



UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ
CENTRO DE HUMANIDADES
DEPARTAMENTO DE LETRAS VERNÁCULAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LINGUÍSTICA

LUCIENE HELENA DA SILVA

**A CONSTRUÇÃO DISCURSIVA DA NOÇÃO DE AMOR PELO
POSICIONAMENTO ROMÂNTICO EM CANÇÕES BRASILEIRAS DA DÉCADA
DE 1970**

FORTALEZA

2014

LUCIENE HELENA DA SILVA

A CONSTRUÇÃO DISCURSIVA DA NOÇÃO DE AMOR PELO POSICIONAMENTO
ROMÂNTICO EM CANÇÕES BRASILEIRAS DA DÉCADA DE 1970

Dissertação de Mestrado apresentada ao
Programa de Pós-graduação em Linguística da
Universidade Federal do Ceará, como requisito
para a obtenção do Título de Mestre em
Linguística.

Orientador: prof. Dr. Nelson Barros da Costa.

FORTALEZA
2014

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação
Universidade Federal do Ceará
Biblioteca de Ciências Humanas

-
- S581c Silva, Luciene Helena da.
A construção discursiva da noção de amor pelo posicionamento romântico em canções
brasileiras da década de 1970 / Luciene Helena da Silva. – 2014.
94 f. : il., enc. ; 30 cm.
- Dissertação (mestrado) – Universidade Federal do Ceará, Centro de Humanidades,
Departamento de Letras Vernáculas, Programa de Pós-Graduação em Linguística, Fortaleza, 2014.
Área de Concentração: Análise do discurso.
Orientação: Prof. Dr. Nelson Barros da Costa.
- 1.Amor na música. 2.Canções – Brasil – História e crítica. 3.Análise do discurso. 4.Anos 1970.
I.Título.

CDD 782.421640141

Aos meus pais, Helena e Zuzimar.

A meu companheiro José Clauber, parceiro em todos os momentos.

A minhas irmãs queridas, Zuzi e Márcia.

A meu irmão, Júnior, a minha cunhada Conceição e aos meus amados sobrinhos Marcos e Leandro.

AGRADECIMENTOS

Agradeço a Deus pela vida e pela vontade de viver, pela saúde e fé.

Aos meus pais por sempre acreditarem em mim, pelo incentivo e pelo carinho.

Ao meu marido, companheiro, parceiro e cúmplice.

Ao professor Nelson Barros da Costa, pela atenção e paciência durante todo o curso.

Aos membros do Grupo Discuta pela maneira carinhosa com que me acolheram.

Aos professores do Programa de Pós-graduação em Linguística da UFC.

Aos funcionários e colaboradores da Universidade Federal do Ceará pelo zelo com que sempre nos tratam.

Aos componentes da banca examinadora, pela contribuição e atenção na leitura de nosso trabalho.

À professora Maria das Dores Mendes Nogueira, pelas contribuições valiosas.

Aos meus familiares que souberam entender-me nos momentos mais difíceis.

Aos meus amigos, pelo apoio, carinho e incentivo.

À amiga querida Ana Paula Martins Alves, pelo companheirismo e incentivo.

A todos que, direta ou indiretamente, contribuíram para a conclusão do nosso curso.

“O novo não está no que é dito, mas no acontecimento de sua volta.” (Michel Foucault)

RESUMO

Neste trabalho, analisamos a construção discursiva da noção de amor em canções produzidas pelo posicionamento romântico durante a década de 1970. Enfocamos o amor, sentimento universal, cuja temática perpassa todos os posicionamentos da música Popular Brasileira e que tem espaço privilegiado na canção romântica. O recorte temporal se justifica pela importância histórica do período marcado pela ditadura militar e pelo auge da canção romântica no Brasil. Dessa maneira, o *corpus* constitui-se de canções que alcançaram grande sucesso midiático, interpretadas por cantores do posicionamento romântico durante o período delimitado. Seguimos como orientação teórica a Análise do Discurso, sob o enfoque dado a partir dos trabalhos desenvolvidos por Dominique Maingueneau. Dada as especificidades de nossa investigação, recorreremos a Maingueneau (1997, 2008a, 2008b, 2009), para tratarmos dos conceitos fundamentais nos quais baseamos a nossa pesquisa; a Costa (2012), para tratarmos do discurso literomusical brasileiro e a Costa (1998), para analisarmos a noção de amor. A partir da articulação dessas abordagens e da análise do investimento nas categorias discursivas – *cenografia* e *ethos* – desenvolvidas por Maingueneau (1997, 2008a, 2008b, 2009), analisamos a noção de amor construída pelo posicionamento romântico. Concluímos que a noção de amor não é única, mas, sim, caracteriza-se por ser estruturada em diferentes formas de narrativas, na qual se verificam: a declaração amorosa, a conjunção e disjunção afetivas, o sofrimento e a sensualidade; a cenografia é construída a partir do enunciador, validando a noção de amor que se pretende própria desse posicionamento e contribuindo para a construção de uma noção que caracteriza o amor como sendo exacerbado, intenso. Constatamos que as canções românticas analisadas não trazem, explicitamente, topografia ou cronografia. Quando o fazem, referem-se a um lugar paradisíaco, ao lar ou ao local em que o casal realiza os encontros amorosos. Quanto ao investimento ético, predomina o enunciador masculino cantando para sua amada, declarando seu amor. O amor se apresenta como uma possibilidade de fuga da realidade, em que se vive plenamente o sentimento amoroso e na qual a amada é o meio para alcançar tal plenitude. Predomina a noção de amor sensualizado e sexualizado, confirmando a imagem romântica do amor, de modo que é essa a noção que domina o imaginário em torno do sentimento amoroso. Assim, as canções românticas representativas da década de 1970 traduzem uma noção de amor erotizado que, em consonância com os movimentos juvenis e feministas nascidos nos anos 60, sugerem a relação sexual como forma de realização do amor.

PALAVRAS-CHAVE: Discurso literomusical brasileiro. Posicionamento romântico. Investimentos discursivos.

ABSTRACT

In this paper, we analyze the discursive construction of the notion of love in songs composed by the romantic positioning during the 1970s. We have focused on love, universal feeling, whose theme is present in all the positions adopted by Brazilian Popular Music, and which has privileged place in romantic songs. The temporal cut is justified by the historic importance of the period marked by the military dictatorship and by the peak of romantic songs in Brazil. Thus, the *corpus* is made of songs that had had great success in the media, interpreted by singers of the romantic positioning during the delimited period. We have followed as theoretical orientation the Discourse Analysis, under the focus given by the works developed by Dominique Maingueneau. Given the specificities of our investigation, we have utilized Maingueneau (1997, 2008a, 2008b, 2009), to treat the fundamental concepts in which we have based our research; Costa (2012), to treat the Brazilian literary-musical discourse; and Costa (1998), to analyze the notion of love. From the articulation of these approaches and from the analysis of the investment in the discursive categories – *scenography* and *ethos* – developed by Maingueneau (1997, 2008a, 2008b, 2009), we have analyzed the notion of love constructed by the romantic positioning. We have concluded that the notion of love is not unique, but that it characterizes itself by being structured in different forms of narration, in which are verified: the love declaration, the affective conjunction and disjunction, the suffering and the sensuality. The scenography is constructed through the enunciator, validating the notion of love that intends to belong to such positioning and contributing to the construction of a notion that characterizes such feeling as being exacerbated, intense. We have realized that the romantic songs analyzed do not bring, explicitly, topography or chronography. When they do so, they refer to an idyllic place, to home or to the place in which the couples have their romantic meetings. As to the ethical investment, the male enunciator is predominant, singing to his lover, declaring his love. Love presents itself as a possibility of escaping reality, in which one can fully live that feeling and in which the lover is the means to reach such fullness. The notion of love, sensualized and sexualized, is predominant, confirming the romantic image of it, so that it is such notion the one that inhabits the imagination surrounding the feeling of love. Therefore, the romantic songs that represent the 1970s translate an eroticized notion of love that, in line with the juvenile feminist movements born in the 60s, suggests sexual relation as the means of love fulfillment.

KEYWORDS: Literary-musical discourse. Romantic positioning. Discursive investments.

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO	10
2. FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA	19
2.1 Prática discursiva e Interdiscurso	19
2.2 Comunidade discursiva e Posicionamento	22
2.3 Cenografia, Código de linguagem e <i>Ethos</i>	24
3. O DISCURSO LITEROMUSICAL BRASILEIRO	28
3.1 A Canção Romântica	31
3.2 A noção de amor: diferentes perspectivas	35
4. PROCEDIMENTOS METODOLÓGICOS	41
4.1 Delimitação do <i>corpus</i>	41
4.2 Descrição dos procedimentos de análise	44
5. ANÁLISE DO <i>CORPUS</i>	45
5.1 Considerações iniciais	45
5.1.1 Canção “Universo do teu corpo”	45
5.1.2 Canção “Maria do Futuro”	48
5.1.3 Canção “Você abusou”	51
5.1.4 Canção “Amada amante”	53
5.1.5 Canção “Teimosa”	56
5.1.6 Canção “Proposta”	58
5.1.7 Canção “Moça”	61
5.1.8 Canção “Olha”	63
5.1.9 Canção “Os seu botões”	66
5.1.10 Canção “Começaria tudo outra vez”	68
5.1.11 Canção “Cavalgada”	71
5.1.12 Canção “Explode Coração”	73
5.1.13 Canção “Medo de amar nº 2”	76
5.1.14 Canção “Sonhos”	79
5.1.15 Canção “Helena”	82

5.1.16 Canção “Abandono”	84
5.1.17 Síntese conclusiva.....	87
CONSIDERAÇÕES FINAIS	90
REFERÊNCIAS	92

INTRODUÇÃO

Vários estudos têm sido dedicados à análise do discurso literomusical brasileiro, dentre eles, alguns investigam a pluralidade de posicionamentos que compõem esse campo discursivo. Encontram-se inseridos nesse contexto, estudos baseados na perspectiva apontada por Costa (2012) que levanta a hipótese de que o discurso literomusical brasileiro apresenta características de *discurso constituinte*¹, afetando e sendo afetado pela sociedade.

A presente pesquisa igualmente se ocupa de analisar nosso discurso literomusical, a partir do *posicionamento* romântico, contribuindo para o desenvolvimento da Análise do Discurso e para os estudos relativos à Música Popular Brasileira². Todos os posicionamentos discursivos abordam diferentes aspectos, alguns priorizam determinados temas, como o Pessoal do Ceará, que se dedica a abordar sua região geográfica de origem; outros se agrupam em torno do gênero musical, como os forrozeiros e sambistas.

De modo geral, o discurso literomusical brasileiro apresenta uma riqueza de temáticas e de formas de abordar o cotidiano. Dentre os temas tratados, chama-nos a atenção o amor e as diversas maneiras de tematizá-lo. É neste sentido que enveredamos nossa investigação sobre o sentimento amoroso defendido pelo *posicionamento* romântico durante a década de 1970. A escolha por este período justifica-se por sua importância histórica e cultural, visto ter sido marcado por grande produção literomusical.

Sobre a referida década, consideramos relevante a mudança no cenário musical brasileiro, pois, como afirma Tatit (2004), o término da era dos festivais da canção coincidiu com o declínio da Record como emissora especializada em eventos musicais. Para o autor, a audiência dos shows televisivos migrou para as novelas exibidas pela TV Globo. Tal fato teria propiciado, como parâmetro para a produção de canções, o mercado de consumo, de modo que eram selecionadas, apenas, canções que atendessem aos propósitos dos produtores das telenovelas, “gerando um sistema de encomenda ou de aproveitamento de composições compatíveis com os temas da dramaturgia” (TATIT, 2004, p. 228). Assim, os artistas começam a sentir essas exigências, que os forçavam a produzir canções encomendadas.

¹ O conceito de discurso constituinte foi proposto pelo analista francês Dominique Maingueneau (2008,2009) e será detalhado adiante.

² A partir deste momento, usaremos apenas a denominação discurso literomusical para nos referirmos à Música Popular Brasileira.

Essa mudança, a nosso ver, pode ter contribuído para uma maneira diferenciada de compor canções passionais, visto que, em sua grande maioria, os artistas, para se manterem na mídia e terem suas composições gravadas, tinham que seguir as tendências impostas pelo mercado fonográfico. Além disso, nossa escolha por este período deve-se ao fato de que, segundo o autor, esta foi uma década bem menos “nervosa”, quando comparada à década anterior, e que deve ser compreendida como “uma fase de distensão, desdobramento e reacomodação dos impactos criados no famoso decênio”. (TATIT, 2004, p. 227)

Para compreendermos o contexto a ser analisado, voltemos um pouco no tempo. Na década de 1960, segundo o autor, dá-se a explosão da música brasileira na TV, a hegemonia das canções de língua inglesa nas emissoras de rádio e a penetração do repertório romântico italiano, que influenciará, mais tarde, o estilo pós-jovem guarda de Roberto Carlos. Todos esses acontecimentos, de certo modo, afetarão o cenário musical dos anos 70, marcados pela produção passional.

Na década de 1970, como nos lembra Tatit (2004, p. 231), a maior parte do repertório de sucesso contemplava o lirismo e os temas amorosos³; é quando se dá o auge da fase romântica do “rei” Roberto Carlos e quando o compositor e cantor Gonzaguinha “chega à melodia ideal para a manifestação de sentimentos que explodem corações”. Além disso, acrescenta, é neste período que nossa canção moderna se consolida.

Assim, partindo do pressuposto de que o discurso literomusical brasileiro, enquanto prática artística, colabora para a construção da identidade sonora do país e segue a tendência mundial de traduzir os conteúdos humanos relevantes por meio da letra e da melodia (TATIT, 2004); e, enquanto prática discursiva (MAINGUENEAU, 2008), apresenta características de discurso constituinte (COSTA, 2012), postulamos que o *posicionamento* romântico apresenta, frente aos demais posicionamentos, um modo especial de construir discursivamente a noção de amor.

Compreendemos, conforme Costa (2012), o discurso literomusical como discurso que revela concepções sobre formas de pensar, de agir, de se inter-relacionar, de expressar sentimentos, a nosso ver, especificamente, de expressar concepções sobre formas de amar, o que reforça os motivos que nos levam a esta investigação. Além disso, como bem salienta o autor, o discurso é “um processo em curso [...], uma prática, uma forma de intervenção no mundo” (COSTA, 2005, p.45).

³ A década de 1970 sofreu grande influência de sucessos da música romântica internacional, ficando conhecida como “década explosiva” a partir de *Long Plays* (LP) de mesmo nome.

Diante do exposto, concordamos com o autor ao defender que o estudo do discurso literomusical torna-se perfeitamente legítimo, sendo considerado resultante da prática de uma comunidade discursiva. Esta, acrescenta, põe em funcionamento um complexo processo de produção de sentido que envolve estilos de vida, gestos, rituais de criação, enfim, um modo de ser que a identifica e diferencia de outras práticas discursivas.

Portanto, as canções - através das letras, da melodia e da corporalidade emprestada pelo cantor - constituem-se como discurso, como prática discursiva, apresentando a possibilidade de influenciar comportamentos sociais, de agir como instrumento que contribui para a formação de opinião, instigando práticas sociais. Logo, consideramos o papel do artista fundamental nessa prática, pois este apresenta um caráter social diante do público, passando a ser visto como modelo de comportamento, como alguém a ser imitado, quer em seu modo de vestir, quer em suas atitudes; o artista ao incluir uma canção em seu repertório revela seu posicionamento e, deste modo, direta ou indiretamente, influencia o pensamento e o comportamento de seus admiradores.

Ressaltamos que, ao falar sobre comunidades discursivas, Costa (2012, p. 120) considera “cada artista um agente inscrito em um posicionamento dentro da prática discursiva, e sua canção um elemento de construção, atualização ou redirecionamento das posições que o compõem”; consideração com a qual concordamos.

Acreditamos que a análise das canções românticas, dentro do *espaço discursivo* (MAINGUENEAU, 1997) constituído pelo discurso literomusical brasileiro, poderá nos revelar como o amor é discursivamente elaborado, isto é, o posicionamento romântico, ao produzir canções românticas, contribui para que sejam delineadas as formas como o amor é pensado-sentido-falado por toda uma comunidade discursiva.

Ao partirmos da concepção de o discurso literomusical poder revelar-se um discurso constituinte e de a canção romântica ser uma espécie de porta-voz dos apaixonados, falta-nos ainda refletir sobre a temática amorosa, que, segundo Costa (2012), atravessa grande parte dos posicionamentos, não causando conflitos por adequar-se aos diversos investimentos éticos e genéricos. No entanto, essa temática é vista com reservas quando se constitui, afirma o autor, em tema exclusivo de determinado cantor ou compositor.

Desde já, é possível perceber o quão abrangente é tratar da noção de amor nas canções, visto que diferentes posicionamentos tomam a temática para si. Por esse motivo, defendemos que, dentre todos os posicionamentos, é no romântico que o amor encontra seu

espaço privilegiado, o que pode ser observado por meio do investimento cenográfico que busca valorizar a própria canção, por meio da criação de *cenografias* que revelam narrativas envolvendo a conjunção e a disjunção amorosa e por meio do *investimento ético* que promove uma adesão física a certo universo de valores (COSTA, 2012).

As motivações que nos levaram a investir nesta pesquisa estão, primeiramente, na importância da canção enquanto prática simbólica. No entanto, apesar de acreditarmos que a canção carece de uma análise sob uma perspectiva teórica que a contemple exatamente pela sua constituição, ou seja, por seu caráter intersemiótico, visto que até recentemente, ela era vista apenas como letra ou uma forma de poema cantado, desconsiderando sua essência híbrida, o recorte feito, nesse estudo, não contemplará o aspecto melódico.

Dessa nossa primeira motivação, nasce a segunda, ou seja, apesar de a canção brasileira ser estudada sob diferentes acepções, a canção romântica, a nosso ver, tem sido negligenciada e tratada sob a denominação pejorativa de “música brega”, “cafona”⁴, o que foi percebido ao analisarmos a literatura existente e ao pesquisarmos em sites especializados em música.

Além disso, a canção romântica apresenta a característica peculiar de englobar os mais variados gêneros musicais como balada, blues, valsa, bolero e “aqueles que são resultantes de um processo de suavização de gêneros ligeiros, como o samba-canção – abrandamento do samba; o rock-canção - rock lento, etc.” (COSTA, 2012, p.205), dificultando sua descrição e análise. Essa peculiaridade, a nosso ver, contribui para a dificuldade em descrever, de forma sistematizada, a canção romântica.

Durante a seleção de canções para compor o *corpus* desta investigação, encontramos na WEB referências a LPs denominados “Década Explosiva”, período que compreende a década de 1970, mas que faz referência, também, à década de 1980. Entretanto, essas coletâneas contêm, apenas, músicas românticas internacionais, não servindo para nosso propósito.

Em seguida, buscamos sites especializados em canções românticas brasileiras. Todavia, deparamo-nos, mais uma vez, com a dificuldade em selecionar um *corpus* pertinente, visto que, mesmo nesses sites, as coletâneas não apresentam critérios definidos e

⁴ Como sugere Tatit (2004, p. 64), “hoje, o próprio conceito de ‘brega’ deve ser revisto. Para além da qualidade da criação, brega significa *inflexão passional* na melodia e na letra da canção para salvaguardar a circulação dos conteúdos afetivos na comunidade”. Salientamos que o posicionamento romântico e o posicionamento “brega” possuem suas especificidades, sendo o foco de nossa pesquisa analisar apenas o primeiro.

incluem canções de outros posicionamentos discursivos. Dentre as coletâneas analisadas, encontram-se os álbuns denominados “*As 14 mais*”, dos quais selecionamos as canções, recorrentemente, consideradas românticas.

Destacamos que a maioria dos álbuns considerados românticos trazem canções pertencentes ao posicionamento brega, ao movimento Bossa Nova e à MPB⁵. Razão pela qual, sentimos a necessidade de compor um quadro que caracterize a canção romântica brasileira, o que a especifica e de que forma esta retrata o amor.

Tomamos, também, para a composição do nosso *corpus*, as indicações apresentadas por Costa (2012), porém considerando o recorte temporal, de modo que, dentre as canções e artistas apresentados pelo autor como inseridos no posicionamento romântico, extraímos aqueles que se destacaram na década de 1970.

Portanto, a seleção do corpus se deu após um recorte que considerou: o posicionamento discursivo dentro do campo compreendido pelo discurso literomusical brasileiro, o período do lançamento da canção e a presença da temática amorosa.

Diante desse quadro, defendemos que a canção, na forma como é construída pelo posicionamento romântico, apresenta características próprias que representam o sentimento amoroso, as quais merecem ser analisadas e descritas adequadamente. Muitas destas canções caracterizam-se por serem pedidos de reconciliação, lamento pelo sofrimento causado pelo abandono da pessoa amada, traição e, principalmente, por serem declarações de amor, portanto elas “falam” sobre relações amorosas.

Nesse sentido, sobre a declaração amorosa, Barthes (2003, p. 99) afirma que esta é uma “propensão do sujeito amoroso de conversar abundantemente, com uma emoção contida, com o ser amado, sobre seu amor, sobre ele, sobre si mesmo, sobre eles: a declaração não se reporta à confissão de amor, mas à forma, infinitamente comentada, da relação amorosa”. Essa conversa justifica-se pela necessidade de falar do amor para alguém, seja este a própria pessoa amada ou não.

O sujeito amoroso busca diferentes maneiras de expressar o amor, sendo a escrita, segundo Barthes (2003), uma forma particular de fazê-lo. Já o canto, entendemos este como sendo um objeto, um presente para a pessoa amada, uma forma de “materializar” o sentimento amoroso. Assim, exagerando na forma de expressão, o sujeito pretende tornar mais fácil o

⁵ Costa (2012, p. 237) explica que a sigla MPB é usada para definir “um tipo de canção urbana dotada de certo nível de qualidade de difícil definição objetiva, consumida por uma faixa da população normalmente de classe média.”, não devendo ser confundida com a totalidade da música brasileira.

reconhecimento de seus sentimentos, e, conseqüentemente, atingir a conjunção amorosa. Temos, então, que o amor é cantado em diferentes gêneros musicais como forma de criação estética que visa sublimá-lo.

Portanto, compreendemos a canção romântica – presente oferecido pelo sujeito amoroso à pessoa amada – como sendo uma prática discursiva de exaltação ao amor. Nesse sentido, e diante das dificuldades causadas pelos “engodos, debates e impasses provocados pelo desejo de ‘expressar’ o sentimento amoroso numa ‘criação’ (particularmente de escrita)” (BARTHES, 2003, p.157), nossa análise busca apoio em trabalhos dedicados ao assunto.

Assim, encontramos em Costa (2012) um trabalho pioneiro sobre o discurso literomusical brasileiro, no qual o autor apresenta significativas contribuições a respeito da música brasileira e de seus diversos posicionamentos. No que se refere à canção romântica, o autor aponta suas características fundamentais e afirma que, diferente do que se poderia pensar, esta não repousa num espaço homogêneo ou de convergência de posicionamentos, pelo contrário, ela é vista com reservas, no interior da prática literomusical brasileira, quando se constitui, como já dito, em tema exclusivo de determinado cantor ou compositor, prática comum de um estágio pré-MPB, com o qual a Bossa Nova rompeu.

Muitos cantores e cantoras tidos como românticos têm suas carreiras artísticas marcadas por passagem pelos mais variados gêneros musicais. Preferindo, mesmo, não se rotularem. No entanto, conforme Costa (2012), trata-se exatamente de um posicionamento que se caracteriza por tentar fugir de uma filiação específica. Sob esta perspectiva, propor abordar a canção romântica brasileira leva-nos a falar do cantor Roberto Carlos, considerado “rei” e maior expressão da música romântica brasileira.

Numa análise discográfica da produção artística do cantor, Faraco (2012) afirma que este vivenciou várias fases ao longo da carreira, sendo a primeira marcada pelo hibridismo, no qual percorre diversos gêneros musicais na tentativa de identificar-se, de criar seu estilo próprio; a Jovem Guarda caracteriza a segunda fase; na fase seguinte, a carreira do artista aproxima-se da música negra norte-americana. No entanto, a fase romântica, aquela que mais marcou a vida artística do cantor, não é uniforme, já que se aproxima inclusive da música brega e incorpora temáticas voltadas para o erotismo, ecologia e religiosidade. Logo, concluímos que nem mesmo Roberto Carlos, considerado ícone na música romântica no Brasil, prende-se exclusivamente a temática do sentimento amoroso.

Quanto à temática amorosa, encontramos pesquisa feita por Lima (2010) sob a perspectiva literária, na qual analisa o amor em canções de Chico Buarque. A autora afirma que as relações amorosas têm sofrido transformações, principalmente na pós-modernidade. Diante de tais transformações, o paradigma feminino teria passado de uma mulher dona de casa, mãe, esposa para uma mulher livre, que abandona a tradição familiar do casamento, rompendo com o paradigma existente. No entanto, conforme a autora, o compositor procura resgatar o conceito de amor eterno como forma de mostrar que, apesar das transformações da sociedade, principalmente as que se referem ao papel da mulher, o ser humano sempre busca as uniões sólidas.

