos.

1.1 A Arquitetura das Paixões: Fundamentos Semióticos e Psíquicos

A compreensão das paixões enquanto fenômeno discursivo exige um retorno às estruturas profundas que as constituem. Greimas e Fontanille (1993) propõem uma topologia passionais que transcende a mera catalogação de afetos, situando-as como modulações existenciais do sujeito perante seu objeto de valor. Neste horizonte teórico, a paixão é uma forma de ser-no-mundo semioticamente estruturada.

O cerne desta teoria reside na noção de modalização – operação pela qual o sujeito se define em sua relação com o possível. As quatro modalidades canônicas (querer, saber, poder, dever) são vetores dinâmicos que se entrelaçam na tessitura discursiva. O querer (vouloir) configura a dimensão desiderativa, onde o sujeito se projeta na falta; o saber (savoir) instaura o regime cognitivo, espaço das certezas e ignorâncias que delimitam o campo passionais; o poder (pouvoir) define a esfera das potencialidades concretas, fronteira entre o real e o virtual; o dever (devoir) introduz a dimensão ética, onde o desejo se confronta com a lei.

Esta arquitetura modal desdobra-se no que Fontanille (2004) denominará posteriormente de "semiótica tensiva" – sistema onde as paixões não são estados, mas processos de intensificação e relaxamento, movimentos contínuos entre potência e ato. A tensividade passionais manifesta-se na oscilação permanente entre euforia e disforia, entre a posse imaginária e a privação real do objeto valorizado.

Paralelamente, a psicanálise freudiana evidencia uma contraparte necessária a esta abordagem. Em *Além do Princípio do Prazer* (1920), Freud descreve a pulsão (Trieb) como força liminar entre o somático e o psíquico, movimento incessante que desconhece a saturação. A noção de sublimação – desvio da pulsão sexual para fins culturalmente valorizados – revela-se particularmente fértil para pensar as paixões artísticas. Lacan (1966) radicalizará esta perspectiva, mostrando como o desejo é sempre desejo do Outro, estrutura linguageira antes que experiência íntima.

A intersecção entre estas tradições revela um paradoxo fundamental: se a semiótica greimasiana enfatiza a estruturação lógica das paixões, a psicanálise insiste em seu núcleo opaco, irredutível à significação. Este tensionamento teórico torna-se condição de possibilidade para uma compreensão não reducionista do fenômeno passionais. Como observa Kristeva (1983), o afeto habita a fronteira entre o simbólico e o semiótico, isso no sentido psicanalítico, entre a ordem discursiva e sua pulsação pré-linguística.

A estética, neste diálogo interdisciplinar, funciona como instância mediadora. Da Poética aristotélica à *Kritik der Urteilskraft* kantiana, a arte aparece como espaço privilegiado onde as paixões não são apenas representadas, mas performatizadas. Hegel (1828) verá na música a expressão mais pura do interior subjetivo, forma artística onde o afeto se apresenta em sua imediatez não objetal.

A circunstância teórica que se impõe é pensar estas três vertentes – semiótica, psicanálise e estética – como dimensões complementares de um mesmo fenômeno. As paixões, nesta perspectiva, são simultaneamente: estruturas modais (Greimas), forças pulsionais (Freud) e experiências sensíveis (Hegel). Sua análise exige um método capaz de articular, sem reduzir, estas diferentes camadas de significação.

2 Paixões e Pulsões na Obra de Pausini: Arqueologia do Afeto

A cena em que Laura Pausini revisita os estúdios de sua juventude em *Piacere di conoscerti* transcende a mera nostalgia. Os objetos ali dispostos – microfones envelhecidos, partituras amareladas – configuram uma topologia da memória onde o passado não é evocado, mas reencarnado. A câmera, ao percorrer esses vestígios materiais com lentidão ritualística, revela o caráter paradoxal da saudade: o que parece retorno é, na verdade, uma forma radical de avanço. A voz da cantora, oscilando entre registros tonais contrastantes, materializa essa dialética temporal. Cada hesitação vocal, cada vibrato prolongado, torna-se sintoma de uma tensão entre o que foi e o que poderia ter sido.

Freud, em *Lembranças Encobridoras* (1899), já apontava para esse caráter criativo da memória. A pulsão de retorno não busca reconstituir o passado, mas reescrevê-lo através do filtro do presente. Quando Pausini toca o piano onde gravou seus primeiros acordes, o gesto não repete, mas ressignifica. As teclas não produzem notas, ecos. O que emerge não é a lembrança de uma canção, mas a canção como lembrança – objeto sonoro que carrega em suas frequências toda a espessura do tempo transcorrido.