Rossi (2003) analisa o amor em canções brasileiras sob uma perspectiva semiótico-psicanalítica. A autora utiliza as contribuições da psicanálise como dispositivo analítico em um grupo de canções, bem como recorre aos conceitos elaborados pela teoria semiótica, articulando-as na interpretação das composições e na forma como o amor é representado nelas. No entanto, não há um recorte temporal e a escolha do corpus não leva em consideração o posicionamento discursivo em que tais canções foram produzidas.

Tatit (2004), por sua vez, ao abordar as fases pelas quais a música popular brasileira passou no último século, fala da canção romântica desde a origem do samba-canção até chegar à explosão de sentimentalismo trazido pela música sertaneja. No entanto, sua abordagem se faz de modo bastante geral, visto seu objetivo ser o de traçar um perfil da nossa música sob um viés que tem como foco as transformações que culminaram na sua consolidação, não dedicando espaço reservado para a canção romântica.

Já Severiano (2008) dedica apenas quatro páginas para falar sobre a canção romântica, especificamente, a que se refere às décadas de 30 e 40, em que predominou o *fox* canção. Portanto, o autor se limita ao referido período, deixando uma grande lacuna, que consideramos merecer igual atenção.

Os estudos supracitados trazem diferentes abordagens sobre o sentimento amoroso materializado em canções brasileiras. No entanto, não apresentam uma análise aprofundada sobre o amor em canções produzidas pelo posicionamento romântico, o que justifica a pretensão de nossa pesquisa. Ademais, percebemos que a canção romântica, especificamente, tem sido pouco estudada. Ao longo de nossa história não lhe foi dispensada a devida atenção, porque se costuma caracterizá-la como “brega”, “cafona”, fornecendo-nos indícios do preconceito que a atinge, bem como a falta de conhecimento acerca de sua especificidade.

Defendemos que a canção romântica merece atenção, primeiro por fazer parte da constituição do discurso literomusical brasileiro e, portanto, da nossa identidade; segundo, porque, apesar do surgimento de gêneros que marcaram as diversas fases da história do país, a canção romântica permanece e, de tempos em tempos, ressurgue no cenário musical, como vimos recentemente por meio do sucesso “Esse cara sou eu”, interpretado por Roberto Carlos. A busca do amor é incessante e a linguagem passional do posicionamento romântico traduz o modo do brasileiro amar.

Nosso intuito com esta pesquisa, portanto, diferencia-se de trabalhos anteriores por ter como objeto a construção discursiva da noção de amor e como *corpus* as letras de canções românticas, nas quais analisaremos como se dá o processo de discursividade em torno do sentimento ícone dos românticos a partir das categorias de *cenografia* e *ethos*.

Desse modo, selecionamos 16 canções românticas compostas durante a década de 1970, que trazem uma abordagem significativa sobre o amor, para compor nosso *corpus*. Vale ressaltar que, neste momento, fez-se necessário um recorte que considerasse não somente o compositor, mas também o intérprete, pois o foco da escolha se deu pelo reconhecimento da canção como pertencente ao posicionamento romântico.

A análise da construção discursiva da noção de amor a partir do posicionamento romântico exige que se considere a *cenografia* utilizada em tal construção, visto que “a escolha da cenografia não é indiferente: o discurso, desenvolvendo-se a partir de *sua* cenografia, pretende convencer instituindo a cena de enunciação que o legitima” (MAINGUENEAU, 2008, p. 117). Desta maneira, a canção romântica constrói uma cenografia que a legitima.

Outra tarefa dessa análise constitui-se em investigar o investimento ético adotado pelo posicionamento romântico, pois, segundo Maingueneau (2008), o *ethos* é parte prenhe da cena de enunciação. O autor acrescenta que é por meio do *ethos* que “o destinatário está, de fato, convocado a um lugar, inscrito na cena de enunciação que o texto implica” (MAINGUENEAU, 2008, p. 70).

Em suma, a presente investigação por nós empreendida sobre as canções românticas - que, acreditamos, revelam a forma como as pessoas lidam com a conjunção e disjunção amorosa, e, sendo o posicionamento romântico o responsável por traduzir, em linguagem passional, o amor e suas diversas formas de expressão - visa possibilitar uma

análise discursiva do posicionamento romântico, contribuindo para os estudos discursivos a partir da produção de literatura específica sobre a temática.

Nossa pesquisa está estruturada em quatro capítulos. No primeiro, apresentamos a fundamentação teórica, na qual tomamos a Análise do Discurso, sob a perspectiva de Dominique Maingueneau, para orientar nossa investigação. Nesse capítulo, discorreremos sobre a noção de discurso que seguiremos e sobre as categorias analíticas que serão utilizadas em nosso estudo.

No segundo capítulo, descrevemos o discurso literomusical brasileiro seguindo os estudos de Costa (2012). Nele, descrevemos, também, a caracterização da canção romântica brasileira, sob as perspectivas da Análise do Discurso, na qual tomamos os estudos de Costa (2012) e de Tatit (2002), e a caracterização da noção de amor a partir de enfoques dados pela Psicanálise, conforme Costa (2000), pela Sociologia, segundo Bauman (2004), e novamente, pela Análise do Discurso, consoante Coutto (2011).

No terceiro capítulo, descrevemos a metodologia utilizada para a composição do *corpus*, bem como as etapas seguidas para a análise das canções românticas que o compõem.

No quarto capítulo, dedicamo-nos a análise e discussão do *corpus*, utilizando para isso as categorias discursivas propostas por Dominique Maingueneau, quais sejam: a *cenografia* e o *ethos*. Recorreremos à análise dessas categorias para compreendermos como a noção de amor é construída discursivamente nas canções românticas brasileiras durante a década de 1970.

Tal empreitada torna a investigação relevante tanto para os estudos das teorias do discurso como para os estudos da Música Popular Brasileira, visto contemplar a articulação entre a canção e seu processo de produção e circulação, ressaltando a importância dos posicionamentos envolvidos nessa prática discursiva. Sob este enfoque, o trabalho mostra-se oportuno por contribuir para o aprofundamento do conhecimento que se tem sobre a canção romântica brasileira durante o período em que esta predominava no cenário musical.

2 FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA

Nesta seção, abordaremos a base teórica na qual nos apoiamos, assim, o trabalho investigativo a que nos propomos recorrer à Análise do Discurso, na forma como é proposta pelo teórico Dominique Maingueneau, como fundamentação epistemológica. Tal escolha se deve pelo caráter interdisciplinar e rigoroso dessa disciplina. Dentro do universo por ela constituído, Maingueneau (1997, 2008, 2009) propõe o primado do interdiscurso e estabelece conceitos e categorias, nos quais encontramos orientação adequada para a análise do discurso literomusical brasileiro. Desse modo, torna-se fundamental a compreensão do que seja: *interdiscurso, prática discursiva, posicionamento discursivo, comunidade discursiva, cenografia, código de linguagem e ethos*.

2.1 Prática discursiva e Interdiscurso

Os estudos do discurso foram marcados pelas contribuições do teórico francês Dominique Maingueneau (1997, 2008b), pois desde seus primeiros trabalhos, o autor já percebia a necessidade de reformulação de alguns conceitos importantes para a compreensão desse objeto. A própria noção de discurso é revista por ele, em um primeiro momento, levando-o a utilizar o conceito de *formação discursiva*, termo anteriormente apresentado por Foucault:

Antes de começar, resta-nos resolver um problema delicado de terminologia. Em numerosos contextos a polissemia de *discurso*, termo utilizado em acepções distintas pelas teorias da enunciação e da AD, pode mostrar-se muito perturbadora. Assim, para referir sem equívoco o objeto da AD, preferiremos, sempre que parecer útil, recorrer ao conceito de *formação discursiva*. (MAINGUENEAU, 1997, p.22).

O autor questiona também a noção vaga de “condição de produção” dos discursos, que, sob seu ponto de vista, revela-se insuficiente. Tal questionamento o leva a aprofundar a questão das comunidades pressupostas pela enunciação de uma formação discursiva e admitir que “não existe relação de exterioridade entre o funcionamento do grupo e o de seu discurso, sendo preciso pensar, desde o início, em sua imbricação” (MAINGUENEAU, 1997, p.55).

Dessas reflexões, o autor propõe falar de *práticas discursivas*, reformulando o termo advindo de Foucault, para estruturar, ao mesmo tempo, a vertente social e a vertente textual do discurso:

A noção de “prática discursiva” integra, pois, estes dois elementos: por um lado, a formação discursiva, por outro, o que chamaremos de **comunidades discursivas**, isto é, o grupo ou organização de grupos no interior dos quais são produzidos, gerados os textos que dependem da formação discursiva (MAINGUENEAU, 1997, p.56).

Portanto, o autor supera a definição inicial de discurso enquanto formação discursiva e passa a utilizar a expressão *práticas discursivas*, pois busca apreender os enunciados “como imbricação de um texto e de um lugar social” (MAINGUENEAU, 2008, p. 137).

A noção de comunidades discursivas, no entanto, adverte-nos, não deve ser entendida de forma restritiva, pois não remete unicamente aos grupos, mas a tudo que esses grupos implicam no plano da organização material e modos de vida. Além disso, interessa-lhe os grupos que “*existem unicamente por e na enunciação, na gestão destes textos*, e não aos grupos que encontrariam sua razão de ser em outro lugar” (MAINGUENEAU, 1997, p. 56).

Esta visão é bastante salutar para o desenvolvimento dos estudos em torno da discursividade, principalmente, porque o autor formula hipóteses para muitos problemas que delimitavam o escopo da disciplina. Uma dessas hipóteses consiste no primado do interdiscurso sobre o discurso, ou seja, a unidade de análise pertinente não é o discurso em si, mas, sim, “o espaço de trocas entre vários discursos convenientemente escolhidos” (MAINGUENEAU, 2008b, p.20). Esta afirmação antecipa, portanto, a importância dada pelo autor à interdiscursividade.

O analista francês, no entanto, percebe a imprecisão do termo “interdiscurso” e propõe especificá-lo por meio da tríade: *universo discursivo*, *campo discursivo*, *espaço discursivo*. O primeiro compreende “o conjunto de formações discursivas de todos os tipos que interagem numa conjuntura dada”. Todavia, é um conceito de pouca utilidade para o analista, dada sua grande extensão, definindo apenas “o horizonte a partir do qual serão construídos domínios suscetíveis de ser estudados, os *campos discursivos*”. Estes, por sua vez, devem ser entendidos como “um conjunto de formações discursivas que se encontram em concorrência, delimitam-se reciprocamente em uma região determinada do universo discursivo”. Dentro deles são isolados os *espaços discursivos*: “subconjuntos de formações

discursivas que o analista, diante de seu propósito, julga relevante pôr em relação”; É um recorte resultante de hipóteses fundadas no conhecimento dos textos e da história destes, poderão ser confirmadas ou infirmadas durante a pesquisa (MAINGUENEAU, 2008b, p. 33).

Ao refletir sobre a gênese dos discursos, o autor considera que no espaço discursivo o Outro não é uma entidade externa, pois se encontra na raiz do Mesmo:

Ele é aquele que faz sistematicamente falta a um discurso e lhe permite encerrar-se em um todo. É aquela parte de sentido que foi necessário o discurso sacrificar para constituir a própria identidade. Disso decorre *o caráter essencialmente dialógico de todo enunciado do discurso*, a impossibilidade de dissociar a interação dos discursos do funcionamento intradiscursivo. (MAINGUENEAU, 2008b, p.37).

Com base nessa perspectiva do autor, Brandão (2012, p.107) esclarece que dizer que a interdiscursividade é constitutiva de todo discurso, “é dizer que todo discurso nasce de um trabalho sobre outros discursos”. Logo, nenhum discurso é autônomo e, por outro lado, todo discurso tem sua identidade construída a partir de relações interdiscursivas.

O interdiscurso, portanto, está relacionado com a identidade dos discursos, pois como ressalta Fiorin (2005, p.221), “no nível da constituição discursiva, não há possibilidade de geração de uma identidade fechada, mas apenas de uma identidade relacional”.

Por sua vez, Orlandi (2012), ao discorrer sobre as condições de produção dos discursos, assevera que delas fazem parte os sujeitos, a situação e a memória. Nessa perspectiva, para a autora, a memória é tratada como interdiscurso, de modo que

Este é definido como aquilo que fala antes, em outro lugar, independentemente. Ou seja, é o que chamamos memória discursiva: o saber discursivo que torna possível todo dizer e que retorna sob a forma do pré-construído, o já-dito que está na base do dizível, sustentando cada tomada de palavra. O interdiscurso disponibiliza dizeres que afetam o modo como o sujeito significa em uma situação discursiva dada. (ORLANDI, 2012, p. 31).

Nesse contexto, ao investigar a produção discursiva literomusical brasileira, Costa (2012, p. 31) afirma que, nesse caso, trata-se de relações interdiscursivas e de atravessamento entre campos discursivos, assim, nele “atuam e interagem diversos posicionamentos, que aí disputam procurando orientá-lo, defini-lo, nele marcar posições ou mesmo questionar sua existência ou apagar suas fronteiras”.

Diante do exposto, nossa pesquisa coaduna com a perspectiva apresentada por Costa (2012), visto que visa analisar o modo como o posicionamento romântico, frente aos demais, constrói discursivamente a noção de amor.

2.2 Comunidade discursiva e posicionamento

O posicionamento é uma das categorias de base da AD e diz respeito à instauração e à conservação de uma *identidade enunciativa*. O termo apresenta diferentes acepções: uma considerada fraca e outra, forte. A primeira relaciona *Posicionamento* “ao fato de que, por meio do emprego de tal palavra, de tal vocabulário, de tal registro da língua, de tais construções, de tal gênero de discurso, etc. um locutor indica como ele se situa num espaço conflituoso” (CHARAUDEAU; MAINGUENEAU, 2012, p.392).

A segunda, considerada num campo discursivo, define uma identidade enunciativa forte, “um lugar de produção discursiva bem específico”. Os autores ressaltam que o termo ao designar, ao mesmo tempo, “*as operações* pelas quais essa identidade enunciativa se instaura e se conserva num campo discursivo, *e essa própria identidade*” (CHARAUDEAU; MAINGUENEAU 2012, p.393), causa uma ambiguidade interessante, visto que uma identidade enunciativa se conserva por meio do interdiscurso, ou seja, através de uma incessante configuração.

O termo é ainda empregado para tratar de identidades de *fraca consistência doutrinal*. Neste caso, os autores retomam o conceito como correspondendo “à posição que um locutor ocupa em um campo de discussão, aos valores que ele defende (consciente ou inconscientemente) e que caracterizam reciprocamente sua identidade social e ideológica”. (CHARAUDEAU; MAINGUENEAU 2012, p. 393). Enfatizam que a noção de posicionamento deve ser especificada em função dos tipos de discursos concernidos e, apesar de, geralmente, corresponder às “escolas” e aos “movimentos”, enquanto expressão de *doutrina*, não deve ser generalizado.

O analista francês já havia chamado a atenção para essa noção por considerá-la fraca e justifica seu pensamento afirmando que ela implica “somente que os enunciados estão relacionados às diversas identidades produtoras do discurso que delimitam umas às outras” (MAINGUENEAU, 2008, p.140).

A noção de posicionamento utilizada pelos analistas do discurso surge de reflexões feitas por Maingueneau (2008b) a partir de constatações feitas pelo autor sobre a relação entre formação discursiva e comunidade discursiva, o que pode ser constatado no prefácio de sua obra, quando admite que a noção de formação discursiva apresenta uma utilização frouxa, preferindo falar de “posicionamento”. Acrescenta que “podem-se distinguir dois tipos de comunidades discursivas, estreitamente imbricadas: as que *gerem* e as que *produzem* o discurso” (MAINGUENEAU, 2009, p. 69). As comunidades discursivas de produtores, destaca, assumirão diferentes formas em função do tipo de discurso e em função de cada posicionamento.

No intuito de esclarecer as diferentes acepções do termo, o autor explica que a noção de posicionamento, referente à doutrina, escola, teoria, partido, tendência é demasiado pobre, pois “ela implica apenas que os enunciados são relacionados a diversas identidades enunciativas que se delimitam umas às outras” (MAINGUENEAU, 2008, p. 43). O posicionamento, conforme o autor, não é só um conjunto de textos, um *corpus*, mas a imbricação de um modo de organização social e um modo de existência dos textos.

Portanto, a análise do posicionamento é imprescindível para a compreensão dos discursos, pois, de acordo com o teórico francês, os posicionamentos são inseparáveis dos grupos que os elaboram e os fazem circular, pois,

é nesses grupos que se mantém uma memória e que os enunciados podem ser avaliados em relação às normas, partilhadas pelos membros da comunidade associada a esse ou àquele posicionamento [...] e pelos membros da comunidade do mesmo campo, para além dos diversos posicionamentos. (MAINGUENEAU, 2008, p. 44).

O autor entende que o posicionamento implica a existência de comunidades discursivas e, nesse sentido, esta noção será norteadora para nossa investigação, pois concordamos com Costa (2012, p. 120) quando este considera cada artista “um agente inscrito em um posicionamento dentro da prática discursiva, e sua canção um elemento de construção, atualização ou redirecionamento das posições que o compõem”. Assim, partiremos dos posicionamentos apontados na Música Popular Brasileira por este autor, para analisamos a construção discursiva da noção de amor pelo posicionamento romântico.

Ressaltamos que assumir um posicionamento significa diferentes formas de investimento, assim posicionar-se é investir em uma *cenografia*, em um *código de linguagem* e em um *ethos*.

2.3 Cenografia, Código de linguagem e *Ethos*.

Maingueneau (2009) chama a atenção para o processo especular entre discurso e instituição, uma “circularidade constitutiva”, caracterizada pela maneira pela qual o discurso instaura seus dispositivos, ao mesmo tempo em que estes justificam o próprio discurso. Esse processo incide particularmente sobre três dimensões (MAINGUENEAU, 2009, p. 70-71):

- O investimento de uma *cenografia* faz do discurso o lugar de uma representação de sua própria enunciação;
- O investimento de um *código de linguagem*, ao operar sobre a diversidade irreduzível de zonas e registros de língua, permite produzir um efeito prescritivo que resulta da conformidade entre o exercício da linguagem que o texto implica e o universo de sentido que ele manifesta;
- O investimento de um *ethos* dá ao discurso uma voz que ativa o imaginário estereotípico de um corpo enunciante socialmente avaliado.

A articulação entre *cenografia*, *código de linguagem* e *ethos* revela o “poder que a enunciação tem de suscitar a adesão ao inscrever seu destinatário numa cena de fala que é parte do universo de sentido que o discurso pretende promover” (MAINGUENEAU, 2009, p. 71). Podemos, então, dizer que o discurso se constrói por meio de um investimento cenográfico, de um investimento em um código de linguagem e de um investimento ético a fim de, articuladamente, promover efeitos de sentido.

A cenografia faz parte da *cena de enunciação* de um texto. Esta associa três cenas de fala: a *cena englobante* (corresponde ao tipo de discurso, a seu estatuto pragmático), a *cena genérica* (corresponde aos *gêneros de discurso*); Estas duas cenas “definem em conjunto o espaço estável no interior do qual o enunciado ganha sentido, isto é, o espaço do tipo e do gênero de discurso. Em muitos casos, a cena de enunciação reduz-se a essas duas cenas” (MAINGUENEAU, 2009, p.116). No entanto, adverte-nos, outra cena pode intervir: a *cenografia*. Sua importância se dá pela sua forma de constituição, visto que é construída para validar o discurso, ou seja, o locutor elabora dispositivos pelos quais o discurso encena seu próprio processo de comunicação. Portanto, constitui-se importante dispositivo, sendo preciso concebê-la, ao mesmo tempo, como quadro e como processo: é no momento da enunciação, em que existe um enunciador e um coenunciador, em um determinado momento e lugar, que se valida e se permite a existência do discurso.

De acordo com Maingueneau (2009),

a cena na qual o leitor vê atribuído a si um lugar é uma cena narrativa construída pelo texto, uma ‘cenografia’[...]. É nessa cenografia, que é tanto condição como produto da obra, que ao mesmo tempo está na ‘obra’ e a constitui, que são validadas os estatutos do enunciador e do co-enunciador, mas também o espaço (topográfico) e o tempo (cronografia) a partir dos quais a enunciação se desenvolve. (MAINGUENEAU, 2009, p.252)

O código linguístico, por sua vez, faz parte indissociável da cenografia e esta é indissociável daquele, pois a língua “está investida como apropriada ao universo de sentido que o posicionamento pretende impor”. (MAINGUENEAU, 2008, p.52). O uso da língua implica ideologia, portanto este uso não é neutro. O discurso é mobilizado pelo código linguageiro que ele pretende que se *deva* enunciar para que se instaure o sentido.

Além do investimento em um código linguístico que seja coerente com as pretensões do discurso, o posicionamento implica que se invista em um imaginário do corpo, aquilo que o analista francês define como sendo a adesão física a certo universo de sentido. Desse modo, “as ‘ideias’ são apresentadas através de uma maneira de *dizer* que é também uma maneira de *ser*, associada a representações e normas de disciplina do corpo. [...] Retomamos aqui a problemática do *ethos*” (MAINGUENEAU, 2008, p. 53).

O investimento ético, portanto, equivale a maneira como o enunciador deixa-se mostrar na enunciação. O enunciador, como ressalta o autor, é percebido através de um tom, que implica certa determinação de seu próprio corpo, à medida do mundo que ele instaura em seu discurso; é a corporalidade necessária para legitimar o discurso através do corpo que enuncia.

Mendes (2013), ao estabelecer um paralelo entre as categorias analíticas construídas por Maingueneau (1987, 2008 e 2009) e o estudo feito por Costa (2001) sobre o discurso literomusical brasileiro, percebe que o primeiro somente se refere à noção de investimento genérico quando trata de articular a ideia de investimento com o conceito de gênero. Para a autora, ao longo da obra do autor francês, este deixa entrever que a noção de investimento, como um elemento definidor dos posicionamentos, também se aplica a outras categorias, “que, por sua vez, se comunicam com o gênero e também são pertinentes ao delineamento dos posicionamentos, como a cenografia, o *ethos* e o **código de linguagem**” (MENDES, 2013, p. 48).

Mainueneau (2008, p. 51), ao discorrer sobre a cena da enunciação e, mais especificamente, sobre a cenografia, deixa claro que *ethos*, cenografia e código de linguagem estão correlacionados: “A *-grafia* é um processo de inscrição legitimante que traça um círculo: o discurso implica certa situação de enunciação, um *ethos* e um ‘código linguageiro’ (cf. infra) através dos quais se configura um mundo que, em retorno, os valida por sua própria emergência.”. Desse modo, coadunamos com o pensamento da autora, pois se as três categorias configuram o discurso, é legítimo que concorrem, assim como o investimento genérico, para corroborar o posicionamento discursivo.

A análise feita pela autora a leva a concluir que:

Costa (2001) é quem explicita e nomeia a articulação do investimento com essas outras dimensões contextuais, propostas pelo Autor francês, passando a denominá-las, respectivamente, de **investimento ético**, **investimento cenográfico** e **investimento linguístico**, quando estabelece os parâmetros para identificação de posicionamentos no discurso literomusical brasileiro. (MENDES, 2013, p48).

Com o intuito de comparar os autores, Mendes (2013) recorre a um quadro estabelecido por ela anteriormente:

Maingueneau (2001)	Investimento genérico	Código de linguagem interlíngua	Cenografia	<i>Ethos</i>
Costa (2001): Parte teórica		Investimento linguístico	Investimento cenográfico	Investimento ético

Fonte: Mendes *apud* Mendes (2007)

A autora considera que a articulação feita por Costa (2001) entre a ideia de investimento com o conceito de *ethos*, estendendo-a às categorias de cenografia e de código de linguagem é mais produtiva para a caracterização de um posicionamento. Consideração com a qual concordamos.

É neste sentido que Costa (2012, p. 114), ao discorrer sobre o discurso literomusical brasileiro, afirma que as canções, dentre outras coisas, sinalizam um movimento no sentido de “constituir cenas enunciativas a fim de legitimar determinados contextos de enunciação” e de “investir em um código sociolinguístico através do qual legitima não só uma

determinada entonação e uma rítmica, mas um dialeto ou uma dicção ligados a uma região, faixa etária ou etos brasileiros”.

Assim como Costa (2001), quando estabelece **investimento ético** e **investimento cenográfico**, consideraremos a confluência desses investimentos na análise das canções produzidas pelo posicionamento romântico, visto que essas canções, ao construírem diferentes percursos de narrativas passionais, investem em cenografias que revelam o sentimento amoroso, bem como investem em um etos exageradamente sentimental, resultando em um modo próprio de dizer o amor.

3. O DISCURSO LITEROMUSICAL BRASILEIRO

Nesta seção, abordaremos a caracterização do discurso literomusical brasileiro. Por conseguinte, seguiremos como obra norteadora para esta pesquisa Costa (2012), por constituir-se como referência no estudo sobre o referido discurso. Apresentaremos de forma resumida sua proposta.