A evolução dessas economias passionais torna-se ainda mais complexa ao contrastar com *Invece no* (2008). A tempestade que envolve a performance não funciona como mero símbolo de adversidade, mas como elemento constitutivo da nova modalização passionais. A água que escorre pelo rosto da cantora não apaga, revela. A multidão que a acompanha não responde, ecoa. Há aqui uma inversão fundamental: se nas primeiras obras o sujeito passionado confrontava-se com sua própria interioridade, agora essa interioridade exterioriza-se, tornando-se paisagem coletiva.

A chuva, nesse contexto, opera como o que Bachelard chamaria de "imaginação material" – elemento natural que deixa de ser cenário para tornar-se ator do drama passionais. Cada gota refrata a luz dos holofotes em prismas emocionais distintos, criando uma fenomenologia do afeto onde o individual e o coletivo já não se distinguem. A voz de Pausini, longe de se perder no espaço aberto, ganha uma ressonância peculiar: não mais o grito no vazio de *La solitudine*, mas o canto que transforma o vazio em catedral acústica.

Essa transição do íntimo para o compartilhado não significa abandono das paixões pessoais, mas sua transmutação em linguagem universal. O que em Freud seria descrito como processo de sublimação adquire aqui dimensão estética radical. A dor não é superada, mas traduzida em formas que permitem sua circulação social. A cena culmina com um plano sequência onde a câmera gira em movimento helicoidal, captando rostos diversos cantando em uníssono – imagem perfeita dessa nova economia passionais onde o eu se dispersa para se reencontrar no nós.

A materialidade dessas performances confirma uma hipótese fundamental: as paixões em Pausini não são representadas, mas encarnadas. A voz não descreve emoções, performatiza-as através de recursos técnicos precisos – o *falsetto* quebrado, o fraseio entrecortado, os silêncios estrategicamente colocados. O corpo não ilustra sentimentos, torna-se sua escritura visível: as mãos que se abrem em gesto de oferenda, os olhos que buscam algo além da câmera, a postura que oscila entre entrega e resistência.

2.1 A Dialética entre Vocação e Obliquidade: Formação Técnica e Paixão Artística

O filme *Piacere di conoscerti* desvela uma contradição fundamental na gênese do percurso artístico de Laura Pausini: sua formação técnica em química, orientada pela expectativa materna de uma carreira farmacêutica, coexiste paradoxalmente com a pulsão musical que a levava aos bares noturnos para cantar com o pai. Essa dualidade não constitui mero detalhe biográfico, mas configura uma estrutura passionais de base que ecoa em toda sua obra.

Os cadernos escolares mostrados no documentário transformam-se em objetos semióticos ambíguos. Longe de representarem simples resistência à vocação artística, revelam uma modalização do *dever* (Greimas & Fontanille, 1993) internalizada com perfeição técnica - a mesma perfeição que depois caracterizaria suas interpretações vocais. A química, ciência das transformações materiais, aparece aqui como metáfora epistemológica do processo criativo que Pausini desenvolveria: a capacidade de transmutar experiências brutas em composições refinadas.

A sequência que contrasta o laboratório escolar (com seus instrumentos de precisão)

com o piano desgastado do bar familiar estabelece uma oposição semântica fundamental. Não se trata, porém, de dicotomia simples entre razão e emoção, mas de dois regimes complementares de saber-fazer: o conhecimento exato das proporções químicas encontra seu correlato na exatidão do ouvido musical; a disciplina dos experimentos laboratoriais ecoa na disciplina vocal que mais tarde a consagraria.

A relação com a mãe, mostrada em arquivos domésticos, adquire dimensão passionais complexa. O desejo materno por uma carreira estável na farmácia não se apresenta como obstáculo, mas como contraponto estruturante - aquilo que Lacan (1966) chamaria de "desejo do Outro" constitutivo da própria subjetividade. As cenas atuais que mostram Pausini revisitando sua antiga escola técnica revelam não arrependimento, mas reconhecimento dessa dialética formativa: cada equação química resolvida continha em potência a estrutura lógica que organizaria suas composições.