Vimos que o autor formula a hipótese de que o discurso literomusical brasileiro conquistou ou vem conquistando o papel de **discurso constituinte**⁶. Tais discursos instituem um corpo de enunciadores consagrados, um *archéion* e elaboram uma memória. No caso das canções, Costa (2012) assevera que este aspecto é percebido na produção discursiva em torno do discurso literomusical, visto existir certo consenso sobre uma lista básica de nomes de arqui-enunciadores à qual se faz referência. Assim, “a referência pode funcionar como uma simples legitimação de (ou oposição a) um arqui-enunciador, mas pode representar também o engajamento em uma tendência estética, um posicionamento” (COSTA, 2012 p. 254). Deste modo, quando um cantor insere em seu álbum uma canção de determinado gênero, ele se inscreve num percurso já trilhado por outros, assumindo um posicionamento.

O universo no qual a canção está inserida é composto por gestos enunciativos (atos de organização das enunciações em um suporte), tais como: seleção de canções a disposição sequencial nos discos, a temática, a escolha dos músicos e cantores participantes, os arranjos, o *lay out* da capa e do encarte, enfim todos os atos diretamente ligados à enunciação das canções. “Esses gestos podem anunciar (ou denunciar) a adesão a uma proposta estética e a elaboração de um *archéion*”. (COSTA, 2012, p. 257).

A canção popular, para o autor, é uma prática discursiva que envolve não apenas a produção, mas comentários, reprodução, divulgação e catalogação, efetuada por uma comunidade discursiva que habita uma formação social.

O analista brasileiro justifica a pretensão constituinte do discurso literomusical brasileiro em seus atos metadiscursivo, isto é, nos momentos que a canção trata de si mesma e/ou da prática discursiva da qual faz parte. Costa (2012, p. 226) distingue dois modos principais dessa metadiscursividade: **a decantação do poder encantatório da canção** (do canto ou da dança) – “consiste na consideração de que a canção é capaz de agir

⁶ Maingueneau (2000) afirma que a expressão “discurso constituinte” designa fundamentalmente os discursos que se propõem como discursos de Origem, validados por uma cena de enunciação que autoriza a si mesma. Dada sua especificidade constitui-se em categoria *discursiva*.

irresistivelmente sobre os indivíduos (corpo e mente) e sobre a realidade” - e a **argumentação enfatizando o valor da prática literomusical** ou de elementos dela – “consiste na indicação da importância da atividade cancionista para os indivíduos ou para a sociedade”.

A manifestação autoconstituente da prática discursiva da canção popular, segundo o autor, é intuída por aqueles que pretendem incursionar ou declarar sua adesão a esta prática. Tal manifestação não se limita a letra da canção, mas se dá pela exaltação ao gênero musical e se estende a aspectos como a dança, a etnia, a sensualidade, ao cotidiano dos músicos, ao morro ou à favela. Já o caráter encantatório da canção, assinala o autor, mostra que o discurso literomusical pode representar necessidades e sentimentos do compositor. O autor lembra-nos que “a canção popular no Brasil, e certamente em outros países, é objeto afetivo e gerador de afetividade incrível entre o público e seus cantores e compositores” (COSTA, 2007, p. 27).

Destacamos a função heteroconstituente do discurso literomusical, assim definida:

Trata-se da disposição de interferir sobre outras práticas discursivas e sobre comportamentos da coletividade, de apresentar uma interpretação de fatos e acontecimentos atuais ou do passado, de discutir questões de interesse social e psicológico. (COSTA, 2012, p. 272)

Dada esta interferência da canção na vida social, na maioria das vezes, sua produção se dá de modo intencional visando atingir grandes massas, com os mais diversos objetivos, de forma que acaba por influenciá-las em diversos aspectos comportamentais como os relacionamentos amorosos e sexuais, as relações de trabalho e de amizade, a proteção do meio ambiente, dentre outros.

Diferente de outros discursos que apresentam grupos, correntes e/ou tendências, relativamente bem definidos, o discurso literomusical brasileiro, conforme Costa (2012), aparece dilacerado por uma heterogeneidade complexa e inconsistente. Neste sentido, sem pretender descrever de forma pormenorizada todos os posicionamentos do campo, o autor identifica cinco formas de marcação identitárias:

a) movimentos estético-ideológicos (Bossa nova, Canção de protesto, Tropicalismo, etc.);

b) agrupamentos de caráter regional (mineiros, cearenses, baianos, etc.);

- c) agrupamentos em torno de temáticas (catingueiros, românticos, mangue beat, etc.);
- d) agrupamentos em torno do gênero musical (forrozeiros, sambistas, chorões, etc.);
- e) agrupamentos em torno de valores relativos à tradição (pop, MPB moderna, MPB tradicional, etc.).

De acordo com o autor, posicionamentos que se formam em torno de temáticas (item c) transcendem espaços físicos institucionalizados, não excluindo a possibilidade de se situarem no âmbito de uma região geográfica mais ampla. Deste modo, considera dois posicionamentos: o primeiro, circunscrito a uma determinada região geográfica sem delimitação institucional, denominado de “catingueiro”; o segundo, ancorado em um sentimento universal, portanto, funcionando acima de qualquer localização espacial, caracteriza-se pela tematização do sentimento amoroso, denominado de canção “romântica”.

A temática amorosa, por ser um tema universal, segundo Costa (2012), é adotada como fator de identificação, não de uma, mas de várias vertentes no universo da Música Popular Brasileira, sendo que tais vertentes constituem investimentos genéricos e éticos diferenciados, além de diferentes domínios enunciativos.

Assim, explica o autor, dificilmente um compositor do período por ele analisado, dedica-se exclusivamente a fazer canções românticas. Geralmente, os cantores deste posicionamento escolhem canções românticas para compor seus repertórios, mas não somente elas, enveredando também por outros temas. Para compor seus repertórios, colhem canções românticas com as quais se identificam em vários compositores: “um cantor ‘romântico’ costura seu posicionamento ‘catando’ canções de temática amorosa em compositores que podem até pertencer a posições distintas” (COSTA, 2012, p. 204). Assim, pertencente a esse agrupamento encontramos vários cantores e compositores que parecem ter a temática amorosa como único elo.

Costa (2012, p. 208) afirma que o cantor romântico vive um paradoxo: “cantar um sentimento universal de um modo que se propõe inigualável, único, tal como ele é para cada indivíduo”. Isso justificaria o fato de os cantores românticos buscarem sempre as multidões, e por isso, explica, o meio de difusão mais adotado por eles são os shows em ambientes voltados para grandes plateias, como ginásios ou estádios de futebol e casas de espetáculos.

Por essa capacidade, esse poder de dar sentido aos atos da coletividade, característica primordial dos discursos constituintes, de transformar-se em trilha sonora de nossas vidas, como bem colocado por Costa (2012), é que o discurso literomusical brasileiro, e especificamente a canção romântica, destaca-se por traduzir os sentimentos, o amor, as paixões e o desejo.

3.1 A Canção romântica

A presente seção se destina a apresentar a caracterização da canção romântica brasileira. Desse modo, tal caracterização será feita com base em Costa (2012), a partir de sua pesquisa sobre o discurso literomusical brasileiro, e com base em Tatit (2004), a partir de seus estudos advindos da semiótica e de seu conhecimento musical. Assim, buscamos em cada autor contribuições para uma melhor descrição do gênero em análise.

Costa (2012) caracteriza a canção romântica a partir de três aspectos: plano musical, plano textual e investimento ético e enunciativo. O primeiro plano aponta como marca geral dessa canção o andamento lento; os gêneros escolhidos tendem a ser os já relativamente lentos e aqueles resultantes de um processo de suavização de gêneros ligeiros.

Quanto à disposição camerística:

Costuma ser a moderna composição baixo elétrico – guitarra ou violão elétrico – bateria e/ou percussão – teclados – sopro. Também a orquestra clássica (cordas e metais) tem presença frequentemente solicitada. No caso do bolero, destaca-se também a percussão, em que os bongôs têm importante papel. Esses instrumentos executam normalmente função de acompanhamento do canto, não devendo nenhum deles se destacar mais do que a voz do cantor. (COSTA, 2012, p.205)

A voz do cantor, segundo o autor, deve se esforçar para se mostrar expressiva e vibrante; deve ser intensa e expansiva, de modo a parecer convincente ao ouvinte. Para os românticos, explica, não é o timbre o que importa, mas a entoação: “esta deve aparecer seja como uma confidência sussurrada ao ouvido, seja como uma exibição expressiva dos sentimentos do enunciador que busca a identificação do ouvinte; de um ou outro modo ela deve parecer transparente” (COSTA, 2012, p. 205)

A canção romântica se caracteriza, conforme Tatit (2004), quanto ao aspecto harmônico, por buscar a simplicidade em trajetórias harmônicas que geralmente se iniciam pelos acordes menores e a eles voltam, depois de momentos de tensão marcados pela tonalidade maior.

No plano textual, em conformidade com Costa (2012), as canções se caracterizam pelas letras que se desenvolvem em forma de narrativa nas quais se investe nas inúmeras variações dos estados de disjunção e conjunção afetiva, sendo constituídos enunciadores que figuram esses estados. Essas narrativas amorosas, geralmente, tratam da declaração, da confiança ou do diálogo amoroso.

Ressaltemos que as narrativas amorosas versam, muitas vezes, sobre a conjunção sexual como representação da concretização do amor. Nesse sentido, consideramos oportuno marcar a diferença entre o que caracteriza o erotismo presente nas canções românticas, a fim de não confundir com algo que possa ser considerado pornográfico. Para isso recorremos a Maingueneau (2010, p.32), quando este afirma que o erotismo é

um modo de representação da sexualidade compatível, dentro de certos limites, com os valores reivindicados pela sociedade e dado que ele constitui uma espécie de solução de compromisso entre a repressão das pulsões imposta pelo vínculo social e sua livre expressão. Esse já não é o caso da pornografia, que não mascara suas tendências sexuais agressivas.

Dado que o sexo é visto como o momento que sela a união amorosa, temos, portanto, que as canções românticas, cujas narrativas ressaltam o erotismo, constituem um discurso, de certo modo, aceito e reivindicado pela sociedade. Acreditamos que seja esse o motivo que leva tantos compositores a investirem na produção de tais canções.

Quanto ao investimento ético, afirma o autor, é difícil definir um que seja comum a esse posicionamento, pois os românticos pretendem-se representantes de uma “linhagem”, seguindo um modelo do passado, quando predominava um romantismo de massa. Deste modo, cantores como “Roberto Carlos, Maria Bethânia, Cauby Peixoto, Maria Creuza, Taiguara, Ângela Rô Rô, em sua singularidade, têm, cada um, seus arqui-enunciadores, brasileiros ou não, dos quais seguem em maior ou menor grau os modelos de investimento ético” (COSTA, 2012, p. 205). O autor ressalta que, independentemente dos estilos de cada um, todos eles investem no etos sentimental e, seja como for, a canção romântica revela um corpo que dança colado, que é carinhoso e que expressa livremente os sentimentos.

A fim de que possamos compreender a importância da melodia para a construção de efeitos de sentido na canção romântica, recorreremos às contribuições de Tatit (2002). A princípio, a definição dada pelo autor para o gesto de cantar é esclarecedora, visto que, para ele, “Cantar é uma gestualidade oral, ao mesmo tempo contínua, articulada, tensa e natural, que exige um permanente equilíbrio entre os elementos melódicos, linguísticos, os parâmetros musicais e a entoação coloquial” (TATIT, 2002, p. 9), ou seja, cantar é um gesto que envolve múltiplas dimensões e estas, ao serem combinadas, produzem canções que buscam convencer o ouvinte, fazendo-o aderir/concordar com aquilo que nelas está sendo dito.

Nesse sentido, o papel do cancionista é fundamental, pois segundo o autor, o cancionista é um gesticulador que manobra sua oralidade, e cativa, melodicamente, a confiança do ouvinte. Acrescenta que, “no mundo dos cancionistas não importa tanto o que é dito mas a maneira de dizer, e a maneira é essencialmente melódica” (TATIT, 2002, p. 9). Veremos, pois, que este dizer melódico é parte constitutiva da canção romântica.

É a tensividade, ou seja, o processo tensivo que, de acordo com Tatit (2002), criará o efeito sentido de canção mais rápida ou mais lenta. No caso da canção romântica, ocorre um prolongamento sensível da duração das vogais e uma ampliação da extensão da tessitura e dos saltos intervalares, ocasionando a queda imediata do andamento da música. Segundo o autor, este processo se dá “quando o cancionista não quer a ação, mas a paixão. Quer trazer o ouvinte para o *estado* em que se encontra. Nesse sentido, ampliar a duração e a frequência significa imprimir na progressão melódica a modalidade do /ser/”. (TATIT, 2002, p. 9).

Podemos perceber que esses recursos melódicos corroboram, ao mesmo tempo, com a necessidade de identificação cantor/plateia e com a estrutura de que este se utiliza para causar o efeito de sentido de aproximação com o seu público, ou seja, é como se o enunciador quisesse que seu coenunciador fosse capaz de compartilhar seus sentimentos (a dor da traição, da separação, a paixão...). A canção é o elo de aproximação e de identificação entre cantor e ouvintes. É ainda possível, apontar que a tensividade/continuidade na canção causam uma forma de cantar falando-declamando-declarando o amor.

O referido efeito se confirma quando Tatit (2002, p. 11) explica que a grandeza do gesto oral do cancionista está em criar uma obra perene com os mesmos recursos utilizados para a produção efêmera da fala cotidiana.

Como já havíamos dito, a canção é um conjunto de elementos. Neste sentido, o autor adverte que a ordenação em nível de frequência e duração não é suficiente para sustentar uma canção, cabendo ao timbre vocal estabilizar este tripé.

A voz, portanto, marca uma forma de investimento, além da presença do cancionista e de sua forma de dizer. Para Tatit (2002), compor uma canção é procurar uma dicção convincente e, nesta perspectiva, a paixão é elaborada no perfil traçado pela dicção. Ademais, toda canção alimenta um efeito enunciativo e “a melodia captada como entoação soa verdadeira”, por conseguinte, a composição da canção considera o timbre da voz ao pretender a adesão do ouvinte.

A presença do intérprete é profundamente marcada pela sua voz, pois “sem a voz que fala por trás da voz que canta não há atração nem consumo. O público quer saber quem é o dono da voz” (TATIT 2002, p.14). Deste modo, reafirmamos que a forma de cantar e o modo de dizer do cantor colaboram para o surgimento da identificação do público. Tal fato é ainda mais marcante na canção romântica, já que só entende o sentimento amoroso quem compartilha da mesma forma de amar.

Sobre a voz do cantor romântico Roberto Carlos, Tatit (2002, p. 189) afirma que seu timbre avalizava a canção e dava credibilidade junto ao público, além disso, “a voz jovem se manifestava como extensão direta do corpo do cantor, transpirando sensualidade e insinuando um contato físico que a tevê da época reforçava a cada programa”. Tal jeito de cantar seria uma das razões apontadas pelo autor para o estrondoso sucesso do cantor, pois a voz do artista era

doce para as canções românticas sem ser adocicada como o extremo de Wanderley Cardoso. Rouca para expressar rebeldia [...]. Sempre na medida sua voz desenhava os contornos do seu corpo, com gestos pessoais bem dosados, e de sua fisionomia sempre terna e profissionalmente charmosa (fazendo caretinhas para as câmeras em closes estudados). (TATIT 2002, p. 189)

O autor explica que a característica básica da canção de Roberto Carlos e da canção romântica, em geral, está no processo de figurativização enunciativa, visto que “dá credibilidade à paixão, no sentido de que o conteúdo do texto poderia ‘realmente’ ser dito pelo perfil entoativo adotado” (TATIT, 2002, p. 209). Basta vermos algumas interpretações do cantor para percebermos que há uma corporalidade expressa por meio de sua voz, de seu jeito de cantar, de sua atuação – chamada no meio artístico de *presença de palco*. Tudo é

pensado e construído para que haja uma espécie de interação *a distância* entre cantor e plateia, enfim, para que o sentimento amoroso seja compartilhado e vivenciado através da canção.

Há momentos em que o cantor romântico parece *falar* a canção. Nestas ocasiões vemos revelado o vínculo inevitável que a fala tem com o corpo e com os estados emocionais do intérprete, além disso, a fala contém suas próprias leis que interagem continuamente com as leis musicais, gerando aquilo que Tatit (2004) chama de relação de compatibilidade entre melodia e letra.

Já foram mencionados alguns elementos que compõem a canção: tensividade, andamento e voz. Além desses, a parte mais estritamente linguística da canção é formada pelo texto. Tatit (2002) afirma que este vem da vida,

Mais precisamente, vem dos estados de vida: estado de enunciação, estado de paixão, estado de decantação. Num, o cancionista fala, simplesmente; noutro, fala de si e, no último, fala de alguém ou de algo. Cada estado retratado no texto tem implicações melódicas, tem uma compatibilidade em nível de modalização [...] cada melodia contempla seu texto. (TATIT, 2002, p. 18)

Conseguir, portanto, traduzir sentimentos por meio de palavras torna-se algo difícil, sendo mais fácil e eficaz cantar, traduzi-los por meio da canção. Assim, quando o autor afirma que *cada melodia contempla seu texto*, entendemos que a melodia completa o que não pode ser dito na letra da canção. Portanto, concordamos com o autor quando este afirma que é nesta relação - letra e melodia - que surgem efeitos de sentido e, principalmente, quando afirma que, para persuadir os ouvintes, o compositor busca um equilíbrio de técnicas, assimilando-as durante as produções das canções. Toda esta relação entre o modo de dizer a melodia e as formas de investimento revela a pretensão de eficácia da canção.

3.2 A noção de amor: diferentes perspectivas

Nesta seção apresentamos uma descrição do amor, pois, embora não seja nosso propósito falar objetivamente do sentimento amoroso, consideramos relevante expor uma breve discussão a respeito dele, visto estar relacionado com o objeto de nossa análise discursiva. Para isso, recorreremos a estudos realizados por Costa (1998, 1999, 2000), sob a

perspectiva da Psicanálise, por Bauman (2004), sob a perspectiva da Sociologia e por Coutto (2011), sob a perspectiva da Análise do Discurso.

Falar de amor envolve, pelo menos, um sujeito amoroso e um objeto de desejo (a pessoa amada, o Outro), relacionados através da conjunção ou disjunção afetiva. Assim, Costa (2000, p. 32) define o Outro como sendo “aquele com quem nos relacionamos em busca de ajuda para sobrevivermos do ponto de vista físico, ou para nos sentirmos amados, queridos, respeitados, tolerados”. É possível, pois, percebermos a importância do outro⁷ em nossa vida, em que a busca pela conjunção amorosa orienta, de certo modo, nossa afetividade, nossa vida.

Essa busca é expressa, principalmente, através da linguagem verbal. Neste sentido, o autor salienta que é por meio da linguagem que formulamos nossos desejos, anseios e aspirações em relação ao Outro:

O outro é aquele que serve de suporte para a satisfação de necessidade e impulsos de origem corporal ou de origem imaginativa, isto é, desejos, anseios, aspirações que são formulados por meio da linguagem. (COSTA, 2000, p. 32)

O sentimento amoroso, no entanto, nem sempre se configurou como da forma que estamos habituados a lidar com ele – quando, por exemplo, filmes, novelas e romances abordam relacionamentos amorosos em que casamentos coroam o “final feliz”. Pelo contrário, tal sentimento foi visto de diferentes maneiras ao longo do tempo. Coutto (2011) afirma:

Historicamente, a paixão nunca foi o que fundamentou os casamentos nas sociedades ocidentais. Ao contrário, estes aconteciam quase sempre como um acordo que traria vantagens a ambas as partes na constituição de um novo lar. O aspecto efêmero e perturbador da paixão era incompatível com o que se pretendia através do matrimônio [...]. O amor romântico, que por sua vez aparece como sentimento superior, mais digno e nobre, duradouro, capaz de sublimar o que é carnal, sempre foi considerado o indicado para o casamento. (COUTTO, 2011, p. 28).

O amor romântico, considerado como sendo mais nobre e sublime, segundo a autora, surgiu a partir do final do século XVIII, procurando unir amor e casamento, vinculando liberdade e autorrealização. Abriu-se um pequeno espaço para a sexualidade, mas manteve-se o predomínio do amor sublime.

⁷ O reconhecimento da existência do Outro para o estabelecimento do *eu* já foi visto sob diferentes enfoques por Benveniste (2005), Bakhtin/Volochínov (2012) e Authier-Revuz (1990).

Costa (2000) complementa que esta é uma invenção cultural recente na história da humanidade e explica que estamos habituados a pensar o amor como “único, universal, e sempre o mesmo de hoje em dia”, por isso não conseguimos imaginar novos modelos de realização amorosa. Segundo o autor, o amor romântico surgiu na Europa moderna e estava relacionado a inúmeros compromissos coletivos, nos quais

os amantes eram solicitados a serem felizes de uma maneira que estimulava, simultaneamente, a individualidade da escolha sentimental, o compromisso com a reprodução da espécie, da família conjugal, da ordem social e mesmo, de forma residual, da religião. (COSTA, 2000, p. 39)

Ou seja, era bastante conveniente pensar no amor romântico, pois resolvia o anseio de ser feliz e de encontrar a pessoa amada, rompendo com velhas práticas de casamentos por encomenda, ao mesmo tempo em que assegurava a legitimação da família e dos interesses financeiros que envolviam os matrimônios. Para legitimar esse pensamento, segundo Costa (2000, p. 39), “casal amoroso era cercado de uma ‘aura’ de valores transcendentais que o enobrecia”. Entretanto, o par romântico não era a parceria apaixonada de hoje.

Atualmente, de acordo com o autor, o amor romântico tem se tornado um objeto de consumo, uma “modalidade a mais de gozo, de êxtase, de obtenção de prazer individual”. Afirma que o amor está a serviço dos indivíduos e não o contrário. Tal forma de pensamento muda completamente as relações interpessoais.

Quando comparado a um passado recente, rapidamente, lembramos que o amor não era visto como algo efêmero e, portanto, não era permitido trocar de parceiro a cada problema que colocasse em risco a relação. Tinha-se em mente um amor duradouro. Podemos afirmar que o casamento feliz simbolizava o amor romântico e, por isso, era idealizado.

Num período em que as relações de produção dominavam as sociedades, afirma Bauman (2004, p. 66), o “amor até que a morte nos separe” não era opressor, limitador ou *irracional*, pelo contrário, era considerado natural, uma manifestação necessária e obrigatória da racionalidade do homem naquele período: “o amor e a disposição de procriar eram companheiros indispensáveis do sexo do *homo faber*, da mesma forma que as uniões

duradouras que ajudavam a criar eram ‘produtos principais’...’⁸. O período atual é marcado pelas relações de consumo e o amor também é visto como um produto. Disto resulta, afirma o autor, uma maneira de enxergar a relação afetiva como uma mercadoria “pronta” para satisfazer as necessidades e tão logo substituída por outra.

A tendência atual é valorizar a intensidade dos relacionamentos amorosos em detrimento da sua durabilidade, contrariando a noção de amor perfeito e eterno, verbalizado por meio do “*felizes para sempre*”. Tendência esta apontada por Costa (2000), segundo o qual começa a faltar, no caso das relações interpessoais no interior de uma mesma classe, a prática da “valorização dos laços sentimentais duradouros”.

O psicanalista afirma que o fato de as relações interpessoais estarem mais voltadas para a intensidade, deve-se ao niilismo contemporâneo, cujas marcas são o consumismo, o culto das sensações corporais e a profunda descrença na capacidade de os indivíduos alterarem suas próprias vidas. Uma das explicações para o individualismo contemporâneo que mais interessa ao autor é a que mostra a relação entre o abandono do interesse político-religioso pelo mundo, em troca do interesse quase exclusivo para com o próprio bem-estar físico ou mental.

Bauman (2004, p. 19), por sua vez, adverte:

a definição romântica do amor como “até que a morte nos separe” está decididamente fora de moda, tendo deixado para trás seu tempo de vida útil em função da radical alteração das estruturas de parentesco às quais costumava servir de onde extraía seu vigor e sua valorização.

Diante dessa realidade, Costa (2000, p.38) acrescenta: “o triste resultado disso tudo é a descrença, a amargura, o ressentimento, a inveja e a espera passiva e resignada do milagre amoroso – que quase nunca chega (...)”. Essas transformações ocasionaram consequências que, conforme o autor, reduzem o amor a “um item da pauta de consumo de bens espirituais com obsolescência programada” e geram frustração, criando uma ciranda de busca incessante pela felicidade.