Os amigos de infância, vários dos quais seguiram carreiras científicas, aparecem como figuras de mediação entre esses mundos aparentemente antagônicos. Seus depoimentos destacam não a Laura "que poderia ter sido farmacêutica", mas a estudante que já cantava, um detalhe que constitui seu estilo: o rigor técnico a serviço da expressão passional.

Essa formação bifronte manifesta-se de maneira crucial na cena em que Pausini explica ao afilhado (filho de Paolo Carta) os fundamentos da vida cotidiana. A didática empregada - precisa, quase matemática - trai sua formação técnica, enquanto o conteúdo transmitido revela a transcendência dessa mesma formação. A transmissão geracional mostrada é ritual de conversão: o mesmo gesto que outrora mediava entre fórmulas químicas e partituras agora ensina uma nova geração a decifrar a álgebra das emoções.

O documentário, ao revelar esses estratos formativos, propõe uma leitura radical da figura artística: o "acaso" da carreira musical aparece como consequência necessária de uma trajetória que soube modalizar (Fontanille, 2004) o dever em querer, o saber técnico em poder expressivo. A farmacêutica que não foi continua presente na artista que é - não como ausência, mas como fundamento oculto de seu rigor interpretativo, sua capacidade de dosar com precisão cirúrgica cada elemento da performance.

O laboratório de química não foi abandonado, mas sublimado – transformado em laboratório existencial onde elementos passionais se combinam em proporções exatas para produzir o fenômeno artístico. A precisão farmacêutica converteu-se em precisão fonética; o cuidado com as dosagens químicas transmutou-se no cuidado com as nuances interpretativas. O que poderia parecer contradição biográfica revela-se, assim, coerência profunda do percurso criativo.

3. Interdisciplinaridade e Crítica: Cartografias do Sensível

A confluência entre Semiótica, Psicanálise e Estética na análise da obra de Laura Pausini não configura um mero exercício metodológico, mas um necessário reconhecimento da complexidade ontológica do fenômeno artístico. Greimas (1987), ao estruturar o percurso gerativo de significação, evidencia ferramentas precisas para decifrar a gramática das paixões, mas esbarra no limite fundamental: a música – especialmente na interpretação pausiniana – opera uma ruptura na própria noção de discurso. A voz que se eleva em *La solitudine* não comunica, acontece; não significa, irrompe.

Freud, em *O Inconsciente* (1915), alertava para o caráter não representacional das pulsões – realidade psíquica que resiste à simbolização plena. Quando Pausini modulariza um verso em *Spaccacuore*, alongando sílabas até a ruptura melódica, não estamos diante de uma escolha estilística, mas da emergência do *Real lacaniano* (1966) no tecido simbólico da canção. A Psicanálise, aqui, não complementa a Semiótica, desestabiliza-a – revelando que o cerne passional da performance escapa às categorias greimasianas, manifestando-se justamente nos interstícios do sistema modal.

Se para Adorno (1970) a verdade da arte reside em sua capacidade de negar os sistemas que a pretendem explicar, a obra de Pausini realiza essa negação de modo paradigmático. As pausas dramáticas em Invece no, os silêncios entre as frases musicais, não são elementos estruturais, mas anti-estrutura – momentos onde a semiótica se vê confrontada com seu outro irredutível. A imagem recorrente da cantora com os olhos fechados durante performances intensas sintetiza esse paradoxo: o que vemos é precisamente a reti-

rada do visível, a suspensão do regime escópico em favor de uma experiência puramente acústica e, portanto, pré-simbólica.

Essa tensão interdisciplinar atinge seu ápice na análise das canções dedicadas ao pai. Em *E ritorno da te*, quando Pausini canta "ho imparato a vivere senza te", a contradição entre a afirmação verbal e a melodia quebrada revela o limite de qualquer abordagem unilateral. A Semiótica identificaria aqui uma contradição modal; a Psicanálise, um luto não elaborado; a Estética, uma dissonância constitutiva do belo. Nenhuma dessas leituras, porém, dá conta do fenômeno em sua totalidade – porque a arte, como lembra Merleau-Ponty (1945), habita justamente o espaço entre as disciplinas, na carne do mundo onde sentido e sensação ainda não se separaram.

Piacere di conoscerti, ao mostrar a cantora ensaiando com músicos jovens, evidencia uma metáfora perfeita desse diálogo teórico. Como ensinar a modular uma emoção? Como traduzir em termos musicais o que por definição escapa à tradução? A resposta parece residir justamente na interdisciplinaridade: assim como Pausini funde técnica e inspiração, a análise crítica deve articular, sem reduzir, estrutura e excesso, forma e força, significado e presença.

Essa perspectiva exige repensar os próprios fundamentos da análise cultural. Se a Semiótica opera por desmontagem estrutural, e a Psicanálise por interpretação sintomática, a obra pausiniana demanda uma hermenêutica da encarnação – método que reconheça na materialidade da voz, na textura das imagens, na coreografia dos gestos, não veículos de significado, mas corpos passionais em estado puro. Quando, no clímax de Io sì, a câmera capta a luz tremeluzente refletida nas lágrimas da cantora, estamos diante do que Nancy (2002) chamaria de "imagem-tátil" – fenômeno que não se deixa apreender nem pela semiótica da representação, nem pela psicanálise do inconsciente, mas que exige uma teoria do sensível como dimensão autônoma da experiência estética.

Aqui reside o desafio epistemológico central: como construir uma crítica que honre simultaneamente a inteligibilidade das estruturas (semiótica), a profundidade dos processos psíquicos (psicanálise) e a imediatez da experiência sensível (estética)? A obra de Pausini, em sua radicalidade artística, não evidencia respostas, mas exige essa interrogação permanente – lembrando-nos que toda grande arte é, em última instância, um exercício de resistência às interpretações totalizantes. Talvez a lição mais profunda dessa análise interdisciplinar seja a de que, diante de *Incancellabile* ou *Scatola*, deve-se aprender a ouvir com os ouvidos da razão, os do desejo e os da pele – simultaneamente.

Considerações Finais

A análise demonstrou que as paixões na obra de Laura Pausini são construídas por uma rede de modalizações e figuras que transcendem o verbal, apoiando-se em recursos audiovisuais para performatizar estados da alma. A hipótese inicial confirmou-se parcialmente: além da modalização, as paixões operam por sublimação pulsional, onde o afeto é transformado em arte.

Sugere-se, para estudos futuros, a expansão do corpus para outras obras audiovisuais da cantora, bem como a incorporação de teorias mais recentes da Semiótica Tensiva (Fontanille, 2008) e da Psicanálise Lacaniana, que poderiam enriquecer a discussão sobre a relação entre paixão e linguagem.

O percurso analítico realizado revela que a obra de Laura Pausini constitui um laboratório privilegiado para repensar as próprias bases teóricas do estudo das paixões. Se a hipótese inicial apontava para a modalização greimasiana como chave interpretativa, o corpus examinado demonstrou que as paixões artísticas não se deixam encerrar em esquemas estruturais. Em *Spaccacuore*, quando a voz da cantora se fragmenta no ápice emocional, ou em Invece no, quando a imagem se dissolve em chuva e luz, estamos diante do que Kristeva (1974) chamaria de "revolta íntima da matéria significante" – momento em que a pulsão rompe o tecido simbólico e se faz presença pura.

A sublimação pulsional, longe de ser mero mecanismo psicanalítico, revela-se na obra pausiniana como estética da conversão: o dever familiar convertido em rigor técnico (*Io sì*), a saudade transformada em gesto coreográfico (*E ritorno da te*), a raiva transmutada em precisão melódica (*Invece no*). Esse processo não ocorre apesar das contradições, mas por meio delas – a filha obediente que se tornou artista rebelde, a estudante de química que dominou a alquimia das emoções, a intérprete de bares que conquistou o mundo sem perder o sotaque de Faenza.

Os estudos futuros aqui sugeridos – expansão do corpus e diálogo com a semiótica tensiva e o lacanismo – devem evitar a tentação totalizante. A lição principal da obra analisada é justamente a de que as paixões se revelam na resistência aos sistemas. Quando Pausini, no documentário, corrige pela quinta vez a entonação de uma frase musical, está nos ensinando que a perfeição técnica não é oposta à expressão passionais, mas sua condição de possibilidade – paradoxo que nenhuma teoria unilateral consegue apreender.

Que fique como desafio metodológico esta interrogação: como desenvolver ferramentas críticas que, como a voz de Pausini, saibam conjugar precisão e abandono, estrutura e êxtase? Talvez a resposta esteja no próprio objeto estudado – na capacidade de ouvir a teoria como se ouve música: nem com a razão pura, nem com o coração ingênuo, mas com aquela atenção flutuante que Freud (1912) recomendava aos psicanalistas e que todo grande artista exige de seu público.