Apesar dessas constatações, Bauman (2004) afirma que essa é uma maneira de se continuar buscando o amor, de forma que não pode ser vista como um comportamento

⁸ O autor distingue o *homo faber*, aquele que corresponde a um período em que o homem produzia seu próprio alimento e vivia de modo artesanal; do *homo consumens*, aquele que corresponde ao momento atual, marcado pelo consumismo. O autor se utiliza da expressão “*sociedade líquida*” para se referir a este momento de consumismo e afirma que os relacionamentos são também vistos como qualquer outro tipo de produto, podendo ser descartados facilmente diante de outros mais interessantes.

negativo, pois, se por um lado, os casamentos duradouros prometiam felicidade eterna, o que na maioria das vezes, não acontecia, por outro, hoje, temos a liberdade de escolha, assim, se chegamos à conclusão que aquele (a) não é o (a) parceiro (a) ideal, prontamente, partimos para um novo relacionamento.

Costa (1999) sugere que o momento atual poderia ser denominado a Era do Amor, visto que, mesmo vivendo numa sociedade de consumo o homem continua acreditando nesse sentimento. Também Coutto (2011) segue esta linha de raciocínio e assegura:

Transformar pessoas em *coisas* possibilita ao sujeito proteger-se da frustração diante do que é desejado. No amor, pensado romanticamente, esta manobra não é possível, uma vez que o sujeito enamorado depende do sentimento do outro e este nem sempre está disposto a conceder o que lhe é solicitado. Diante dessa perspectiva, o amor na atualidade poderia ser um investimento impossível para pessoas que só se preocupam consigo e com objetos. Mas não é o que acontece. (COUTTO, 2011, p. 75)

Há, portanto, entre os autores certo consenso no sentido de que a busca pelo amor, preferencialmente romântico, continua e de maneira ainda mais intensa. Esse fato pode ser comprovado por meio de algumas “verdades” listadas por Coutto (2011, p. 19), com base em Costa (1999). Tais “verdades”, enquanto processos discursivos, foram constituídas ao longo do tempo ao redor do amor, são elas:

1. Sem amor, estamos amputados de nossa melhor parte, se não amamos a vida pode ser mais tranquila, porém, sem emoção, afinal, sem o amor (paixão, amor erótico) tudo perde a razão de ser;
2. O “verdadeiro” amor seria sentir o mesmo que heróis e heroínas dos enredos amorosos que chegaram até nós já interpretados;
3. A imagem do amor (típica do romantismo) domina o imaginário: o amor erótico é o signo supremo do Bem;
4. Quando o amor é bom, dura pouco, e, quando dura, já não entusiasma;
5. De uma forma quase generalizada as pessoas se convenceram de que “amar é sofrer” e quem não quer o sofrimento, deve abrir mão do amor.

Assim, a autora considera que o sujeito não pode se desprender do processo histórico-social de produção de sentidos a que está atrelado⁹, pois,

há um inconsciente que lhe escapa, mas que estará presente em cada enunciação. É nas entrelinhas, no que deixou de ser dito, no produto de interdiscursos que se obtêm as ‘pistas’ das formações discursivas que aparecem nas redações escolares e nos trazem ideologias relativas ao amor. (COUTTO, 2011, p. 20).

Da mesma forma, acreditamos acontecer no processo de composição das canções, ou seja, mesmo sem se dar conta, o compositor reproduz a noção de amor que faz parte de um arquivo, de uma memória discursiva e que é produto de interdiscursos.

Como dito anteriormente, a necessidade de expressar sentimentos é tão forte que, muitas vezes, torna-se insuficiente falar e, por isso, prefere-se a ação de cantar. A canção diz muito mais, expressa melhor, é uma das muitas formas de declarar o amor e de narrar os vários percursos em busca da pessoa amada. Daí sua importância ao longo da história da humanidade.

⁹ O trabalho da autora versa sobre o discurso amoroso analisado a partir de redações escolares de alunos do ensino fundamental.

4 PROCEDIMENTOS METODOLÓGICOS

4.1 Delimitação do *corpus*

O discurso literomusical brasileiro é constituído por uma pluralidade de posicionamentos. Tendo em vista que o sentimento amoroso é abordado por todos eles, o que implicaria um *corpus* extenso, optamos pelo posicionamento romântico, pois, segundo Costa (2012, p. 204), “os românticos parecem ter a temática amorosa como único elo. Trata-se de um tipo de agrupamento que tem realidade muito mais paradigmática do que associativa”. Entretanto, visto que o posicionamento romântico configura-se, igualmente, por ser numeroso, delimitamos, para compor o *corpus*, canções interpretadas por um grupo de cantores que se dedicaram exclusivamente à canção romântica durante o período analisado.

Assim, entendemos que o amor é abordado por todos os posicionamentos, mas é privilegiado pelo posicionamento romântico, o que justifica nossa escolha para analisar a construção discursiva da noção de amor por esse posicionamento.

No entanto, após a escolha do posicionamento, percebemos uma dificuldade referente ao tempo, ou seja, a produção literomusical brasileira é extensa, atravessando nossa história. Neste sentido, justificamos a delimitação do recorte temporal, década de 1970, dada a importância do contexto histórico, pois, de acordo com Costa (2012), este foi um período marcado pelos embates decorrentes da ditadura militar e pelo tempo de maior unidade que marcou a Música Popular Brasileira. Tatit (2004), por sua vez, afirma ser esta a década que marca a consolidação da música moderna brasileira e, principalmente, por ser a fase na qual a canção romântica predominou no cenário musical.

Em seguida, foi feita uma seleção inicial dos cantores pertencentes ao posicionamento romântico. Optamos por aqueles que alcançaram maior destaque no cenário musical. No momento seguinte, realizamos a audição das composições e selecionamos aquelas que abordavam a temática amorosa em suas diferentes formas de narrar disjunções e conjunções afetivas.

Desse modo, incluímos as canções *Amada Amante*, *Proposta*, *Olha, Os seus botões* e *Cavalgada*, compostas por Erasmo Carlos e Roberto Carlos, e a canção *Abandono*, composta por Igor Lancelot, todas interpretadas por Roberto Carlos, visto ser o representante maior do posicionamento romântico.

A inserção do cantor Taiguara se deveu pelo sucesso alcançado por ele no início da década de 1970; conforme a enciclopédia Encarta (2002), o artista participou, com grande sucesso, dos festivais de música realizados no país, tanto como compositor quanto como cantor. Tanto a canção *Universo do teu corpo* como *Maria do Futuro* fazem parte do álbum *Viagem*, lançado em 1970. A primeira foi defendida pelo artista no IV Festival Internacional da Canção, sendo uma de suas canções de maior sucesso¹⁰. A segunda teria sido composta em homenagem a uma mulher que o cantor conheceu na famosa Praia do Futuro, em Fortaleza. O cantor cearense Fagner a regravou em 2007.

A inserção, no *corpus*, da canção *Começaria tudo outra vez*, lançada no álbum de mesmo nome, composta por Gonzaguinha em 1976, explica-se pelo reconhecimento da importância desse artista no cenário musical nacional, pois, segundo a Enciclopédia Encarta (2002), o referido álbum marcou uma virada na carreira do artista, tornando-o popular e passando a ser gravado por expressivos intérpretes brasileiros.

A escolha da canção *Medo de amar n°2*, composta por Tite de Lemos e por Sueli Costa, interpretada pela cantora Simone, justifica-se pelo sucesso alcançado no ano de seu lançamento. Anos depois, voltou a fazer parte da trilha sonora da novela *Três irmãs* (2008), da emissora TV Globo. De acordo com a referida enciclopédia, a cantora entrou definitivamente para o cenário da música popular brasileira em 1976, após a gravação da trilha sonora do filme *Dona Flor e seus dois maridos*, de Bruno Barreto. Quanto aos compositores, ambos se consagraram por meio de composições interpretadas por cantores como Elis Regina, Maria Bethânia, Cauby Peixoto, Ney Matogrosso, dentre outros grandes intérpretes da música popular brasileira.

Por sua vez, a escolha da canção *Você abusou*, composta e interpretada por Antônio Carlos e Jofafi, justifica-se pelo seu sucesso nacional e internacional¹¹. Muitas canções da dupla se tornaram conhecidas por serem temas de telenovelas.

Quanto à canção *Explode Coração*, de autoria do compositor Gonzaguinha, interpretada por Maria Bethânia, justifica-se por fazer parte do álbum *Álibi* gravado pela

¹⁰ De acordo com informações obtidas por meio do site <http://www.luizamerico.com.br/fundamentais-taiguara.php>.

¹¹ De acordo com o site *Antônio Carlos e Jofafi – Paixão e Romance*: “Essa música teve tanto sucesso no Brasil e no exterior, que em 1973 na França passou a ser o Hino do Partido Socialista, numa versão de Michel Fugain com o nome de “Fais comme l’oiseau”, onde o compositor francês, com nítida má fé, registrou-a em seu nome, obrigando a dupla brasileira a entrar com processo na justiça até obter ganho de causa. Essa mesma música tem versões em várias outras línguas”. http://www.paixaoeromance.com/70decada/voce_abusou/h_voce_abusou.htm

cantora em 1978. Segundo a Enciclopédia Encarta (2002), o referido álbum alcançou a vendagem de mais de 1 milhão de exemplares.

Também fazem parte do *corpus* a canção *Moça*, composta e interpretada por Wando, fez parte da trilha sonora da novela *Pecado Capital*, transmitida pela emissora TV Globo, é considerada um dos grandes sucessos do ano de 1975¹² e a canção *Helena*, composta por Byafra e Luiz Eduardo Farah, em 1979, incluída na trilha sonora da novela *Marrom Glacê*, da emissora TV Globo¹³.

Por fim, incluímos a canção *Sonhos* gravada por Peninha em 1977, que, de acordo com o Dicionário Cravo Albin, incluída na trilha sonora da novela “*Sem lenço, sem documento*” da emissora TV Globo, permaneceu cerca de seis meses nas paradas de sucesso, com vendagem de cerca de 400mil cópias. A canção alcançaria novo patamar de sucesso com a regravação feita pelo cantor Caetano Veloso em 1982.

Em suma, nosso *corpus* foi composto a partir dos seguintes critérios: (i) pertencer ao posicionamento romântico, (ii) tematizar o amor, (iii) ter sido lançado no período da década de 1970 e ter alcançado reconhecido sucesso na mídia. Dessa maneira, ele é constituído pelas composições abaixo relacionadas, sendo o nome da canção seguido pelo nome do intérprete, pelo nome do(s) compositor (es), além do nome da gravadora e ano de lançamento. Ressaltamos que as canções foram organizadas seguindo uma ordem cronológica. São elas:

1. *Universo no teu corpo*. Taiguara. Taiguara. Odeon, 1970.
2. *Maria do Futuro*. Taiguara. Taiguara. Odeon, 1970.
3. *Você abusou*. Antônio Carlos e Jocafr. Antônio Carlos e Jocafr. RCA Victor, 1971.
4. *Amada Amante*. Roberto Carlos. Erasmo Carlos e Roberto Carlos. CBS, 1971.
5. *Teimosa*. Antônio Carlos e Jocafr. Antônio Carlos e Jocafr. RCA Victor, 1973.
6. *Proposta*. Roberto Carlos. Erasmo Carlos e Roberto Carlos. CBS, 1973.
7. *Moça*. Wando. Wando. BLP, 1975.
8. *Olha*. Roberto Carlos. Erasmo Carlos e Roberto Carlos. CBS, 1975.

¹²De acordo com informações obtidas por meio do site <http://freakshowbusiness.com/2012/01/16/as-musicas-brasileiras-de-maior-sucesso-nas-paradas-nacionais-em-todos-os-tempos/>

¹³ De acordo com informações fornecidas pelo Dicionário Cravo Albin de Música Popular Brasileira por meio do site <http://www.dicionariompb.com.br/byafra/dados-artisticos>

9. *Os seus botões*. Roberto Carlos. Erasmo Carlos e Roberto Carlos. CBS, 1976.
10. *Começaria tudo outra vez*. Luiz Gonzaga Júnior. Luiz Gonzaga Júnior. EMI ODEON, 1976.
11. *Cavalgada*. Roberto Carlos. Erasmo Carlos e Roberto Carlos. CBS, 1977.
12. *Explode coração*. Maria Bethânia. Luiz Gonzaga Júnior. Polygram, 1978.
13. *Medo de amar nº2*. Simone. Tite de Lemos e Sueli Costa. EMI-Odeon, 1978.
14. *Sonhos*. Peninha. Peninha. Polygram, 1978.
15. *Helena*. Byafra. Byafra e Luiz Eduardo Farah. Sony Music, 1979;
16. *Abandono*. Roberto Carlos. Igor Lancelot. CBS, 1979.

4.2 Descrição dos procedimentos de análise

Após a composição do *corpus*, realizamos a audição das canções e a leitura das letras, de modo que nossa análise levou em consideração a discursividade e os efeitos de sentido a partir da relação entre os elementos que a constituem. Assim, analisamos as canções, interpretando-as por meio das categorias analíticas – *cenografia* e *ethos* – propostas por Maingueneau (2008, 2009), relacionando-as ao contexto de produção. Ao longo das análises, buscamos investigar o modo pelo qual ocorre a construção discursiva da noção de amor defendida pelo posicionamento romântico.

A análise das composições seguiu as etapas:

- a) Caracterização da cenografia;
- b) Caracterização do ethos;
- c) Análise da construção discursiva da noção de amor a partir da relação existente entre os elementos dos itens anteriores.

5 ANÁLISE DO CORPUS

5.1 Considerações Iniciais

A partir de agora, buscaremos analisar como a noção de amor é construída em canções românticas que obtiveram expressivo sucesso nacional durante a década de 1970. Acreditamos que, por meio das categorias analíticas de *cenografia* e de *ethos*, a canção romântica constrói discursivamente uma noção de amor que reflete o modo como o brasileiro ama, constituindo-se em uma espécie de trilha sonora dos apaixonados. Tais canções narram o encanto do sujeito amoroso diante da possibilidade de conjugação afetiva e declaram o amor em suas diversas formas. Todavia, também, revelam o sofrimento causado pela traição, pelo abandono e pela perda da pessoa amada. Desse modo, a canção romântica, supomos, é feita para atingir diferentes objetivos, dentre eles, buscar a adesão do ouvinte que se identifica com essa forma peculiar de expressão do sentimento amoroso.

5.1.1 *Universo do teu corpo. (1970) Taiguara.*

Eu desisto/ Não existe essa manhã que eu perseguia/ Um lugar que me dê trégua ou me sorria/
e uma gente que não viva só pra si// Só encontro/ Gente amarga mergulhada no passado/
procurando repartir seu mundo errado/ Nessa vida sem amor que eu aprendi// Por uns velhos
vãos motivos/ Somos cegos e cativos/ No deserto do universo sem amor// E é por isso que eu
preciso/ De você como eu preciso/ Não me deixe um só minuto sem amor// Vem comigo/
Meu pedaço de universo é no teu corpo/ Eu te abraço corpo imerso no teu corpo/ E em teus
braços se unem em versos à canção/ Em que eu digo/ Que estou morto pra esse triste mundo
antigo/ Que meu porto, meu destino, meu abrigo/ São teu corpo amante amigo em minhas
mãos/ São teu corpo amante amigo em minhas mãos/ São teu corpo amante amigo em minhas
mãos/ Vem, vem comigo/ Meu pedaço de universo é no teu corpo/ Eu te abraço corpo imerso
no teu corpo/ E em teus braços se unem em versos a canção/ Em que eu digo/ Que estou
morto pra esse triste mundo antigo/ Que meu porto, meu destino, meu abrigo/ São teu corpo
amante amigo em minhas mãos/ .

A cenografia da canção remete a um convite, em que o homem apaixonado, ao sentir-se solitário e necessitando de amor para conseguir viver em um mundo conturbado (*estou morto pra esse triste mundo antigo*), convoca a amada a acompanhá-lo (*Vem, vem comigo*) e unir-se a ele.

Considerando o contexto de produção da canção, acreditamos que o mundo triste a que se refere o enunciador, trata-se da situação de repressão vivida durante o período da ditadura militar. Após a constatação de que a manhã que ele perseguia não existia, de que não existia um lugar calmo, acolhedor; de que as pessoas eram egoístas e viviam amarguradas em um passado sem amor, o enunciador conclui que não é possível viver sem amar. Sabemos que o período da ditadura foi marcado pela repressão, sofrimento, tortura e desaparecimento de pessoas. Assim, a canção estabelece uma relação de fuga da realidade, pois para sobreviver a tal situação, era preciso fugir em busca do amor, mesmo que essa fuga fosse, apenas, simbólica.

Salientamos o efeito de exagero causado com a utilização do vocábulo *morto*, no qual consideramos que tal metáfora incide em uma estratégia argumentativa para que a amada se compadeça diante do convite do sujeito amoroso.

Não há como estabelecer uma cronografia ou uma topografia. Fato que, acreditamos, justifica-se pela temática amorosa ser universal. O enunciador procura envolver o seu coenunciador na tentativa de abordar o amor como algo natural, sentido e percebido por todos. Constatamos, por meio dos versos *Por uns velhos vãos motivos/ Somos cegos e cativos/ No deserto do universo sem amor/* que há uma estratégia de levar o coenunciador a sentir-se, também, cego e cativo por causa do amor, de forma que não há como se desvencilhar desse sentimento.

Quanto à topografia, podemos afirmar que é construída, ao longo da canção, a metáfora de um paraíso, de um lugar perfeito, que somente será alcançado por meio do amor. Essa metáfora, supomos, relaciona-se com a conjuntura política daquele período, assim, o paraíso almejado consiste em uma forma de reação à ditadura vivida no Brasil.

No entanto, os referidos versos podem, também, ser interpretados como uma constatação de que todas as pessoas, durante a ditadura militar, eram cegas, ou pelo menos, deveriam se comportar como se fossem, visto que eram impedidas e reprimidas por forças repressivas dos militares de enxergar a realidade imposta e, principalmente, de questioná-la. Portanto, todos eram cativos, privados de sua liberdade pelo regime autoritário. Podemos, então, afirmar que o verso “*Somos todos cegos e cativos*” salienta a condição de repressão em que todos se encontravam, inclusive o enunciador.

Por outro lado, compreendemos a tentativa do enunciador, que pertence a esse mundo do qual ele se sente amargurado, de justificar sua entrega à amada como inevitável,

pois considera a conjunção amorosa como sendo uma saída desse mundo. Assim, não pode ser julgado como fraco ou derrotado, mas, julgado positivamente, como tendo sido vencido pelo mais nobre dos sentimentos.

Essa estratégia discursiva do enunciador revela a maneira como investe na cenografia e no ethos. O investimento cenográfico por corroborar a constatação da necessidade vital de amar e o investimento ético por reconhecer-se como alguém que necessita do outro para viver, saindo do mundo do qual se sentia desgostoso.

Há momentos em que percebemos um paradoxo vivido pelo enunciador: no verso inicial “*Eu desisto*”, no verso “*gente amarga mergulhada no passado*”... e no verso “*Que estou morto para esse triste mundo antigo*”, consideramos um clima de amargura e de tristeza, no qual investe em um universo enunciativo que remete a um campo semântico de sentimentos considerados negativos, fato que contrasta com a ideia de que o amor é sempre algo positivo, bonito e alegre. Consideramos que essa seja uma estratégia para mostrar ao seu coenunciador que é assim “*no deserto do universo sem amor*” e, por isso, o enunciador salienta “*eu preciso / De você como que preciso/ Não me deixe um só minuto sem amor*”.

O etos do enunciador nos revela um sujeito amoroso que solicita a conjunção afetiva (“*Vem comigo*”) no intuito de viver plenamente o amor, que se concretiza na relação carnal: “*Meu pedaço de universo é no teu corpo/ Eu te abraço corpo imerso no teu corpo*”. Toda a importância do amor é transferida para o corpo da pessoa amada e para o momento de “*fusão*” dos corpos apaixonados.

Há uma referência metadiscursiva no verso “*E em teus braços se unem em versos à canção/ em que eu digo/ que estou morto pra esse triste mundo antigo*”. É também por meio dela que exalta a importância da presença do amor e da amada, pois, é nela “*em que eu digo*” “*Que meu porto, meu destino, meu abrigo/ são teu corpo amante amigo em minhas mãos*”. A canção tematiza a si própria como sendo capaz de selar a união dos corpos amantes.

Percebemos ainda que há, no início da canção, uma recorrência dêitica que centraliza o foco na imagem do enunciador, começando pelo “**Eu desisto**”. Em seguida temos: “*que eu persiga*”, “*que me dê trégua ou me sorria*”, “*só encontro*”, “*que eu aprendi*”. Inesperadamente, há uma forma de 1ª pessoa de plural, no qual entendemos que o enunciador busca que seu(s) coenunciador(es) se identifique(m) com a condição de estar enamorado. O enunciador retoma sua solidão nos versos “*eu preciso*”, “*não me deixe um só minuto sem amor*”. Quando convida a amada para se unirem, há uma transferência do foco para a 2ª

pessoa: “*é no teu corpo*”, “*eu te abraço corpo imerso no teu corpo*”, “*e em teus braços*”. Essa transferência, no entanto, é aparente, visto que o importante não está em um *eu* solitário e um *tu* distante, mas na contração dos dois, na imersão de um corpo no outro, unindo-os.

A aceitação da amada em contrair a conjunção afetiva ocasionará um alegre mundo novo - contrastando com “*esse triste mundo antigo*” marcado pelo mundo sem amor, para o qual o enunciador está morto. Além disso, essa união proporcionará segurança (“*meu porto*”), um final feliz (“*meu destino*”) e conforto (“*meu abrigo*”).

Vemos, portanto, que o amor é visto como algo que dá vida, que transforma o deserto, que marca um universo sem amor em um mundo alegre, novo. Aquele que ama reconhece-se como dependente, como alguém que precisa do outro para ser feliz, para amar e ser amado e, principalmente, que não há motivos para envergonhar-se de buscar viver o sentimento amoroso.

Temos, nessa canção, o amor como a realização do paraíso, como uma fuga possível da realidade, da situação repressora, portanto, consiste em um contraponto a esse mundo opressor.

Ressaltamos, ainda, que a canção assemelha-se à canção *Proposta*, dos compositores Erasmo Carlos e Roberto Carlos, em que ambas configuram-se em um convite feito pelo sujeito amoroso à mulher amada para que contraiam a união amorosa e possam, juntos, viver em um mundo de amor, de paz. Além disso, nas duas canções, o amor se caracteriza por ser o momento de suprema felicidade e concretização do paraíso.

5.1.2 *Maria do Futuro. (1970) Taiguara.*

Duna branca, lua imensa, Maria deita /nua e branda como as nuvens que a lua enleita/ Duas tranças, uma flor e Maria enfeita/ suas mansas curvas cheias que a areia aceita. /Era noite de verão, /vi o amor nascer num sorriso seu. / O luar me convidou, / o mar nos temperou e ela me envolveu.../ Nessa rede ela prendeu/ minha dor civil, minha solidão. / Nessa rede eu vi nascer minha liberdade. / Tua rede, minha sede, / e o amor te trouxe.../ Quero ver o mar salgando teu seio doce.../ E em cadeias de amor puro/ viver guardado.../ Joga areias do futuro no meu passado. /

A canção *Maria do Futuro* revela uma cenografia na qual temos um sujeito amoroso, ao mesmo tempo, recordando uma noite de amor e declarando seus sentimentos para uma mulher. Nessa recordação, descreve um cenário paradisíaco que enlaça o momento marcado pela conjunção afetiva. Temos, portanto, na cenografia, uma espécie de narrativa, na qual o enunciador narra suas memórias para a amada.

A cenografia está relacionada com o ethos do enunciador, visto que este se mostra como alguém apaixonado, que se deixa envolver e seduzir pela amada; é alguém que vive solitário e angustiado por causa de sua dor de homem civil, ou seja, a dor de ser um cidadão reprimido pela ditadura; e, diante da amada e da possibilidade de viver um amor livre, busca fugir da realidade repressora em que está inserido.

Na canção, o sujeito amoroso realiza uma descrição do corpo feminino (*Duas tranças, uma flor e Maria enfeitada/ suas mansas curvas cheias que a areia aceita... Quero ver o mar salgando teu seio doce...*) e da realização do desejo de liberdade (*Nessa rede eu vi nascer minha liberdade...*). Esse verso aponta para diferentes interpretações. Uma se refere à liberdade sexual considerada, de certo modo, comum desde a década de 1960, dada que era praticada pelos jovens, assim como a exposição do corpo. Outra interpretação pode ser entendida pelo anseio de liberdade diante das instituições repressoras do regime ditatorial.

Vale ressaltar que o cantor e compositor Taiguara inicia sua carreira em meados da década de 1960, período que ficou marcado por revoluções comportamentais envolvendo o consumo de drogas, a liberação sexual e os protestos dos jovens contra os governos. Além disso, aconteceram o movimento feminista, os movimentos em favor dos negros e homossexuais e o movimento hippie, todos relacionados, de algum modo, ao desejo de liberdade.

O compositor ainda abordará a situação de sofrimento e repressão vivida naquele período em outras canções, como na composição *Hoje*¹⁴, presente no mesmo álbum em que se encontram *Universo do teu corpo* e *Maria do Futuro*.