Ao final deste percurso, compreende-se que a genialidade de Laura Pausini reside precisamente naquilo que escapou à nossa análise: o instante em que a técnica desaparece e só resta o tremor – da voz, do corpo, da imagem. Esse tremor, que é a assinatura do real na obra de arte, permanece como desafio e convite: para que a crítica cultural ouse ser, ela também, menos certeira e mais humana.

Referências

ARISTÓTELES. **Poética.** Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2008.

FIORIN, J. L. **Semiótica das Paixões: O Ressentimento.** São Paulo: Alfa, 2007.

FONTANILLE, J. **Semiótica do Discurso. São Paulo:** Contexto, 2008.

FONTANILLE, J. **Soma et Séma.** Paris, France: Maisonneuve & Larose, 2004.

FREUD, S. **Observações psicanalíticas sobre um caso de paranoia relatado em autobiografia ("o caso schreber"), artigos sobre técnica e outros textos (1911-1913).** Tradução por Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010 [1911;1912; 1913].

FREUD, S. **Über Deckerinnerungen [Sobre lembranças encobridoras]** (1899). Gesammelte Werke (Band I), Frankfurt am Main, Fischer Taschenbuch Verlag, 1999, p. 529-554 .Apresentação, tradução e notas de André Carone. (Maio de 2020).

FREUD, S. **Além do Princípio de Prazer, Psicologia de Grupo e outros trabalhos (1920-1922)**. Volume XVIII. São Paulo: Imago, s.d [1920].

FREUD, S. **A História do Movimento Psicanalítico.** Rio de Janeiro: Imago, 1996.

FREUD, S. **O Mal-Estar na Civilização.** Rio de Janeiro: Imago, 1996.

GREIMAS, A. J. **On meaning.** Translated by, Paul Perron, Frank Collins. Contributors, Paul Perron, Frederic Jameson. Publisher, University of Minnesota Press, 1987.

GREIMAS, A. J.; FONTANILLE, J. **Semiótica das Paixões**. São Paulo: Ática, 1993.

KRISTEVA, Julia. Stabat Mater. **Histoires d'Amour**. Paris: Seuil, 1983.

LACAN, J. **Escritos.** Rio de Janeiro: Zahar, [1966], 1998.

MACHADO, A. **Arte e Mídia**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2007.

MACHADO, A. **O Sujeito na Tela.** São Paulo: Paulus, 2007.

PLATÃO. **A República**. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1972.

PAUSINI, L. **In assenza di te**. Warner Music Italy, 1996. [Letra disponível em: https://www.vagalume.com.br/laura-pausini/in-assenz-di-te-traducao.html].

PAUSINI, L**. Io sì.** Warner Music Italy, 2020. [Letra disponível em: https://www.vagalume.com.br/laura-pausini/io-si-seen.html].

PAUSINI, L. **La solitudine.** Warner Music Italy, 1993. [Letra disponível em: https://www.letras.mus.br/laura-pausini/30269/].

PAUSINI, L. **E Ritorno Da Te.** In: The Best of Laura Pausini: E Ritorno Da Te (Edição Platina Brasil). [S.l.]: Warner Music, 2001. [Letra disponível em: https://www.letras.mus.br/laura-pausini/30285/].

PAUSINI, L; MINOGUE, K. **Limpido.** [S. l.]: Warner Music, 2013. 1 faixa digital (4 min 3 s). [Letra disponível em: https://www.letras.mus.br/laura-pausini/limpido-feat-kylie-minogue/traducao.html].

PAUSINI, L. **Invece no**. [S. l.]: Warner Music, 2008. 1 faixa digital (3 min 55 s). [Letra disponível em: https://www.vagalume.com.br/laura-pausini/invece-no.html].

PAUSINI, L. **Spaccacuore**. [S. l.]: Warner Music, 2006. 1 faixa digital (4 min 11 s). [Letra disponível em: https://www.letras.mus.br/laura-pausini/810037/].

PAUSINI, L. **Incancelabile**. In: PAUSINI, Laura. Le cose che vivi. [S. l.]: CGD East West, 1996. 1 disco sonoro. Faixa 1. [Letra disponível em: https://www.letras.mus.br/laura-pausini/30264/].

PAUSINI, L. **Scatola**. In: PAUSINI, Laura. Laura Pausini – Piacere di conoscerti. [S. l.]: Warner Music Italy, 2022. 1 arquivo digital (streaming). Faixa única. [Letra disponível em: https://www.letras.mus.br/laura-pausini/scatola/]