¹⁴ Hoje / Trago em meu corpo as marcas do meu tempo/ Meu desespero a vida num momento/ A fossa, a fome, a flor, o fim do mundo// Hoje/ Trago no olhar imagens distorcidas/ Cores, viagens, mãos desconhecidas/ Trazem a lua, a rua às minhas mãos// Mas/ hoje,/ As minhas mãos enfraquecidas e vazias/ Procuram nuas pelas luas, pelas ruas/ Na solidão das noites frias por você// Hoje/ Homens sem medo aportam no futuro/Eu tenho medo acordo e te procuro/ Meu quarto escuro é inerte como a morte// Hoje/ Homens de aço esperam da ciência/ Eu desespero e abraço a tua ausência/ Que é o que me resta, vivo em minha sorte// Ah, sorte/ Eu não queria a juventude assim perdida/ Eu não queria andar morrendo pela vida/ Eu não queria amar assim/ Como eu te amei.

Consideramos, portanto, que a letra da canção reflete uma prática daquele período, visto que a liberdade sexual era tida como normal pela juventude que a vivenciava. Entretanto, a mídia, fiscalizada pelos militares, cuidava de combater. Nesse sentido, de acordo com Brito (2011, p. 8), havia nos versos do cantor uma força subversiva que “mesmo quando voltados ao universo amoroso, faziam correr rios de tintas nos pareceres dos censores que a tudo vigiavam”. Taiguara foi considerado um dos símbolos de resistência durante a ditadura militar, sendo um dos compositores mais censurados¹⁵ na história da música popular brasileira, levando-o ao autoexílio em 1973.

A letra da canção enaltece a beleza da mulher, deixando transparecer sua liberdade sexual. Os versos “*Maria deita/ nua e branda*” deixam claro que a figura feminina vivencia o amor livre, correspondido pelo parceiro. Logo, podemos afirmar que temos um investimento ético que ressalta o papel do homem como aquele que conquista, mas que também é conquistado, visto que o encanto da amada o prende e o seduz (“*ela me envolveu.../ Nessa rede ela prendeu/ minha dor civil, minha solidão*”), culminando no ato sexual.

Assim, o verso “*Quero ver o mar salgando teu seio doce*” revela a doçura e a meiguice do seio da amada, bem como revela o anseio do sujeito amoroso para ver o corpo da mulher desnudo banhado nas águas do mar. Essa descrição fornece indícios de que o banho no mar consagrou a conjunção carnal, selando o amor entre o casal.

Não há como estabelecer uma cronografia precisa, apenas que era verão. Por outro lado, é possível elencar elementos que apontam para uma topografia – praia, mar, lua, duna branca, uma noite de verão. Assim como na canção *Universo do teu corpo*, temos a construção da imagem de um lugar paradisíaco, no qual se vive plenamente feliz, divergindo da conjuntura estabelecida pela ditadura militar e a figura feminina como meio de fuga da realidade.

Nos versos “*Nessa rede ela prendeu/ minha dor civil, minha solidão*”, “*Nessa rede eu vi nascer minha liberdade*” e “*Tua rede, minha sede*”, o vocábulo *rede* pode ser compreendido como sendo o objeto utilizado pelos pescadores, visto que o casal se encontra em uma praia; pode ser entendido como o objeto utilizado para dormir, pode ser entendido

¹⁵ Orlandi (2007, p. 108) analisa aquilo a que denomina *língua-de-espuma*, como sendo aquela, por exemplo, falada pelos militares durante o período da ditadura militar. Para ela, essa língua trabalha o poder de silenciar. A autora afirma que o discurso da Música Popular Brasileira (MPB) constituiu uma manifestação particular de resistência à língua-de-espuma, defendendo que os autores, nesse caso específico, os compositores, “exercem a resistência dizendo o ‘mesmo’ (o que é permitido) para dizer, no entanto, efetivamente ‘outra coisa’ (o que é proibido)”. Em sua análise, a partir de canções compostas por Chico Buarque, a autora busca explicar o modo como o povo sabe que o cantor não está falando de uma doença ou de uma dor de amor, mas da ditadura.

como o contexto em que o casal se encontra, no sentido de que é uma situação que o aprisiona; podendo, também, ser entendida como uma metáfora para se referir ao corpo da mulher que atrai o homem, seduzindo-o. Ressaltemos, ainda, o termo civil que destoa de toda a canção, remetendo a dor de um civil causada pelo regime autoritário dos militares.

O último verso (“*Joga areias do futuro no meu passado*”) reafirma os indícios de que a canção pode estar relacionada com um envolvimento amoroso entre o compositor e uma mulher, ocorrido na Praia do Futuro. Ademais, o referido verso, ao apresentar a relação opositiva entre futuro e passado, revela o amor como algo que encerra um passado de tristeza e de solidão para dar lugar a um futuro repleto de possibilidades de alegria ao lado da pessoa amada.

A noção de amor coaduna com a cenografia, de modo que o sentimento amoroso é tido como algo natural e comum (“*vi o amor nascer num sorriso seu*”), sendo a amada responsável por tal sentimento. Além disso, a letra da canção revela um amor que alegra, transforma e liberta, mas, ao mesmo tempo, aprisiona (“*E em cadeias de amor puro/ viver guardado*”), sendo essa uma prisão desejada.

Há nas canções *Maria do Futuro* e *Universo do teu corpo* a noção de amor como relacionado diretamente ao sexo, abordam a nudez feminina e a sexualidade, destoando, portanto, de um amor romântico caracterizado pelo enaltecimento da mulher inatingível. Nessas canções, o amor é a realização do paraíso.

5.1.3 *Você abusou.* (1971) Antônio Carlos e Jocaifi.

Você abusou/ Tirou partido de mim/ Abusou/ Tirou partido de mim/ Abusou/ Tirou partido de mim/ Abusou// Mas não faz mal/ É tão normal ter desamor/ É tão cafona sofrer dor/ Que já não sei se é meninice ou cafonice/ O meu amor/ Se o quadradismo dos meus versos/ Vai de encontro aos intelectos/ Que não usam o coração/ Como expressão// Você Abusou
Que me perdoe/ Se eu insisto nesse tema/ Mas não sei fazer poema ou canção/ Que fale de outra coisa/ Que não seja o amor/ Se o quadradismo dos meus versos...

A cenografia desta canção consiste em uma espécie de queixa, de desabafo em que o enunciador acusa seu coenunciador de ter abusado dele, no sentido de tê-lo ludibriado, de não tê-lo amado como ele desejava e de ter tirado vantagens em proveito próprio (“*Você*

abusou/ Tirou partido de mim”). Nesse sentido, várias interpretações são possíveis, dentre elas: a pessoa amada o amou por algum tempo, mas depois se sentiu atraída por outra pessoa; não dando continuidade ao relacionamento e, posteriormente, rompendo-o. Outra possível leitura aponta para a possibilidade de a pessoa amada não ter nutrido nenhum sentimento pelo enunciador. De toda maneira, ela não correspondeu às solicitações amorosas do enunciador.

Mesmo diante da situação de desamor e de mágoa, o enunciador releva o que a pessoa amada lhe causou (“*Mas não faz mal/ É tão normal ter desamor*”), considerando normal tal situação. Com essa atitude, revela um ethos de homem magoado, mas capaz de perdoar um comportamento inadequado e de reafirmar sua condição de sujeito amoroso, exageradamente, sentimental.

A queixa leva o enunciador a valorizar seu investimento ético, afirmando que aqueles que não amam, que não se deixam guiar pelo amor, representado metaforicamente pela figura do coração, mas somente se deixam guiar pelo intelecto e pela razão, não entenderão seus versos, sejam em poemas ou em canções (“*Se o quadradismo dos meus versos/ Vai de encontro aos intelectos/ Que não usam o coração/ Como expressão*”). O enunciador coloca-se numa situação de inferioridade, chegando a pedir perdão por insistir na temática amorosa.

Compreendemos que o *quadradismo* dos versos mencionado pelo enunciador se refere tanto à valorização métrica que caracterizava o rebuscamento dos poemas de amor, como os sonetos, como à imagem construída do sujeito amoroso, considerado “quadrado”, alguém ultrapassado, antigo, fora de moda. Tal avaliação confirma a ideia de que o sujeito amoroso, apesar de ser visto como cafona, não se sente constrangido por isso. Pelo contrário, admite tal característica como uma forma de identificação, ressaltando seus sentimentos.

Essa é uma canção metadiscursiva¹⁶ (“*Mas não sei fazer poema ou canção/ Que fale de outra coisa*”) na qual o enunciador admite não saber fazer outra coisa que não seja canção ou poema que fale de amor. A reflexão feita pelo enunciador recai sobre o julgamento a respeito do amor, ou seja, falar desse sentimento é tido como meninice ou mesmo cafonice. Assim, aquele que se assume romântico, amoroso e apaixonado, corre o risco de ser considerado cafona.

¹⁶ Costa (2012) diferencia metacanções de canções metadiscursiva. As primeiras, segundo o autor, caracterizam-se por fazerem qualquer tipo de referência, explícita ou implícita, à própria enunciação. As canções metadiscursiva, por sua vez, fazem referência a seu campo discursivo (contexto topográfico e cronográfico da produção e execução musical que as torna possíveis), sem se referirem diretamente a si mesmas.

A canção corrobora a importância do amor como o maior dos sentimentos, só compreendendo tal condição aqueles que também se deixam tomar pelo amor, sem medo de serem considerados cafonas, “quadrados”. Por fim, o enunciador reconhece sua insistência como sujeito amoroso que vive em função do mais nobre dos sentimentos.

Essa identificação é vista, também, na canção *Sentimental Demais*¹⁷, composta por Evaldo Gouveia e Jair Amorim, em 1965, na qual o enunciador se afirma, convictamente, sentimental, um romântico que vive a sonhar e a cantar canções para quem ama igual a ele. Costa (2012, p. 210) considera a referida canção o “gesto metadiscursivo que melhor expressa o etos sentimental do posicionamento romântico”.

Em suma, compreendemos que a canção *Você abusou* retrata uma noção de amor como algo no qual se acreditava, mesmo diante das decepções, merecendo ser sentido e cantado.

5.1.4 *Amada Amante*. (1971) Erasmo Carlos e Roberto Carlos.

Esse amor demais antigo/ Amor demais amigo/ Que de tanto amor viveu/ Que manteve acesa a chama/ Da verdade de quem ama/ Antes e depois do amor// E você, amada, amante/ Faz da vida um instante/ Ser demais para nós dois// Esse amor sem preconceito/ Sem saber o que é direito/ Faz as suas próprias leis/ Que flutua no meu leito/ Que explode no meu peito/ E supera o que já fez// Nesse mundo desamante/ Só você, amada, amante/ Faz o mundo de nós dois// Amada, amante/ Amada, amada, amante/ Amada, amada, amante// E você amada, amante/ Faz da vida um instante/ Ser demais para nós dois// Esse amor sem preconceito/ Sem saber o que é direito/ Faz as suas próprias leis/ Que flutua no meu leito/ Que explode no meu peito/ E supera o que já fez// Nesse mundo desamante/ Só você amada, amante/ Faz o mundo de nós dois// Amada, amante/ Amada, amante/ Amada, amada, amante/.

A cenografia da canção *Amada Amante*, de 1971, revela uma declaração amorosa, na qual o sujeito amoroso exalta a mulher amada e ressalta os proveitos advindos do relacionamento afetivo. Ao longo da canção, várias marcas textuais são utilizadas para a

¹⁷ Sentimental eu sou /Eu sou demais /Eu sei que sou assim porque assim ela me faz/As músicas que eu / Vivo a cantar/ Têm um sabor igual/ Por isso é que se diz/ Como ele é sentimental //Romântico a sonhar/ Eu sonho assim /Cantando estas canções /Para quem ama igual a mim// E quem achar alguém/ Como eu achei/ Verá que é natural/ Ficar como eu fiquei/Cada vez mais sentimental.

construção da cenografia: a palavra *amante*, em nosso entendimento, é usada de maneira a valorizar a mulher amada, ou seja, ao mesmo tempo, em que ela assume uma postura de paciente (*amada*), adota uma postura de agente (*amante*), aquela que ama, correspondendo ao sentimento do sujeito amoroso. A amada é objeto de desejo, portanto, passiva; A amante é sujeito que ama, logo, ativa. Assim, sendo uma amada amante, interage e estabelece uma verdadeira relação amorosa.

A canção *Amada Amante* se inicia construindo um “clima” de intimidade, pois, ao utilizar o dêitico *esse* (“*Esse amor demais antigo*”), o enunciador fala de algo já conhecido, “antigo”, revelando uma estratégia discursiva que visa envolver a amada, levando-a a concordar com seu pensamento. Além disso, o enunciador busca evidenciar que há uma verdade, (“*Da verdade de quem ama/ Antes e depois do amor*”) conhecida apenas pelos amantes.

Consideramos possível afirmar que a canção está se referindo a uma relação extraconjugal, pois os versos *Faz da vida um instante/ Ser demais para nós dois* insinuam que, em geral, os amantes dispõem de pouco tempo para seus encontros amorosos e, por isso, devem aproveitar os momentos oportunos.

Além disso, a canção define o amor de forma clara: “*Esse amor sem preconceito/ Sem saber o que é direito/ Faz as suas próprias leis/ Que flutua no meu leito/ Que explode no meu peito/ E supera o que já fez*”. Vemos, portanto, ser construída uma noção de amor que se caracteriza por ser livre de preconceitos, portanto, admite-se um relacionamento fora do casamento; por ser transgressor e autônomo (“*Sem saber o que é direito/ Faz as suas próprias leis*”), o que reforça a ideia de que se constitui em um relacionamento considerado fora dos padrões éticos e morais vigentes; por ser leve e fluído no momento do encontro amoroso/sexual (“*Que flutua no meu leito*”). Destacamos que o enunciador se refere ao leito dele e não ao leito dela ou do casal, reforçando a ideia de que a mulher visita, fortuitamente, o sujeito amoroso.

Nos versos supracitados, o amor se caracteriza, também, por ser causador de emoções, ao ponto de fazer “explodir” o coração do sujeito amoroso (“*Que explode no meu peito*”), e; finalmente, por ser intenso e dominante, visto que *supera o que já fez*.

A canção revela o *ethos* de um homem que busca continuar vivendo esse amor, não se incomodando com a situação de amar uma mulher comprometida. Pelo contrário, para o enunciador a amada, e somente ela, é capaz de, mesmo em um mundo *desamante*, fazer

acontecer o amor, transformando a vida em um instante prazeroso e feliz (*E você, amada, amante/ Faz da vida um instante Ser demais para nós dois*), revelando o poder investido por quem ama.

Compreendemos que esta seja uma forma de homenagear a mulher amada, aquela capaz de transformar o mundo em que vive o homem apaixonado, fazendo-o experimentar o verdadeiro amor, o que o torna diferente do restante do mundo (*Nesse mundo desamante/ Só você, amada, amante/ Faz o mundo de nós dois*).

Por outro lado, o neologismo *desamante*, a nosso ver, torna-se necessário para mostrar a oposição entre o mundo (as pessoas) que não sabe amar e o mundo forjado pela amada com seu jeito de amar. Devemos considerar a relação entre esse *mundo desamante*, do qual o enunciador faz parte, e o contexto de produção da canção, em que vigorava a ditadura militar, de modo que a amada, por meio do amor, proporcionará uma fuga dessa realidade marcada pela repressão e violência para uma situação de felicidade.

Temos, portanto, que as canções *Maria do Futuro*, *Universo do teu corpo* e *Amada amante*, produzidas na mesma época, de certo modo, estão inter-relacionadas, pois nelas, a amada é identificada como sendo o meio pelo qual se atinge a felicidade e o amor como sendo o meio pelo qual se alcança o paraíso, transformando a realidade.

Apontamos como mais uma semelhança entre as canções o fato de a palavra amor ter um efeito de sentido que remete ao sexo, ao “fazer amor” (“*Antes e depois do amor*”), em que podemos entender da seguinte forma: o sexo é o momento de realização do amor e o verdadeiro amor é aquele que dura porque permanece depois da conjunção carnal.

Desse modo, consideramos que o enunciador aborda o amor como algo natural, que gerencia a si próprio; o amor seria cíclico, alimentando-se a si mesmo, vivendo da própria existência. Tal postura evidencia um modo de posicionar-se diante do sentimento amoroso, caracterizado pela ideia de que o amor é autossuficiente.

Portanto, temos a noção de amor representado pela imagem de chama acesa (“*Esse amor demais antigo/.../ Que manteve acesa a chama*”), retomando uma memória discursiva na qual o sentimento amoroso é tido como algo ardente, que aquece corações, acende o fogo da paixão, mas, por outro lado, sugere algo que em algum momento acabará, por isso deve ser vivido pela intensidade e não pela durabilidade. Não podemos deixar de perceber que há relações intertextuais com o famoso *Soneto de Fidelidade* (“... *Que não seja*

imortal, posto que é chama, Mas que seja infinito enquanto dure.”), do poeta Vinícius de Moraes que tão bem descreveu o amor.

Ressaltamos que o cantor Roberto Carlos dedicou, ao longo de sua carreira, canções que tematizavam sobre diferentes figuras femininas, dentre elas: *A cigana* (1973), *Mulher pequena* (1992), *O charme dos seus óculos* (1995) e *Mulher de 40* (1996). A canção *Amada Amante* e outras nas quais o compositor se refere a essa figura social, a nosso ver, visam reverter o sentido pejorativo que a palavra carrega, visto que ele a utiliza de forma positiva.

5.1.5 *Teimosa. (1973) Antônio Carlos e Jocaí.*

Nas peripécias do amor, teimosa/ As maluquices que eu fiz, teimosa/ Os argumentos que eu dei... pifaram/ E as previsões que eu lancei... falharam// Quando se trata de amor, teimosa. / Tem que saber perdoar, teimosa/ Mas se quer infernizar meu sossego/ Juro por Deus peço arrego.

A cenografia revela um momento, no qual o enunciador avalia o relacionamento amoroso e busca “ajustá-lo” a fim de mantê-lo. Não há como precisar uma cenografia, podemos, sim, supor diferentes situações em que a cena construída na canção poderia ser inserida: um telefonema, uma carta ou bilhete.

O ethos masculino, construído nesta canção, caracteriza-se por um sujeito amoroso, capaz de fazer maluquices em nome do amor e de entregar-se, plenamente, à amada, desde que esta seja capaz de perdoar os erros cometidos por ele, pois, caso contrário, ele desiste do relacionamento (“*Mas se quer infernizar meu sossego/ Juro por Deus peço arrego*”).

Entendemos que o enunciador ao reconhecer que fez algo de errado (“*As maluquices que eu fiz*”), que praticou algo que, de alguma forma, pudesse magoar sua amada, antecipa-se com um contra-argumento, no qual afirma que quem ama deve saber perdoar, se não tem essa capacidade, não conseguirá amar plenamente. O enunciador considera a amada como sendo uma pessoa teimosa, visando levá-la a acreditar que ela está errada e ele, certo.

Acreditamos que, por meio dessa estratégia, o sujeito amoroso busca convencer a amada a perdoá-lo.

Diante dessa postura do enunciador e dado que a canção é um samba, de melodia alegre e suave, defendemos que é construído o ethos representado pela figura do malandro sedutor, que não abre mão da sua liberdade. Assim, compreendemos que, nessa canção, apesar dos devaneios e maluquices cometidos por aquele que ama, há um limite que não deve ser ultrapassado. Em contrapartida, é possível construir a imagem de uma mulher teimosa, que insiste em algo que o enunciador julga superado, que reconheceu o erro cometido e pelo qual já se desculpou.

O amor é abordado na canção em dois momentos, marcados graficamente pela organização das estrofes. Na primeira, temos um sentimento caracterizado por suas peripécias. Na segunda, temos um amor, ao mesmo tempo, flexível e frágil.

De acordo com o dicionário Aurélio Edição especial (2007), o vocábulo *Peripécia* significa um sucesso imprevisto, uma aventura. Por sua vez, o vocábulo *Aventura*, no mesmo dicionário, significa “1. Empresa ou experiência arriscada. 2. Acontecimento imprevisto; peripécia. 3. Ligação amorosa inconsequente.”. Estabelecendo relação entre os dois significados, podemos perceber que o amor é visto como um acontecimento imprevisto e, por isso, arriscado e inconsequente.

A escolha pela palavra *Peripécia* fornece-nos indícios de que o enunciador constrói uma noção de amor como sendo arriscado, perigoso e insano; algo que não foi previamente planejado, esperado ou mesmo desejado, mas que aconteceu inesperadamente, apesar das tentativas para evitá-lo (“*Os argumentos que eu dei... pifaram / E as previsões que eu lancei... falharam*”). Essa noção é sustentada pela forma como o enunciador afirma que tudo o que fez torna-se sem efeito, sem sentido, por causa do amor insensato.

Logo, o amor é tido como algo que foge à razão, denunciado pelo enunciador quando este admite as loucuras que fez, apontando para uma espécie de norma de conduta amorosa, na qual se afirma que o amor é uma forma de loucura, conseqüentemente, quem ama é louco.

Na estrofe seguinte, fica clara a concepção de amor presente na canção, isto é, *quando se trata de amor, tem que saber perdoar*. Tal afirmativa nos leva a supor que o amor exige desprendimento, altruísmo, de modo que não importa o *eu*, mas o *nós*. Assim, para que o amor seja duradouro e feliz, devemos ser capazes de, pelo menos, saber perdoar as falhas e

os erros do outro. Essa ideia retoma uma das “verdades” sobre o amor, na qual se considera que amar está relacionado a sofrimento e quem não está disposto a sofrer, deve abrir mão desse sentimento.

4.1.6 Proposta. (1973) *Erasmu Carlos e Roberto Carlos.*

Eu te proponho/ Nós nos amarmos/ Nos entregarmos/ Neste momento/ Tudo lá fora deixar ficar// Eu te proponho/ Te dar meu corpo/ Depois do amor/ O meu conforto/ E além de tudo/ Depois de tudo/ Te dar a minha paz// Eu te proponho/ Na madrugada/ Você cansada/ Te dar meu braço/ No meu abraço/ Fazer você dormir// Eu te proponho/ Não dizer nada/ Seguiremos juntos/ A mesma estrada/ Que continua/ Depois do amor/ No amanhecer// Eu te proponho/ Te dar meu corpo/ Depois do amor/ O meu conforto/ E além de tudo/ Depois de tudo/ Te dar a minha paz// Eu te proponho/ Na madrugada/ Você cansada/ Te dar meu braço/ No meu abraço/ Fazer você dormir/ Eu te proponho/ Não dizer nada/ Seguiremos juntos/ A mesma estrada/ Que continua/ Depois do amor/ No amanhecer/.

A canção *Proposta* pode ser considerada uma das mais belas canções românticas brasileiras e a primeira gravada pelo cantor Roberto Carlos a falar de modo mais explícito sobre a relação sexual. Nela, a cenografia é construída de modo que remete a uma conversa “ao pé do ouvido”, popularmente conhecida como sendo uma cantada, uma proposta repleta de romantismo, cumplicidade e amor entre o casal apaixonado. Na referida canção, o enunciador apaixonado, parceiro e amante, propõe à amada uma “noite de amor” (“*Eu te proponho/ Nós nos amarmos/ Nos entregarmos/ Neste momento*”).

A proposta feita pelo enunciador poderia soar como grosseira e indelicada, visto que revela diretamente o desejo dele e não indica que houve um momento anterior de namoro e casamento. No entanto, soa e ecoa até os dias atuais, por meio da cenografia e do investimento ético, como algo doce, suave, puro lirismo.

Assim, temos uma cenografia encaixada¹⁸ na cenografia principal, ou seja, a cenografia se configura por ser uma conversa enquanto a cenografia encaixada relata o que

¹⁸ De acordo com Costa (2012, p.61), “a enunciação pode trazer também cenografias encaixadas, de modo que um enunciador construído pela mesma pode apresentar uma nova cenografia. Isto ocorre quando, no âmbito da cenografia são relatados fatos do passado, narrativas imaginárias, sonhos, versões de fatos, etc.”.

aconteceria caso a mulher aceite a proposta feita pelo sujeito amoroso. Desse modo, a cenografia encaixada mostra um casal apaixonado, provavelmente em um quarto (“*Neste momento/ Tudo lá fora deixar ficar*”), onde a amada encontrará o conforto e a paz nos braços daquele que a ama e promete entregar-se plenamente a ela (“*Eu te proponho/ Te dar meu corpo/ Depois do amor/ O meu conforto/ E além de tudo/ Depois de tudo/ Te dar a minha paz*”).

Diante de tal postura, verificamos um investimento ético masculino que valoriza o sujeito amoroso como sendo aquele que toma a iniciativa de propor um encontro à sua amada. Ao longo da canção, o enunciador investe em um ethos que propõe uma entrega total ao amor (“*Nos entregarmos/ Neste momento*”), oferecendo o próprio corpo à amada (“*Te dar meu corpo*”), mas, não só isso, usa como argumentos para conquistar a amada, a oferta de paz e de conforto, além de oferecer a possibilidade fazê-la dormir.

Nessa canção, consideramos que é o enunciador que se entrega. Podemos entender essa postura de duas maneiras: uma em que o homem, almejando conquistar a amada, oferece a si mesmo, como forma de demonstrar o seu amor, materializado no próprio corpo. A outra em que o homem, rompendo com os preconceitos, no qual se apregoa que este deve dominar a relação, assume a condição de submisso aos caprichos do amor e da mulher amada. Em ambas, temos a mesma estratégia amorosa: entregar-se para possuir a amada.

Percebemos ainda que, à medida que a cenografia vai sendo construída, a narrativa da conjunção amorosa vai acontecendo. Assim, na primeira estrofe, temos a proposta. Na estrofe seguinte, a entrega e a noite de amor; na terceira, o descanso que segue o clímax (*Eu te proponho/ Na madrugada/ Você cansada/ Te dar meu braço/ No meu abraço/ Fazer você dormir*) e, por fim, a união duradoura (*Seguirmos juntos/ A mesma estrada/ Que continua/ Depois do amor/ No amanhecer*). Compreendemos que a cenografia encaixada constrói uma sequência narrativa marcada em começo, meio e fim da conjunção sexual.

Proposta nos revela, ainda, um reforço à ideia de mulher frágil, visto que o homem oferece o seu braço, entendido como símbolo de força, de superioridade masculina, e o seu conforto, no sentido de proteção, de manutenção, que, de certo modo, fornece indícios de um discurso machista.

Temos, então, uma noção discursiva na qual o amor é duradouro, verdadeiro e deve ser vivenciado intensamente, almejando um “*final feliz*”. Noção que pode ser confirmada quando o enunciador propõe uma união (*Nós nos amarmos/ Nos entregarmos*) que não seja

volúvel, mas, sim, duradoura (*Seguirmos juntos/A mesma estrada/ Que continua/ Depois do amor*), que alie intensidade e durabilidade. Esse pensamento reforça a noção de que o amor deve ser eterno.

Vale ressaltar que o cantor Roberto Carlos reconheceu, durante show comemorativo de seus 50 anos de carreira, a dificuldade em compor, em parceria com Erasmo Carlos, a primeira canção que abordasse a sensualidade. Esse fato confirma o tratamento dispensado ao sexo como tabu. No entanto, acreditamos que os compositores souberam transmitir a noção de amor como expressão de sexo, sem deixar de ser romântico e sem tratá-lo como banalidade.

De acordo com Sanches (2004), o álbum de Roberto Carlos lançado em 1973 apresentava um romantismo catártico. Para o autor, *Proposta* foi uma das primeiras canções de amante gravadas pelo cantor, na qual ele ressalta que

Mesmo com toda a própolis *kitsch* que escorria da boca da canção, havia nela a busca de algo além daquele romantismo de outrora, que quase nunca se consumava em sexo livre. Mas, havia, também, um dado talvez pouco perceptível. Antecipando uma onda de emancipação sexual que ainda não pulara fora dos círculos contraculturais, o narrador se demonstrava sensível aos anseios femininos, tramando piscadela galante de olho e passada sensual de mão nos desejos de suas ouvintes. (SANCHES, 2004, p. 176)

Percebemos, por parte do cantor Roberto Carlos, enquanto ícone do posicionamento romântico brasileiro, um investimento ético que valoriza a imagem do sujeito amoroso, que rompe com preconceitos morais em nome do amor e, principalmente, que não teme em ser considerado cafona, mas, pelo contrário, que transforma o exagero sentimental em estilo de cantar e modo de marcação identitária dentro do campo do discurso literomusical brasileiro. Há, portanto, uma espécie de sobreposição, de entrelaçamento, entre o enunciador da canção e o artista.

Sanches (2004) complementa:

A queixa feminina sobre o homem insensível que foge do contato amoroso no pós-sexo era astutamente neutralizada pelo narrador que prometia à amada o amor após o sexo, o amor após o próprio amor. A proposta era de amor ultra-romântico, feminino, mas dessa vez sexualizado e despido do tom cafajeste do macho médio brasileiro e da propalada insensibilidade masculina. (SANCHES, 2004, p. 176).

Concordamos com o autor, pois a carreira do cantor tem sido construída com base na imagem de homem sensível, romântico, apaixonado e dedicado à mulher amada, deixando entrever algo entre a vida pessoal e a vida artística daquele que é considerado “rei” da canção romântica brasileira.

Vale ressaltar que na canção *Proposta*, o verso “*Tudo lá fora deixar ficar*”, provavelmente, aponta para indícios da situação conflituosa vivida na década de 1970, assim, supomos que o enunciador deseja viver um momento de paz e amor ao lado da mulher amada, fugindo da realidade posta pelo regime militar. Desse modo, assemelha-se às canções *Amada Amante*, *Universo do teu corpo* e *Maria do Futuro*.

Na canção, encontramos amor com sentido de sexo, de “fazer amor”, um momento pontual que marca uma dupla entrega: à pessoa amada e ao amor. A paz, oferecida pelo enunciador, sela a atmosfera romântica construída na composição. Há uma entrega total, portanto, temos um amor sexualizado, um amor que se materializa na conjunção amorosa sexual.

Devemos lembrar que o cantor e compositor Roberto Carlos, considerado alienado frente ao contexto ditatorial, desde a década de 1960, no início de sua carreira, fornecia indícios de que não estava interessado em discutir política ou de colocar-se contra o regime militar, deixando claro suas pretensões pessoais de se tornar um artista famoso. Segundo Tinhorão (1998), o “rei” da juventude afirmou, em entrevista ao jornal *Última Hora*, em 1970, que somente discutia o assunto em casa, com amigos e sua posição política era de direita. Além disso, de acordo com o autor, o programa *Jovem Guarda*, liderado pelo cantor, tinha sido concebido a partir de interesses artísticos, editoriais, fonográficos e de comércio paralelo com concordância do artista.

4.1.7 Moça. (1975) Wando.

Moça me espere amanhã/ levo o meu coração pronto pra te entregar// Moça, moça eu te prometo/ eu me viro do avesso, só pra te abraçar// Moça sei que já não és pura, teu passado é tão forte pode até machucar// Moça, dobre as mangas do tempo/ jogue o teu sentimento/ todo em minhas mãos/ Eu quero me enrolar nos teus cabelos/ Abraçar teu corpo inteiro, /morrer de amor, de amor me perder.

A cenografia desta canção revela-se um pedido (“*Moça me espere amanhã*”) e uma promessa (“*moça eu te prometo*”), na qual o enunciador promete à mulher amada voltar para encontrá-la e entregar-lhe o coração dele; declara seu amor e marca um encontro amoroso no qual pretende entregar-se completamente a esse sentimento, materializando o amor por meio da conjunção sexual.

A canção *Moça* corrobora a figura do coração como símbolo do amor, retomando uma memória discursiva. Além disso, o enunciador oferece o coração como presente amoroso (“*levo o meu coração pronto pra te entregar*”).

A canção revela um ethos masculino ousado para a época, pois o enunciador se apaixona por uma mulher, mesmo tendo conhecimento de que ela é descrita como uma moça *que já não és pura*, fazendo referência à virgindade; é uma jovem condenada pelas ações do seu passado e, portanto, não merece atenção. É preciso lembrar que, naquele período, apesar da liberdade sexual praticada entre os jovens, a virgindade era considerada um tabu moral, em que as jovens que já haviam iniciado a vida sexual eram desvalorizadas diante da sociedade.

Mesmo diante do preconceito, o enunciador se sente pronto para se entregar ao amor, estando disposto a fazer o que for preciso para alcançar seu intento (“*eu me viro do avesso, só pra te abraçar*”) e conquistar a amada, por isso solicita que ela o espere. Disso resulta que há um investimento ético de um sujeito amoroso compreensivo, determinado e comprometido com os próprios sentimentos e com a mulher amada.

Os últimos versos (*Eu quero me enrolar nos teus cabelos/ Abraçar teu corpo inteiro, /morrer de amor, de amor me perder/*) revelam um ethos masculino ansioso por consumir a conjunção sexual. Nessa relação, o sujeito amoroso recorre ao exagero, construído pelo uso da metáfora, ao afirmar ser capaz de morrer por amor, apontando para duas possíveis interpretações: uma que se refere ao desejo do sujeito amoroso que almeja uma entrega total, perdendo-se em tanto amor; outra que se refere a perda da lucidez, em que o amor leva o sujeito amoroso à loucura e a perda de consciência.

Assim, nessa canção, à primeira vista, temos o amor como algo capaz de superar preconceitos e de romper tabus. Percebemos que o enunciador trata a amada por “moça”, talvez, para deixar claro que não se importa com o passado dela, pois para ele, a amada é uma moça, no sentido de que ela é uma jovem que merece todo o seu amor e respeito, mas, para isso, a amada deve esquecer-se do próprio passado (*Moça, dobre as mangas do tempo jogue o teu sentimento todo em minhas mãos*) e entregar-se ao amor.

Entretanto, paradoxalmente, essa postura do enunciador mostra-se preconceituosa e conservadora, de modo que para a jovem entregar-se a esse amor, ela deve negar a si mesma, tentando construir a imagem de uma jovem pura. Nesse sentido, entendemos que o amor seria algo capaz de redimir as pessoas de seus erros ou deslizes; algo capaz de purificar aquele que ama, libertando-o de possíveis culpas.

Defendemos que a canção difere das primeiras impressões que causa, caracterizando-se por ser conservadora e retrógrada, diferindo, também da maioria das canções românticas que fizeram sucesso na década de 1970, nas quais se investia em um ethos masculino liberal mais preocupado em vivenciar o amor do que com preconceitos morais.

Devemos considerar que o cantor Wando, atualmente, considerado como pertencente ao posicionamento discursivo caracterizado como *brega*, era considerado no início da década de 1970 um cantor romântico. Essa transição, acreditamos, deveu-se pela forma como a mídia classifica os cantores românticos, pelo próprio investimento do cantor naquele posicionamento, construindo uma imagem artística de cantor de motéis, cafona e extravagante, e pela estratégia da indústria fonográfica, por motivos econômicos.

4.1.8 *Olha*. (1975) Erasmo Carlos e Roberto Carlos.

Olha, você tem todas as coisas/ Que um dia eu sonhei pra mim/ A cabeça cheia de problemas/
 Não me importo, eu gosto mesmo assim/ Tem os olhos cheios de esperança/ De uma cor que
 mais ninguém possui/ Me traz meu passado e as lembranças/ Coisas que eu quis ser e não fui//
 Olha, você vive tão distante/ Muito além do que eu posso ter/ Eu que sempre fui tão
 inconstante/ Te juro, meu amor, agora é pra valer// Olha, vem comigo aonde eu for/ Seja
 minha amante e meu amor/ Vem seguir comigo o meu caminho/ E viver a vida só de amor//
 Olha, você vive tão distante/ Muito além do que eu posso ter/ Eu que sempre fui tão
 inconstante/ Te juro, meu amor, agora é pra valer// Olha, vem comigo aonde eu for/ Seja
 minha amante e meu amor/ Vem seguir comigo o meu caminho/ E viver a vida só de amor//
 Olha, vem comigo, vem comigo aonde eu for/ Seja minha amada, minha amante e meu amor/.

A cenografia remete a uma declaração seguida de um pedido. Nela, o chamamento “*Olha*” nos fornece indícios de proximidade física. Além disso, o uso do dêitico *você* revela que o enunciador se dirige diretamente à pessoa amada para declarar o seu amor,

utilizando-se de argumentos na tentativa de convencê-la a unir-se a ele (“*Olha, você tem todas as coisas/ Que um dia eu sonhei pra mim/ A cabeça cheia de problemas/Não me importo, eu gosto mesmo assim...*”).

O enunciador investe em um ethos decidido que se desprende de exigências para alcançar a conjunção afetiva. Por outro lado, há um elogio destinado à mulher descrevendo-a como uma pessoa especial, diferente (*Tem os olhos cheios de esperança/ De uma cor que mais ninguém possui*) e, por isso, merece ser amada. A valorização da amada se justifica, ainda, pela capacidade apresentada por ela de fazê-lo reviver lembranças, memórias, recordações e sonhos irrealizados (“*Me traz meu passado e as lembranças/ Coisas que eu quis ser e não fui*”).

Apesar disso, salientamos que o sujeito amoroso insiste para que a amada o acompanhe e não o contrário, o que nos faz questionar os motivos que o impedem de deixar tudo e seguir a amada. Supomos que essa atitude revela indícios de um ethos conservador e machista. Tal postura nos remete a famosa canção *Minha Namorada*, interpretada por Vinícius de Moraes em que o enunciador, igualmente, exige que a amada, para ser sua namorada, o acompanhe¹⁹. Dessa maneira, as duas canções dialogam, por meio da interdiscursividade, com o discurso poético.

Os versos “*Eu que sempre fui tão inconstante/ Te juro, meu amor, agora é pra valer*” apontam para um enunciador que reconhece seus erros, suas fraquezas, e que, diante do desejo de unir-se a amada, promete modificar sua postura e ser firme na vivência do sentimento amoroso, indicando que, se antes havia alguma inconstância, já não há nenhuma; pelo contrário, há uma promessa, uma espécie de compromisso firmado no intuito de entregar-se ao amor.

Dessa maneira, temos uma noção de amor caracterizado como uma entrega total aos seus caprichos e artimanhas. Tal noção se confirma no momento em que o enunciador convida a amada a acompanhá-lo (*Olha, vem comigo aonde eu for*), vivendo plenamente a relação amorosa, amando e sendo amada, de forma dinâmica, interativa (*Seja minha amante e meu amor*). O amor se concretiza quando a união é selada (*Vem seguir comigo o meu caminho/ E viver a vida só de amor*). Apesar de não haver explicitamente um pedido de casamento, consideramos que esses versos apontam para o pedido de uma união duradoura,

¹⁹ “...E se mais do que minha namorada/ Você quer ser minha amada/ Minha amada, mas amada pra valer/ Aquela amada pelo amor predestinada/ Sem a qual a vida é nada/ Sem a qual se quer morrer/ Você tem que vir comigo/ Em meu caminho...” (Carlos Lyra e Vinícius de Moraes, 1966)

visto que há a possibilidade de viverem “só de amor”. Assim, podemos ponderar que o amor é algo absoluto, poderoso, pois ele basta para o casal viver.

O último verso revela-se um forte argumento que visa arrematar de vez o coração da amada, convencendo-a a realizar a conjunção amorosa, pois o enunciador, que antes lhe pedia para ser sua amante e seu amor, solicita que ela seja, ao mesmo tempo, amada, amante e amor, concentrando, assim, as três dimensões em um único objeto: a própria amada. Desse modo, o sujeito amoroso, certamente, pretende deixá-la sem contra-argumentos e, não tendo alternativa, entregar-se aos deleites do amor. A maneira como o enunciador constrói sua declaração amorosa revela astúcia e delicadeza, a fim de alcançar a realização de seus desejos amorosos.

Vemos que há uma intertextualidade entre as canções *Olha* (1975) e *Amada Amante* (1971), também gravada pelo cantor Roberto Carlos. Tal modo de remissão se dá de modo mais evidente pelo uso da expressão “amada amante”, mas, também, pelo modo como a amada é valorizada, pois, na primeira canção, somente ela é capaz de mudar o mundo desamante, enquanto que, na segunda, *ela tem os olhos de esperança, de uma cor que ninguém mais possui*, suscitando soluções para os problemas do cotidiano enfrentados pelo enunciador. A canção *Olha* reforça a ideia de que o cantor busca uma revalorização da palavra amante, como vimos na canção *Amada Amante*.

Consideramos que a relação entre as duas canções revela um modo de investimento do cantor dentro do posicionamento discursivo romântico, visto que, de forma recorrente, reforça o investimento ético do sujeito amoroso e a imagem da mulher amada, além da noção discursiva de amor presente em ambas as canções.

Vale ressaltar que desde o ano anterior, 1974, nosso país experimentava o início da redemocratização, marcado pela *abertura política*²⁰. Fato que, acreditamos, favoreceu a produção de canções cujas temáticas abordavam um amor erotizado, sexualizado. No caso da canção *Olha*, entendemos que esta revela uma expectativa de liberdade, do fim das inconstâncias (“*Eu que sempre fui tão inconstante*”), do conflito e da repressão militar, bem como traduz a esperança nas mudanças resultantes dos movimentos juvenis e sociais.

Na canção *Olha*, temos uma faceta do amor como sendo uma forma de projetar na pessoa amada aquilo que o sujeito amoroso deseja para si mesmo. Essa noção pode ser

²⁰ De acordo com a Enciclopédia Encarta (2002), a expressão designa o processo ocorrido no Brasil, entre 1974 e 1988, de transição do regime militar de 1964 para uma ordem democrática.

percebida nos seguintes versos da 1ª estrofe: *Olha, você tem todas as coisas/ Que um dia eu sonhei pra mim*, e da 2ª estrofe: *Coisas que eu quis ser e não fui*. Podemos observar que o enunciador projeta na amada tudo o que sonhou para si e não conseguiu realizar, ou seja, como a amada é aquilo que ele quis ser e não foi, ele a ama e a deseja, pois assim, se sentirá completo, pois, de certo modo, ama a si mesmo.

Essa projeção nos revela, ainda, que o enunciador assume, de certo modo, confessando, que possui diferenças e defeitos, assim como a mulher amada também tem, por isso, ele a acolhe e aceita, prometendo superar tais dificuldades, relevando-as como meio para realizar o amor. Essa constatação concorda com Sanches (2004) quando afirma que a canção descreve o amor não concretizado entre uma mulher moça e imatura e um homem maduro.

Em suma, ao longo da canção, vemos ser construída uma noção de amor como sendo um caminho que leva à felicidade, como sendo algo que se caracteriza pela atitude de aceitação e de entrega e como sendo algo que proporciona amadurecimento e plenitude.

4.1.9 Os seus botões. (1976). Erasmo Carlos e Roberto Carlos.

Os botões da blusa / que você usava / E meio confusa/ Desabotoava / Iam pouco a pouco / me deixando ver/ No meio de tudo/ Um pouco de você// Nos lençóis macios/ Amantes se dão/ Travesseiros soltos/ Roupas pelo chão/ Braços que se abraçam/ Bocas que murmuram / Palavras de amor / Enquanto se procuram// Chovia lá fora/ E a capa pendurada/ Assistia a tudo/ E não dizia nada/ E aquela blusa que você usava/ Num canto qualquer/ Tranquila esperava.

Nesta canção, temos como cenografia uma cena de fala constituída por uma recordação em que o sujeito amoroso lembra uma noite marcada pela conjunção sexual.

A princípio, a canção nos fornece a imagem de uma mulher tímida, *meio confusa*, talvez indecisa em ceder aos apelos sexuais do sujeito amoroso e, por esse motivo, apreensiva em despir-se. Supomos que isso se deve ao fato de serem amantes. Decerto, não podemos esquecer as condições de produção dessa canção, ou seja, em meados da década de 1970 era muito marcante o preconceito sofrido por mulheres que mantinham relacionamentos amorosos na condição de amantes.

À medida que a cenografia vai sendo construída, percebemos que a ideia de timidez se desfaz, pois, apesar do aparente desconforto, a mulher se despe, entregando-se ao

sujeito amoroso e materializando o amor por meio do sexo (“*amantes se dão*”). Tal entrega é marcada pela cumplicidade do amado, de modo que a entrega é recíproca. A cenografia, portanto, comprova essa ilusão inicial, ao revelar, posteriormente, um ambiente de amor intenso (*Travesseiros soltos/ Roupas pelo chão/ Braços que se abraçam/ Bocas que murmuram/ Palavras de amor/ Enquanto se procuram*).

Além disso, o ambiente que compõe a cena enunciativa é composto por um quarto (assim como em outras canções românticas, este é o “ninho de amor”), caracterizado como um lugar reservado, em contraposição a um mundo exterior (*Chovia lá fora*), no qual o casal tem como única testemunha *a capa [de chuva] pendurada*. Mais uma vez, encontramos um amor repleto de entrega, de cumplicidade e de busca da realização do desejo de ter a pessoa amada (*os amantes/as bocas murmuram/ Palavras de amor/ Enquanto se procuram*).

A blusa cujos botões, no início, foram desabotoados e, aos poucos desnudava a mulher amada, ao final da canção, *num canto qualquer, tranquila esperava*. Esses versos podem ser compreendidos como uma metáfora que remete ao início da relação íntima, quando os amantes estão tensos diante da conquista e da entrega, e ao final, quando se encontram relaxados, descansando tranquilamente após o ato de conjunção sexual.

É interessante observarmos que a canção consiste em um relato, no qual o enunciador vai narrando a cena, descrevendo o ambiente físico onde ocorre o encontro amoroso do qual ele faz parte de forma ativa (“*me deixando ver/ No meio de tudo/ Um pouco de você*”). Todavia, logo em seguida, há uma mudança de perspectiva e o enunciador passa a narrar em 3ª pessoa (“*Amantes se dão/.../ Braços que se abraçam/ Bocas que murmuram*”), construindo um efeito de sentido de ser apenas espectador da cena relatada, mas em que ele é um dos personagens. Em seguida, retorna a perspectiva de enunciador em 1ª pessoa.

O verso “*Chovia lá fora*”, a nosso ver, retoma o ambiente em que ocorre a consumação da conjunção amorosa como uma separação, uma distinção entre um mundo amante em oposição a um mundo *desamante* tão presente nas canções interpretadas pelo cantor.

Consideramos importante ressaltar que o estilo romântico dos compositores Erasmo Carlos e Roberto Carlos devia se harmonizar com as exigências de normas e condutas morais vigentes naquela época. Assim, era preciso falar de um amor puro, verdadeiro e romântico. No entanto, era igualmente preciso ousar falar de sensualidade e de sexualidade. Podemos supor que o cantor Roberto Carlos mantinha um jeito de “bom moço” para

convencer a sociedade da época de que ele era um sujeito em quem se podia confiar. Por outro lado, precisava instigar a imaginação das jovens que eram suas fãs, que compravam seus álbuns, ingressos para seus shows e consumiam todo tipo de souvenir que seu nome já disponibilizava no comércio.

Além disso, canções gravadas anteriormente pelo cantor, cujas temáticas eram o amor sexualizado, haviam alcançado enorme sucesso, apontando que era esse o caminho para permanecer nas listas de canções mais tocadas em rádios, conseqüentemente, alcançando grande vendagem de LPs e consolidando a carreira do artista.

4.1.10 *Começaria tudo outra vez.* (1976) Luiz Gonzaga Júnior.

Começaria tudo outra vez/ Se preciso fosse, meu amor/ A chama em meu peito/ Ainda queima, saiba!/ Nada foi em vão.../ A cuba-libre da coragem/ Em minhas mãos/ A dama de lilás/ Me machucando o coração/ Na sede de sentir/ Seu corpo inteiro/ Coladinho ao meu.../E então eu cantaria/ A noite inteira/ Como já cantei, cantarei/ As coisas todas que já tive/ Tenho e sei, um dia terei.../ A fé no que virá/ E a alegria de poder/ Olhar pra trás/ E ver que voltaria com você/ De novo, viver/ Nesse imenso salão.../ Ao som desse bolero/ Vida, vamos nós/ E não estamos sós/ Veja, meu bem/ A orquestra nos espera/ Por favor!/ Mais uma vez, recomeçar.../.

A cenografia principal da canção descreve um pedido de reconciliação, no qual o enunciador explicita o desejo de rever a amada, deixando claro que começaria o relacionamento amoroso outra vez, indicando que vale a pena o prazer de tê-la e de amá-la novamente. Segue-se uma cenografia encaixada na qual faz referência a um salão em que se dança bolero tocado por uma orquestra (“*Nesse imenso salão/ Ao som desse bolero*”), há pessoas dançando e, dentre elas, a amada (“*A dama de lilás*”).

A cenografia revela a imagem de uma mulher sensual e bonita, trajando uma roupa lilás. O fato de ela estar dançando diante do sujeito amoroso sem que este possa tocá-la, representa a separação do casal, machucando-o (“*A dama de lilás/ Me machucando o coração/ Na sede de sentir/ Seu corpo inteiro/ Coladinho ao meu*”). Vemos, portanto, o ethos de um homem que deseja ardentemente a mulher amada, por isso, tenta, por meio das lembranças, reavivar o sentimento vivenciado e, assim, convencê-la a recomeçar o relacionamento afetivo.

Nessa perspectiva, o ethos masculino revela um sujeito saudoso, que deseja se reconciliar com a amada, usufruindo o prazer de tocá-la e de dançar com o corpo colado ao dela, mas, ao mesmo tempo, tem medo e, por isso, necessita da bebida alcoólica como estímulo para criar coragem e aproximar-se da mulher (“*A cuba-libre da coragem/ Em minhas mãos*”).

Percebemos que o enunciador vive desejando uma volta ao passado, quando vivia com a mulher amada e, caso, ela aceite seu pedido de reconciliação e eles recomecem o relacionamento, ele promete cantar a noite inteira da mesma forma como cantava anteriormente (“*E então eu cantaria/ A noite inteira/ Como já cantei, cantarei/ As coisas todas que já tive/Tenho e sei, um dia terei*”). Esse cantar apresenta diferentes possibilidades de interpretação: o canto como sendo a melhor forma de expressar os sentimentos, principalmente, a felicidade proporcionada pela conjunção amorosa, portanto, transformando seus sentimentos, sua alegria e sua euforia em conteúdo temático para suas canções, e, além disso, simbolicamente, representa um presente amoroso destinado à mulher amada; o canto como uma metáfora, referindo-se a uma comemoração, na qual se canta o amor, a felicidade, a conjunção afetiva, e, ainda; o canto tematizando o ato de cantar, portanto, uma referência metadiscursiva. Em todos os casos, esse canto resultaria da reconciliação do casal.

O sujeito amoroso tenta convencer a amada de que todos almejam a reconciliação, remetendo a ideia de que “o mundo conspira a nosso favor”, ou seja, de que quando o assunto trata de amor, há um desejo coletivo de que os amantes se encontrem e vivam o sentimento amoroso plenamente. Portanto, se todos esperam por esse momento, ela deve proporcioná-lo para que eles e os demais fiquem felizes. Os versos “*E não estamos sós/ Veja meu bem/ A orquestra nos espera/ Por favor! / Mais uma vez, recomeçar*” confirmam nosso pensamento. A orquestra pode ser entendida como sendo uma plateia que assiste ao possível reencontro do casal.

Podemos supor que há uma analogia na canção, na qual o gênero bolero pode ser entendido com a melodia que serve de trilha sonora para a narrativa amorosa, o salão seria a própria vida em que os fatos acontecem e a orquestra seria as pessoas ao seu redor. Assim, voltar a dançar juntos naquele salão, ao som do bolero, representaria viver novamente um grande amor ao lado da mulher amada.

Desse modo, a escolha pelas palavras: dama de lilás/cuba-libre/bolero/imenso salão/orquestra cria um universo de sentido, não sendo, portanto, uma escolha neutra, mas,

sim, uma forma de investimento linguístico que coaduna com o investimento ético e cenográfico presentes na canção.

Por sua vez, acreditamos que os versos “*As coisas todas que já tive/ Tenho e sei, um dia terei.../ A fé no que virá*” revelam o pensamento do cantor Gonzaguinha em relação à repressão que assolava o país e da censura que tentava vetar muitas de suas composições. De acordo com a Enciclopédia Encarta (2002), em 1973, o compositor participou de um programa televisivo, em que apresentou a canção *Comportamento Geral*²¹. Por conta dessa canção, ele teria levado uma advertência da censura. Esse fato, no entanto, teria favorecido a carreira do artista, alavancando a venda de seu compacto. O cantor ficou conhecido por suas composições que denunciavam as injustiças sociais, enveredando, também, pela temática amorosa.

Na canção *Começaria tudo outra vez*, o amor é descrito como sendo uma chama acesa ardente no peito (“*A chama em meu peito/ Ainda queima, saiba*”) que pode apagar, simbolizando o fim do amor, mas, que, diante do apelo do sujeito amoroso, pode reacender, reavivando o sentimento. Tal noção retomando a ideia de que o que vale é a intensidade do sentimento.

Essa noção de amor como sendo uma chama é recorrente em muitas canções do posicionamento romântico, como vimos anteriormente, bem como é uma noção que tem sido construída e reconstruída pela memória discursiva em torno do sentimento amoroso em diferentes áreas do conhecimento e em diferentes esferas do senso comum. Desse modo, a canção dialoga, por meio do interdiscurso, com os discursos literário e religioso. Assim, podemos lembrar, na literatura, os versos do poeta português Luís Vaz de Camões (“*O amor é o fogo que arde sem se ver/ É ferida que dói e não se sente/ É um contentamento descontente...*”); na religião, a carta do apóstolo São Paulo aos Coríntios (“*Ainda que eu falasse as línguas dos homens e dos anjos, e não tivesse amor, seria como o metal que soa ou como o sino que tine*”), e; na música brasileira, a canção *Monte Castelo*, interpretada pelo grupo Legião Urbana, em que é feita uma adaptação dos referidos textos.

²¹ De acordo com o site Cliquemusic, especializado em música popular brasileira, a música "Comportamento Geral" apresentava “uma incisiva crítica ao regime militar, que gerou polêmica e esgotou seu compacto que estava à venda com a música. Desde então Gonzaguinha sempre teve outros problemas com a censura”.

4.1.11 *Cavalgada*. (1977) Erasmo Carlos e Roberto Carlos.

Vou cavalgar por toda a noite/ Por uma estrada colorida/ Usar meus beijos como açoite/
E a minha mão mais atrevida/ Vou me agarrar aos seus cabelos/ Pra não cair do seu galope/
Vou atender aos meus apelos/ Antes que o dia nos sufoque// Vou me perder de madrugada/
Pra te encontrar no meu abraço/ Depois de toda cavalgada/ Vou me deitar no seu cansaço/
Sem me importar se nesse instante/ Sou dominado ou se domino/ Vou me sentir como um
gigante/ Ou nada mais do que um menino// Estrelas mudam de lugar/ Chegam mais perto só
pra ver/ E ainda brilham de manhã/ Depois do nosso adormecer/.

A cenografia da canção *Cavalgada* consiste em um relato feito pelo enunciador em que este revela a pretensão de consumir o ato sexual com a mulher amada. Inicialmente, nada indica trata-se de sexo, mas, apenas de uma vontade de cavalgar. É somente, a partir do terceiro verso que a cenografia construída descreve a conjunção amorosa/sexual por meio da metáfora de uma cavalgada. Dessa maneira, a cenografia denota a pretensão do enunciador, revestida de romantismo, em que relata seus desejos. Disso, compreendemos o modo romântico e apaixonado com que o enunciador descreve a relação sexual.

Pressupondo que cavalgar é uma atividade física cansativa que exige dedicação e habilidade por parte de quem a pratica, além de causar bastante transpiração, consideramos que tais características justificam a analogia ao ato sexual. Porém, mais especificamente, os versos “*Usar meus beijos como açoite*”, “*Pra não cair do seu galope*” e “*Depois de toda cavalgada*” estabelecem relações de analogia entre o ato de cavalgar e o ato sexual.

No que se refere ao investimento ético, entendemos que o ethos do enunciador mostra-se sensual, lascivo, caracterizando um homem viril e sedutor, interessado em realizar suas fantasias e desejos sexuais, todavia, revelando-se um parceiro romântico. Mostra-se astuto, visto que recorre a vários argumentos visando seduzir a mulher amada, dentre eles a promessa de continuar ao lado dela depois de concluída a prática sexual (“*Depois de toda cavalgada/ Vou me deitar no seu cansaço*”). Além disso, o enunciador enfatiza sua posição de igualdade em relação à amada, afirmando que a domina, mas que também é dominado por ela (“*Sem me importar se nesse instante/ Sou dominado ou se domino*”).

Se pensássemos em um ethos machista, concluiríamos que o sujeito, por mais apaixonado que estivesse não se deixaria dominar, muito menos, identificar-se como um menino (frágil, indefeso, incapaz). Portanto, esses versos nos mostram o ethos de um sujeito

que alia romantismo e erotismo, visto que o importante é sentir a emoção da realização do desejo carnal.

Analisando a analogia proposta na canção, podemos considerar que, enquanto na cavalgada os cavalos são açoitados como meio de fazê-los ir mais rápido, na conjunção sexual, os beijos cumprem tal função, com o proveito de não machucar, de não causar dor. Naquela, o cavaleiro se agarra às crinas do animal para manter seu equilíbrio. Nesta, o sujeito amoroso se agarra aos cabelos da amada, num gesto de carícia. O desejo é tão intenso que deve ser saciado, a fim de não sufocar os amantes (*Vou atender aos meus apelos/ Antes que o dia nos sufoque*).

O enunciador brinca com verbos que indicam ações contrárias (*Vou me perder de madrugada/ Pra te encontrar no meu abraço*), evidenciando que é necessário perder-se, no sentido de fugir à razão, de entregar-se loucamente ao amor e, como consequência, perder o controle sobre a própria vontade, para realizar o desejo de ter a amada sob seu domínio. Entretanto, satisfeito seu intento, nada mais importa, pois o ápice do amor foi alcançado. Tal realização causa também reações antagônicas, sentimentos confusos (*Vou me sentir como um gigante/ Ou nada mais do que um menino*).

Assim como em outras canções, *Cavalgada* inicia com um projeto, um desejo (*vou cavalgar*) e sugere o ápice da realização do amor por meio do sexo, portanto, destacando o prazer e o relaxamento gerado após a conjunção sexual (*nosso adormecer*), no qual os amantes compartilham os benefícios do ato amoroso.

Consideramos que essa postura do enunciador aponta para a relação com o período de lançamento da canção, de modo que o cantor Roberto Carlos visava seduzir seu público feminino com canções românticas, mas, igualmente, sensuais, visto que a década era posterior aos movimentos de emancipação feminina. *Cavalgada*, segue o caminho iniciado com a canção *Proposta* (1973) e seguido por *Os seus botões* (1976).

A força desse amor é tamanha, capaz de suscitar acontecimentos fantásticos, de cunho divino (*Estrelas mudam de lugar/ Chegam mais perto/ só pra ver/ E ainda brilham de manhã/ Depois do nosso adormecer*). Essa ideia reforça a terceira “verdade” sobre o amor citada por Coutto (2011): A imagem do amor (típica do romantismo) domina o imaginário: o amor erótico é o signo supremo do Bem. Dessa maneira, passamos a compreender o motivo que leva o posicionamento romântico a abordar, reiteradas vezes, essa forma de representação do sentimento amoroso. O que justificaria o uso da expressão “fazer amor”, ao invés de sexo.

A própria expressão nos indica uma prática, uma ação, na qual o amor se concretiza, todavia, não qualquer forma de amor, mas, sim, aquele que remete a um sentimento sublime, nobre, exacerbado, que de tão intenso, leva os amantes a cometerem loucuras. O desejo de ter a pessoa amada justificaria, assim, todos os devaneios.

4.1.12 Explode coração. (1978) Maria Bethânia. Luiz Gonzaga Júnior.

Chega de tentar dissimular/ E disfarçar e esconder/ O que não dá mais pra ocultar/ E eu não posso mais calar/ Já que o brilho desse olhar/ foi traidor e entregou/ o que você tentou conter/ o que você não quis desabafar/ e me cortou// Chega de temer, chorar/ Sofrer, sorrir, se dar/ E se perder e se achar/ E tudo aquilo que é viver/ Eu quero mais é me abrir/ E que essa vida entre assim/ Como se fosse o sol/ Desvirginando a madrugada/ Quero sentir a dor dessa manhã// Nascendo, rompendo, rasgando/ Tomando meu corpo e então/ Eu chorando, sofrendo Gostando, adorando, gritando/ Feito louca, alucinada e criança/ Sentindo o meu amor se derramando / Não dá mais pra segurar/ Explode coração.

A cenografia desta canção consiste em um desabafo, uma manifestação de descontentamento, um apelo para pôr fim a uma dada situação, mas, também, consiste em um desejo, para vivenciar, plenamente, o amor que estava contido, de alguma forma, escondido e reprimido, portanto, não podendo ser vivenciado. Essa transformação, simbolicamente, inicia com um momento no qual o enunciador constata que já não suporta a situação posta (“*chega de tentar dissimular/ e disfarçar/ e esconder*”), de dor e opressão e, por isso, pretende alcançar sua total libertação (“*Quero sentir a dor dessa manhã/ Nascendo, rompendo, rasgando/ Tomando meu corpo e então/ Eu chorando, sofrendo/ Gostando, adorando, gritando*”). Vemos que há uma gradação que se inicia na deflagração de um grito de *bastar* e atinge um ponto de êxtase e satisfação. Consideramos que esse grito oferece distintas interpretações, sendo uma delas referente à conquista a ser realizada e outra, sutilmente, faz referência ao ápice da relação sexual (*Feito louca, alucinada e criança/ Sentindo o meu amor se derramando*), mais especificamente, ao orgasmo feminino.

Ressaltemos que, nessa canção, trata-se de um enunciador feminino. Constatação a que chegamos devido a presença de adjetivos flexionados no gênero feminino (“*Feito louca, alucinada e criança*”). Até agora, havíamos analisado canções cujos enunciadores assumiam a forma de homens apaixonados, sujeitos amorosos que expressavam todo o seu amor, muitas

vezes, em forma de ardente desejo. Todavia, não podemos esquecer que o período analisado trouxe consigo profundas transformações culturais, dentre elas, a liberdade a que as mulheres passaram a usufruir.

Assim, a cenografia da canção aponta para o momento em que a mulher põe fim a situação que vivenciava, na qual ela e seu amado escondiam o relacionamento amoroso, justificando que não seria possível continuar a ocultá-lo (“*o que não dá mais pra ocultar*”), e, por esse motivo, a partir daquele momento, expressaria seus sentimentos (“*E eu não posso mais calar/ Já que o brilho desse olhar/ foi traidor e entregou*”).

No entanto, considerando o contexto de produção da canção, partindo do fato de ter sido composta por Gonzaguinha e sabendo que este artista posicionava-se contra a repressão ditatorial dos militares, supomos que a interpretação revela um descontentamento da mulher daquela época com as limitações a que tinha que se submeter. Entendemos que a canção revela uma maneira de posicionar-se diante da situação vivida pelas mulheres brasileiras na década de 1970, no qual era marcante o preconceito em torno da conquista de direitos como o divórcio, a opção de não ter filhos, de estudar e trabalhar, dentre outros.

Desse modo, a canção *Explode Coração*, interpretada por Maria Bethânia em 1978, revela um ethos, ao mesmo tempo, feminino e feminista, pois compreendemos que a decisão que o enunciador toma de não mais disfarçar seus sentimentos pode ser entendido como uma atitude feminista, na qual a mulher que denuncia impõe um “basta” aos preconceitos que a impedem de viver o amor da maneira que melhor lhe convém (*Chega de tentar dissimular/ E disfarçar e esconder/ O que não dá mais pra ocultar*).

Esses versos, à primeira vista, parecem querer apenas que a mulher assuma seus sentimentos, declarando-se ao ser amado. No entanto, entendemos que há um “grito de liberdade”, no qual não se deseja somente afirmar seu amor, mas sua liberdade e, principalmente, sua sexualidade tão reprimida (*o que você tentou conter o que você não quis desabafar/e me cortou*). O sentimento vivido pela enunciativa demonstra um ethos ousado e em sintonia com as transformações culturais que ganhavam força no final da década de 1970.

Assim, observamos uma ruptura como uma situação preestabelecida, com algo que forçava a mulher a dissimular, a disfarçar e a esconder seus desejos, que foram abafados, cortados. Essa situação causava temores, lágrimas, enfim, sofrimento. Porém, notamos uma miscelânea de sentimentos (*sofrer, sorrir, se dar/ e se perder e se achar*), que fundamentam nosso pensamento de que a mulher busca libertar-se das amarras do preconceito, dos tabus

impostos pelo predomínio de um discurso machista, mas, sem perder a vontade de viver o papel de ser mulher, de sentir o prazer proporcionado pelo amor (*Eu quero mais é me abrir/ E que essa vida entre assim/ Como se fosse o sol/ **Desvirginando a madrugada/ Quero sentir a dor dessa manhã***).

Tomando uma interpretação que considere o momento da aurora, a escolha do verso se justifica, de modo que a madrugada dá lugar ao dia à medida que o sol vai surgindo no horizonte. Todavia, o verso não foi utilizado ingenuamente, pois semanticamente “desvirginar” refere-se ao ato de perder a virgindade, portanto, concernente à mulher, e não à “madrugada”.

Disso, compreendemos esse desvirginar como sendo o desejo de tornar-se mulher, de experimentar uma entrega desejada, sonhada. Senão, observemos que nos versos que o precedem, ela explicita a sua vontade de aceitar uma nova vida, estando disposta para enfrentar tal transformação. Os versos subsequentes confirmam nossa interpretação: *“Nascendo, rompendo, rasgando/ Tomando meu corpo e então/ Eu chorando, sofrendo/ Gostando, adorando, gritando/ Feito louca, alucinada e criança/ Sentindo o meu amor se derramando”*. Todavia, haverá ainda um sofrimento (*Quero sentir a dor dessa manhã*) que, seguindo nossa linha de pensamento, remete ao defloramento, de certo modo, almejado, já que necessário para a realização do amor por meio da conjunção sexual.

Temos, nessa canção, uma perspectiva masculina, visto que a composição é de autoria de um homem, apresentando um ponto de vista feminino, já que o enunciador é uma mulher. Tal fato, supomos, revela a ideia de que o compositor Gonzaguinha se opunha à intolerância com que as mulheres eram tratadas diante dos anseios de liberdade e do exercício dos direitos civis femininos, colocando-se contra os preconceitos morais e dando voz, por meio de suas canções, ao movimento feminista.

Ressaltemos que Chico Buarque é um compositor, reconhecidamente, lembrado por dar voz a mulheres em suas canções. Todavia, devemos considerar que Gonzaguinha soube, com maestria, compor canções cujos enunciadores eram figuras femininas.

Nesse sentido, temos tanto o investimento cenográfico quanto o investimento ético revelando ousadia e anseio por liberdade. Dessa perspectiva, o sexo é visto como sendo a manifestação suprema do amor, (*“Sentindo o meu amor se derramando/ Explode coração”*), logo, o amor se realiza na conjunção sexual; mas, nessa canção, o amor é, também, o conjunto formado por todos os sentimentos vivenciados ao longo da canção, expressos pelos

sentimentos antagônicos que vão de um extremo a outro de sensações negativas a sensações positivas, no momento que não aceita a situação posta (“*Chega de temer, chorar/ Sofrer, sorrir, se dar/ E se perder e se achar*”), até o momento de entrega ao amor (“*Eu chorando, sofrendo/ Gostando, adorando, gritando*”). Do sofrimento passa-se ao prazer. Esse pode ser compreendido como se referindo ao momento mais imediato (ato sexual) e ao momento mais complexo (movimento feminista). Em suma, o amor é, também, a realização da conquista de liberdade.

4.1.13 *Medo de amar n*^o2. (1978) Simone. Tite de Lemos e Sueli Costa.²²

Você me deixa um pouco tonta/ Assim meio maluca/ Quando me conta/ Essas tolices e segredos/ E me beija na testa/ E me morde na boca/ E me lambe na nuca// Você me deixa surda e cega/ Você me desgoverna/ Quando me pega/ Assim nos flancos e nas pernas/ Como fosse o meu dono/ Ou então meu amigo/ Ou senão meu escravo/ E eu sinto o corpo mole/ E eu quase que faleço/ Quando você me bole e bole/ E mexe e mexe/ E me bate na cara/ E me dobra os joelhos/ E me vira a cabeça/ Mas eu não sei se quero ou se não quero/ Esse insensato amor que eu desconheço/ E que nem sei se é falso ou se é sincero / Que me despe e me vira pelo avesso// Não, eu não sei se gosto ou se não gosto/ De sentir o que eu sinto e que me atormenta/ E eu confesso que tremo desse sentimento / Que de repente chega e que me ataca/ E assim me faz perder-me/ E nem saber, se esses carinhos são suaves ou velozes/ Se o que escuto é o silêncio/ Ou se ouço vozes/.

Temos, nesta canção, a cenografia composta por uma declaração, na qual o enunciador confessa à pessoa amada suas angústias e sensações referentes à conjunção carnal, suscitando um sentimento de culpa. Nela, há um desabafo, em que o enunciador revela seus sentimentos diante do amado e do medo de amar. Esse enunciador consiste em uma

²² A canção faz referência à canção de Vinicius de Moraes “Medo de amar”.

Vire essa folha do livro e se esqueça de mim
 Finja que o amor acabou e se esqueça de mim
 Você não compreendeu que o ciúme é um mal de raiz
 E que ter medo de amar não faz ninguém feliz

Agora vá sua vida como você quer
 Porém, não se surpreenda se uma outra mulher
 Nascer de mim, como do deserto uma flor
 E compreender que o ciúme é o perfume do amor

personagem feminina, sendo possível constatar pelos adjetivos com os quais ela se descreve ao longo da canção: tonta, maluca, surda e cega.

Dessa forma, o ethos feminino revela uma mulher intranquila que, apesar de praticar o sexo, entregando-se ao amado, teme tal entrega, pois o conflito de sentimentos lhe causa sensações fortes e antagônicas (“*E eu confesso que tremo desse sentimento*”), capazes de deixá-la sentindo-se fora de si. Portanto, temos uma pessoa confusa, angustiada e indecisa (“*Você me deixa um pouco tonta/ Assim meio maluca/... Você me deixa surda e cega/ Você me desgoverna*”) diante da forma ousada e agressiva com que o parceiro a trata (“*Quando me conta/ Essas tolices e segredos/ E me beija na testa/ E me morde na boca/... E me bate na cara/ E me dobra os joelhos/ E me vira a cabeça/ Mas eu não sei se quero ou se não quero*”).

Consideramos que esse ethos feminino mostra, assim como na canção *Explode Coração*, analisada anteriormente, uma visão libertária da figura feminina diante dos preconceitos sociais e morais que marcaram a década de 1970, visto que a personagem assume seus desejos e a prática sexual. Desse modo, compreendemos que há, em ambas as canções, uma maneira de posicionar-se diante dos anseios de mulheres que almejam viver plenamente o amor e o sexo sem tabus, sem preconceitos.

Acreditamos que a canção *Medo de amar n° 2* segue a mesma direção que a composição *O que será*, também interpretada por Simone. Esta foi composta por Caetano Veloso em 1976 e foi tema do filme *Dona Flor e seus dois maridos*, de Cacá Diegues. Entre as duas canções há versos que se inter-relacionam²³ e que abordam a angústia frente aos conflitos de sentimentos. A canção do compositor baiano foi censurada por ter sido compreendida como fazendo referência ao regime imposto pela ditadura dos militares.

A miscelânea de sentimentos, apresentados pela personagem na canção *Medo de amar n° 2*, é percebida também nos versos “*Você me desgoverna/ Quando me pega/ Assim nos flancos e nas pernas/ Como fosse o meu dono/ Ou então meu amigo/ Ou senão meu escravo*”. É possível observarmos que há incongruências entre o sujeito amado ser considerado um dono, um amigo ou um escravo. Por outro lado, percebemos um tipo de transição de posições assumidas por tal sujeito e, simultaneamente, pela mulher amada, assim,

²³ “O que será que me dá/ Que me bole por dentro, será que me dá/ Que brota à flor da pele, será que me dá/ E que me sobe às faces e me faz corar/ E que me salta aos olhos a me atraíçar/ E que me aperta o peito e me faz confessar/ O que não tem mais jeito de dissimular/E que nem é direito ninguém recusar/E que me faz mendigo, me faz suplicar/O que não tem medida, nem nunca terá/O que não tem remédio, nem nunca terá/O que não tem receita/O que será que será...”

ele inicialmente, pode ser considerado o dono, logo, a mulher lhe pertence e há uma relação de dominação em que ela é submissa e subjugada. Em seguida, a relação é de amizade, de parceria, na qual ambos estão na mesma posição, não existindo dominação de nenhum dos lados. Por fim, há a inversão das posições, na qual a mulher domina e o homem é o dominado, tornando-se escravo dela e submetendo-se às vontades dela.

Entretanto, parece-nos que predomina a dominação masculina, pois a enunciadora assume sua fraqueza diante do amado e do modo agressivo com que se relacionam (“*E eu sinto o corpo mole/ E eu quase que faleço/ Quando você me bole e bole/ E mexe e mexe/ E me bate na cara/ E me dobra os joelhos*”), revelando que, apesar do medo sentido por ela e da agressividade com que é tratada pelo amado, ela gosta e o seu temor pode ser causado pelo fato de gostar daquilo que deveria causar-lhe aversão. Fato que pode ser confirmado por meio dos versos seguintes (“*Mas eu não sei se quero ou se não quero/Esse insensato amor que eu desconheço/ E que nem sei se é falso ou se é sincero / Que me despe e me vira pelo avesso/ Não eu não sei se gosto ou se não gosto/ De sentir o que eu sinto e que me atormenta*”).

Nesse momento, diante de todos seus temores e angústias, a enunciadora qualifica o amor como sendo insensato e desconhecido, de modo que ela não é capaz de afirmar se tal sentimento é sincero ou não. Disso, podemos supor que o amor, sob o ponto de vista da enunciadora, é algo difícil de definir, de explicar; é algo que, de certo modo, liberta e aprisiona, alegre e atormenta, causando diferentes sentimentos nos amantes.

A discursividade em torno do sentimento amoroso reforça a noção de amor como sentimento que, sorrateiramente, envolve os amantes, levando-os a perderem a razão e o senso crítico, logo, comportando-se como loucos (“*Que de repente chega e que me ataca/ E assim me faz perder-me/ E nem saber se esses carinhos/ São suaves ou velozes/ Se o que escuto é o silêncio/ Ou se ouço vozes/.*”). A expressão “ouvir vozes”, geralmente, é empregada para se referir a alguém que está louco e, por isso, escuta vozes ou fala sozinho, atestando seu estado de confusão mental.

Consideramos que o investimento cenográfico e o investimento ético de *Medo de amar n° 2*, apesar de fazerem referências ao sentimento amoroso, revelam um amor sensualizado, erotizado, pois, nela predomina a sensualidade e o amor sexualizado.

4.1.14 *Sonhos*. (1978) *Peninha*.

Tudo era apenas uma brincadeira/ E foi crescendo, crescendo, me absorvendo / E de repente eu me vi assim completamente seu// Vi a minha força amarrada no seu passo/ Vi que sem você não tem caminho, eu não me acho/ Vi um grande amor gritar dentro de mim como eu sonhei um dia// Quando o meu mundo era mais mundo/ E todo mundo admitia/ Uma mudança muito estranha/ Mais pureza, mais carinho, mais calma, mais alegria no meu jeito de me dar// quando a canção se fez mais forte e mais sentida/ Quando a poesia fez folia em minha vida/ Você veio me contar dessa paixão inesperada / Por outra pessoa// Mas não tem revolta não/ Eu só quero que você se encontre / Ter Saudade até que é bom / É melhor que caminhar vazio/ A esperança é um Dom/ Que eu tenho em mim/ Eu tenho sim/ Não tem desespero não /Você me ensinou milhões de coisas/ Tenho um sonho em minhas mãos/ Amanhã será um novo dia/ Certamente eu vou ser mais feliz.

A cenografia revela o momento em que o enunciador faz uma retrospectiva da relação amorosa (“*Tudo era apenas uma brincadeira/ E foi crescendo...*”), queixando-se do período vivenciado ao lado da mulher amada e avaliando os fatos positivos do relacionamento. O enunciador admite que o sentimento amoroso não foi planejado, tendo acontecido de maneira repentina (“*E de repente eu me vi assim completamente seu*”), inesperada. Fato que reforça a noção construída por uma memória discursiva de que o amor é algo que acontece quando menos se espera e que todos estão passíveis de serem atingidos por esse sentimento. Noção que remete à ideia romântica em que o cupido usa uma flecha para atingir alguém. Entretanto, o amor também pode ser planejado, preparado pelo sujeito amoroso, quando visa conquistar a mulher amada.

É possível perceber que o enunciador apenas se dá conta da forma como foi envolvido pelo amor quando perde a amada, visto que se sentiu sendo absorvido (“*me absorvendo*”), de maneira paulatina, pela situação sedutora propiciada pelo sentimento amoroso, já que a relação foi sendo desenvolvida progressivamente (“*Tudo era apenas uma brincadeira/ E foi crescendo, crescendo...*”). Além disso, revela sua condição de dependência em relação à mulher amada.

Por meio dos versos “*Vi a minha força amarrada no seu passo/ Vi que sem você não tem caminho, eu não me acho*”, compreendemos que o enunciador admite-se sem forças diante da amada, conseqüentemente, sentindo-se enfraquecido diante do poder do amor; sente-se perdido. Todavia, tal constatação não apresenta, por parte do enunciador, valoração negativa, mas, apenas, denota reconhecimento de sua condição de sujeito tomado pelo amor.

Tal afirmação reforça a noção de amor-incompletude, no qual os amantes ficam perdidos buscando um ao outro; somente se sentem completos quando alcançam a conjunção amorosa.

Por sua vez, o ethos masculino caracteriza-se por ser um sujeito magnânimo que, diante de tanto amor e da sublimação desse sentimento, adia a própria felicidade para ver a amada feliz, revelando altruísmo e auto-anulação. Mostra-se um sujeito cheio de fé, esperança e capacidade de perdoar os erros alheios, além de ser um confesso sonhador (“*Tenho um sonho em minhas mãos/ Amanhã será um novo dia*”).

Entretanto, podemos supor que a relação amorosa não era plenamente feliz, não se caracterizando por uma relação recíproca, observação feita a partir do relato fornecido pelo enunciador sobre suas emoções ao se reconhecer apaixonado (“*Vi um grande amor gritar dentro de mim como eu sonhei um dia*”). Ele reconhece os benefícios que o amor fez em sua vida, tornando-a alegre, cheia de música e poesia, transformando seu modo de agir (“*Quando o meu mundo era mais mundo/ E todo mundo admitia/ Uma mudança muito estranha/ **Mais pureza, mais carinho, mais calma, mais alegria no meu jeito de me dar/ quando a canção se fez mais forte e mais sentida/ Quando a poesia fez folia em minha vida***”). Mudança que foi, prontamente, percebida pelas pessoas em sua volta, logo, não foi uma mudança insignificante, pequena, mas uma verdadeira transformação, marcando sua vida em dois grandes momentos: antes de encontrar a mulher amada e, conseqüentemente, o amor; e depois da decepção de ter sido trocado por outra pessoa.

Ao comparar a vida nesses dois momentos, é possível supor que uma vida sem amor é uma vida destinada ao vazio das coisas mundanas (“*quando o meu mundo era mais mundo*”), apontando para o amor como algo supremo e sublime. Em contrapartida, diante do amor, tem-se uma vida de pureza e alegria, na qual se alcança, de certo modo, a paz tão almejada.

Consideramos possível a construção de uma imagem da mulher amada. Assim, supomos que ela não compartilha da felicidade da mesma forma que o enunciador; ela não se envolve, mostrando-se indiferente aos sentimentos do sujeito amoroso. Tal fato nos leva a crer que o amor tornou o enunciador “cego”, incapaz de perceber que não era correspondido ou que foi correspondido por algum tempo e, posteriormente, deixou de ser. Decorre disso, de modo indireto, que essa possível imagem revela uma mulher que, ao amar, traz alegria para o sujeito amado, transformando a vida dele em poesia, mas que ela não o amava da mesma maneira, preferindo entregar-se a outro amor. Mesmo diante da traição e da perda da mulher

amada, o sujeito amoroso continua acreditando no amor, sonhando com o dia em que será feliz.

Em *Sonhos*, encontramos uma relação metadiscursiva, na qual a canção faz referência ao gênero como sendo o meio capaz de melhor representar o amor (“*quando a canção se fez mais forte e mais sentida*”), de modo que, quando se ama, ela constitui a forma ideal para expressão dos sentimentos.

Nessa canção, o amor é visto como algo grande, maravilhoso e poderoso, por isso é tão esperado, desejado (“*Vi um grande amor gritar dentro de mim como eu sonhei um dia*”), mas que acontece, muitas vezes, de forma inesperada, envolvendo o sujeito amoroso, transformando completamente sua vida e seu modo de ser. Além disso, a presença do amor o transformou em sujeito mais puro, carinhoso, calmo e alegre. Assim, essa *estranha mudança*, capaz de transformar completamente a vida de uma pessoa, é a maneira que o enunciador encontrou para descrever o amor, para explicá-lo.

O amor é visto como algo tão importante que o fato de ter amado é considerado mais significativo do que nunca ter vivenciado o sentimento amoroso, por isso, o enunciador revela ser melhor sentir saudades do amor e dos momentos vividos ao lado da mulher amada, do que nunca tê-lo sentido (“*Ter Saudade até que é bom / É melhor que caminhar vazio*”).

Compreendemos que a canção revela, também, uma noção de amor como sendo algo que causa a dependência do sujeito amoroso, pois a amada exerce poder sobre ele, mas, que aponta para a superação do sofrimento, libertando-se dele. Essa noção sugere o amor como sendo algo, de certo modo, onírico, irrealizável (“*Amanhã será um novo dia/ Certamente eu vou ser mais feliz*”), que leva o enunciador a continuar buscando encontrar alguém com quem possa realizá-lo.

A canção, composta e interpretada pelo cantor Peninha, configura-se em uma declaração diferente das demais canções analisadas, pois nela o enunciador lamenta a disjunção amorosa causada por uma traição, afirmando que, apesar do sofrimento pelo qual está passando em consequência da perda da amada, deseja que esta seja feliz, chegando a agradecê-la por tudo que viveram enquanto estavam juntos.

A maneira de narrar a disjunção amorosa, explicitando um tom de aceitação e de superação do sofrimento, semelhante como encontramos em *Sonhos*, é vista na canção *Me dê*

*motivos*²⁴, de autoria da dupla de compositores Michael Sullivan e Paulo Massadas, que ganhou interpretação na voz de Tim Maia. Portanto, as duas se inter-relacionam, visto que apresentam uma visão, de certo modo, original do amor, refletida na capacidade de perdoar a traição da pessoa amada.

4.1.15 *Helena*. (1979) *Byafra*.

Noite que se foi sem se quer dizer pra onde foi/ Nem quer saber de nenhum lugar onde as românticas estrelas/ Fiquem como enfeites/ luzes, não aquecem o ar,/ Nem vai brilhar no meu coração que de teimoso não percebe/ Que você fugiu de mim, só me fez sofrer em vão, mas não faz mal/ Um ano se passou, porque não esquecer?/ Você desfez de mim, só me fez lembrar que estou doido de amor/E antes de sair, por que não me entender por que não me entender/ Helena /.

A cenografia da canção mostra um desabafo, no qual o enunciador, após um ano do rompimento com sua amada, a personagem-título *Helena*, ainda busca entender os motivos que levaram ao fim do relacionamento amoroso (“*meu coração que de teimoso não percebe/ Que você fugiu de mim*”), marcado pela disjunção afetiva. O verso “*Noite que se foi sem se quer dizer pra onde foi*” apresenta uma personificação da noite, não sendo possível afirmar que teria sido aquela na qual o relacionamento findou. Portanto, a única referência a uma cronografia trata-se do período de um ano transcorrido desde a referida noite (“*Um ano se passou*”). Não há referência à topografia.

O ethos do enunciador mostra-o, portanto, como sendo uma pessoa paciente e, principalmente, capaz de perdoar os erros do outro, mais especificamente, de relevar o sofrimento provocado em consequência do abandono pela mulher amada (“*Que você fugiu de mim, só me fez sofrer em vão, mas não faz mal*”). Nessa perspectiva, podemos verificar uma inter-relação com a canção analisada anteriormente, *Sonhos*, ao revelar enunciadores que, em função da busca do amor, superam a situação de angústia causada pela separação amorosa.

²⁴ “É engraçado, às vezes a gente sente fica pensando/Que está sendo amado, que está amando e que/ Encontrou tudo o que a vida poderia oferecer/ E em cima disso a gente constrói os nossos sonhos/Os nossos castelos e cria um mundo de encanto/onde tudo é belo/Até que a mulher que a gente ama, vacila e põe tudo a/perder/ E põe tudo a perder.../Mê de motivo, para ir embora”.

Da mesma forma que na canção *Sonhos*, pressupomos que a personagem Helena mostra-se uma mulher insensível aos apelos sentimentais do sujeito amoroso, causando-lhe sofrimento (“*só me fez sofrer em vão/.../ Você desfez de mim*”) e sendo capaz de abandoná-lo sem dar-lhe explicações.

É possível perceber, por meio dos versos “*Nem quer saber de nenhum lugar onde as românticas estrelas/ Fiquem como enfeites*”, que, sob o ponto de vista do enunciador, a falta de amor está associada, intrinsecamente, à falta de romantismo. Por outro lado, a nosso ver, esse verso aponta para uma memória discursiva na qual se tem a crença de que o sujeito amoroso vive no “mundo da lua”, repleto de estrelas, um mundo fantasioso.

Temos, nessa canção, a personificação do coração (“*Nem vai brilhar no meu coração que de teimoso não percebe*”), em que o enunciador lhe atribui características humanas referentes à teimosia e a percepção. Por outro lado, tal processo retoma a metonímia, na qual o coração, considerado símbolo romântico do amor, é tomado pelo sujeito amoroso, visto que foi este quem não percebeu o fim do relacionamento.

Ao longo da canção, percebemos que o investimento ético do enunciador é construído de modo a revelar um sujeito amoroso *doido de amor* (“*Você desfez de mim, só me fez lembrar que estou **doido de amor***”), que, mesmo depois de um ano, não entende o porquê do fim do relacionamento e; um sujeito insistente, visto que suplica à amada que ela tente compreendê-lo. Diante desse fato, constatamos que o amor resiste ao tempo, sendo necessário buscar razões que justifiquem e façam compreender a disjunção amorosa. Verificamos, mais uma vez, que o amor é capaz de enlouquecer o sujeito amoroso, fazendo-o perder a razão.

Em suma, a noção discursiva de amor construída nessa canção revela um sentimento que é duradouro e resistente, visto que perdura por muito tempo, mesmo diante da ausência da pessoa amada; reafirma um sentimento que enlouquece aquele que é tomado por ele e, por isso, mostra-se insensato.

Analisando a canção *Helena* em relação a seu contexto de produção, averiguamos que o ano de seu lançamento é marcado pela sanção da lei da Anistia pelo presidente João Baptista Figueiredo. A referida lei concedia o direito de retorno ao Brasil para os políticos, artistas e demais brasileiros exilados e condenados por crimes políticos. De modo que consideramos os questionamentos levantados pelo enunciador (“*E antes de sair, por que não me entender*”) uma reflexão no sentido de buscar entender a nova conjuntura, iniciada com o

processo de abertura política e de redemocratização do país que, de certo modo, já apontava para novos rumos na canção brasileira.

4.1.16 Abandono. (1979) Roberto Carlos. Ivor Lancellotti.

Se voltar não faça espanto,/ cuide apenas de você/ Dê um jeito nessa casa,/ ela é nada sem você/ Regue as plantas na varanda,/ 2elas devem lhe dizer/ Que eu morri todos os anos,/ quando esperei você.// Se voltar não me censure,/ eu não pude suportar/ Nada entendo de abandono,/ só de amor e de esperar./ Olhe bem pelas vidraças,/ elas devem lhe mostrar/ Os caminhos do horizonte/ Onde eu fui lhe procurar// Não repare na desordem,/ dessa casa / quando entrar/ Ela diz tudo que eu sinto,/ de tanto lhe esperar.

A cenografia da canção se constitui em um pedido de reconciliação (“*Se voltar não faça espanto, / cuide apenas de você*”), a nosso ver, por meio de um bilhete deixado para a amada, caso esta decida voltar. A cena de enunciação remete a casa onde o casal morava enquanto vivia junto, mas, no momento da enunciação, encontra-se desarrumada, visto que representa a situação do enunciador após a partida da mulher amada, ou seja, assim como o enunciador foi abandonado pela amada, a casa também foi abandonada por ele. Podemos afirmar que se trata de um pedido de reconciliação, visto que a conjunção *se* (“*Se voltar não faça espanto.../Se voltar não me censure*”) marca uma condição, uma possibilidade, portanto, não há a certeza de que a mulher amada voltará.

O ethos do enunciador mostra-o como sendo um homem apaixonado, amoroso e esperançoso (“*Nada entendo de abandono, / só de amor e de esperar*”), porém dependente da presença da amada e do amor, proporcionado pela conjunção amorosa, para viver feliz. Assim, no intuito de convencê-la a voltar, utiliza o argumento de que não é capaz de manter, sozinho, a casa limpa e arrumada (“*Dê um jeito nessa casa, / ela é nada sem você/ Regue as plantas na varanda*”).

É interessante observamos que o enunciador adverte a mulher amada que não se espante com a situação de abandono em que a casa se encontra, mas, ao adverti-la, recorre ao modo imperativo negativo (*não faça espanto*), para realizar o seu pedido. Encontramos, ao longo da canção, outras ocorrências do modo imperativo: **Dê** um jeito, **regue** as plantas, **não me censure**, **olhe** bem pelas vidraças, **não repare** na desordem. Em tais ocorrências,

verificamos uma alternância entre a 2ª pessoa do singular e a 2ª pessoa do plural, principalmente no modo imperativo negativo, indicando o predomínio da fala coloquial, que, acreditamos, seja um recurso utilizado pelo cancionista, e confirmado pelo modo de interpretar do cantor, para simular o momento da enunciação a fim de conseguir a adesão do ouvinte.

Diante dos argumentos utilizados pelo enunciador, almejando ter a amada de volta ao convívio do lar, consideramos que ele não sabe viver sem que ela cuide das prendas domésticas (“*Que eu morri todos os anos, / quando esperei você*”). Essa atitude denota características de valorização do amor romântico, no sentido de ter a amada como “rainha do lar”, que deve ficar em casa com a função de manter o ambiente doméstico em ordem. Além disso, o ethos do enunciador mostra um homem amoroso que não desiste da reconciliação amorosa, mesmo já passado algum tempo de separação (“*Se voltar não me censure, / eu não pude suportar/ Nada entendo de abandono, / só de amor e de esperar*”).

Ao revelar-se um homem amoroso, incapaz de viver sem a presença da amada, coloca o foco da canção, sob a perspectiva do enunciador, na conjunção amorosa. Para realizar seu intento, ele ressalta a importância dada a ela e ao lar (“*ela é nada sem você/.../ cuide apenas de você/ Dê um jeito nessa casa*”), mostrando-se, compreensivo. Ao mesmo tempo, há uma valorização do lar, simbolizando o lugar onde os amantes realizam o amor.

Na canção *Abandono*, a casa é personificada, configurando-se em uma testemunha do sofrimento pela perda amorosa e representando a situação de abandono pela qual o enunciador está passando. Temos, também, um processo de personificação de partes da casa e de elementos constitutivos dela (“*Regue as plantas na varanda, / elas devem lhe dizer/... Olhe bem pelas vidraças, / elas devem lhe mostrar*”), de forma que o enunciador recorre a esses elementos para comprovar seus sentimentos.

Podemos perceber que, nesta canção, o amor é realizado por meio da conjunção amorosa, representada pelo lar em que o casal vive. Esse amor exige paciência por parte do sujeito amoroso, visto que ele espera a volta da amada, sem ter a certeza de que ela voltará. Além disso, é o sentimento amoroso capaz de criar a sensação de paz e de harmonia na vida daquele que ama.

Abandono se diferencia por revelar o desejo de reconciliação, de paz, de retorno a uma situação inicial, que, por algum motivo, causou a separação do casal. Disso, compreendemos que há um desejo de superação de conflitos, há resignação e generosidade.

Nessa perspectiva, consideramos que a canção reflete o final de um período conturbado no Brasil, marcados pela censura e cessação dos direitos civis, e aponta para o começo de uma fase de paz, sentida com o arrefecimento da ditadura militar e com a redemocratização do país. Havia, ainda, um ranço de amargura, decorrente dos anos de repressão (“*Se voltar não me **censure**/ eu não pude suportar*”), mas que inspirava esperança de mudanças no cenário político nacional (“*Olhe bem pelas vidraças, / elas devem lhe mostrar/ Os caminhos do horizonte/ Onde eu fui lhe procurar*”).

Destacamos que o cantor Roberto Carlos, desde o início de sua carreira artística, quando ainda liderava o movimento que ficou conhecido como Jovem Guarda, foi considerado alienado. De acordo com Tatit (2004, p. 53), os adeptos do iê-iê-iê eram despidos de engajamento político ou social, faziam música para dançar, “ao mesmo tempo, falavam de amor, estilo de vida e todos os assuntos considerados à época ‘alienados’”. O cantor foi acusado pelos artistas considerados engajados de se submeter aos militares, por isso não teria sido perseguido ou tido suas canções censuradas.

No entanto, a pesar do caráter romântico e passional de suas canções, podemos supor que elas apontam indícios de manter relação com o contexto sociopolítico daquela época, talvez, não tão explícitos como artistas de movimentos como a canção de protesto e o tropicalismo. Mas, à sua maneira, Roberto Carlos, por meio das canções que interpretou, mostrou-se não ser ou estar alienado, mas, não estar disposto a confrontar o regime militar. Mesmo ciente da autoria da canção pertencer ao compositor Ivor Lancelotti, considerando que foi na voz de Roberto Carlos que ela se consagrou, consideramos o verso “*Nada entendo de abandono/ só de amor e de esperar*”, poder traduzir o pensamento do artista de esperar passar o período de ditadura, investindo em canções românticas. Tal postura resultou na consolidação de sua carreira como cantor romântico.

4.1.17 Síntese conclusiva

A análise do *corpus* nos permitiu inferir pontos que consideramos importantes. Dessa maneira, propomos agrupar as cenografias das canções analisadas da seguinte forma: (1) configuram-se em forma de um convite feito pelo enunciador à sua amada, presente nas canções *Universo do teu corpo*, *Proposta*, *Olha*, *Começaria tudo outra vez* e *Cavalgada*; (2) retratam um desabafo ou uma queixa, encontradas nas canções *Você abusou*, *Explode coração*, *Medo de amar nº 2* e *Helena*; (3) relatam uma recordação, observadas nas canções *Maria do Futuro*, *Os seus botões* e *Sonhos*; (4) consistem em uma declaração à mulher amada, encontrada na canção *Amada Amante*, e (5) explicitam um pedido seguido de uma promessa, observada na canção *Moça*.

Portanto, no que se refere ao investimento cenográfico, constatamos que as canções românticas analisadas não trazem, explicitamente, topografia ou cronografia. Quando o fazem, referem-se a um lugar paradisíaco (*Universo do teu corpo*, *Maria do Futuro*, *Amada amante*, *Proposta*, *Olha* e *Cavalgada*), ao lar (*Abandono*) ou ao local em que o casal realiza os encontros amorosos (*Proposta* e *Os seus botões*).

Assim, encontramos de forma veemente, na metade das canções analisadas, o desejo de alcançar a conjunção afetiva, predominando a noção de que o amor se realiza por meio da relação amorosa e/ou sexual. Tais canções são: *Universo do teu corpo*, *Proposta*, *Moça*, *Começaria tudo outra vez*, *Cavalgada*, *Explode coração*, *Helena* e *Abandono*.

Vale ressaltar que nas canções *Universo do teu corpo*, *Maria do Futuro*, *Olha*, *Começaria tudo outra vez* e *Cavalgada* temos uma referência explícita ao corpo feminino, valorizando-o pela sensualidade e pela possibilidade de constituir-se como o caminho para a conjunção sexual e, conseqüentemente, para a realização do amor. Na canção *Explode coração*, temos uma referência ao corpo da própria enunciadora. Por sua vez, *Medo de amar nº 2*, a enunciadora se remete ao próprio corpo, descrevendo suas sensações ao ser tocada pelo amado.

Quanto ao investimento ético, dentre as canções analisadas, predomina o enunciador masculino cantando para sua amada, declarando seu amor. Nas canções *Universo do teu corpo*, *Maria do Futuro*, *Amada amante*, *Proposta* e *Moça*, temos um sujeito amoroso que valoriza a mulher amante, parceira sexual, revelando-se livre dos preconceitos morais. Em contrapartida, temos um sujeito magnânimo nas canções *Você abusou*, *Sonhos* e *Helena*,

de modo que o enunciador revela sua capacidade de superar o sofrimento causado pela disjunção amorosa.

No entanto, devemos considerar que, exceto pela coautoria da canção *Medo de amar n° 2*, da qual participa a compositora Sueli Costa, não temos em nenhuma outra canção analisada a presença de compositoras. Logo, compreendemos que tais canções apresentam suas perspectivas em torno da noção de amor sob uma ótica masculina. Constatação que nos instiga a questionar sobre qual seria a noção de amor, caso tais canções fossem de autoria de compositoras femininas, de modo a problematizarmos se haveria alteração ou não na construção discursiva da noção de amor. Reflexões que apontam para a continuidade dessa investigação em momento oportuno.

Quanto à figura do coração, a canção *Você abusou* a ela se refere como sendo a maneira de expressão dos sentimentos; Em *Moça*, o enunciador se refere ao coração como um presente que será dado à mulher amada; Em *Explode coração*, temos uma referência na qual o coração é o órgão vital responsável pelo amor, e na canção *Helena*, encontramos uma personificação do coração. Em *Amada Amante* há uma referência indireta, visto que se refere ao amor que explode no peito. Desse modo, observamos que há uma memória discursiva que reforça a ideia de que o coração simboliza o amor romântico.

Foi possível perceber, nas canções analisadas, que o amor se apresenta como uma possibilidade de fuga da realidade e, portanto, de encontro de um lugar paradisíaco, no qual se vive plenamente o sentimento amoroso e no qual a amada é o meio para alcançar tal plenitude. Verificamos, também, o predomínio da noção de amor sensualizado e sexualizado, confirmando a imagem romântica do amor, de modo que é essa a noção que domina o imaginário em torno do sentimento amoroso. Desse modo, as canções românticas representativas da década de 1970 traduzem uma noção de amor erotizado que, em consonância com os movimentos juvenis e feministas nascidos nos anos 60, sugerem a relação sexual como forma de realização do amor.

Consideramos relevante o aspecto referente às primeiras canções analisadas, compostas no início da década de 1970, pois, a nosso ver, elas endossam os movimentos de emancipação da mulher iniciados na década anterior, de modo que sugerem a imagem de uma figura feminina que vive plenamente sua sexualidade, rompendo com os preconceitos morais vigentes naquele período.

Ressaltamos que as canções em que o enunciador se caracteriza por ser uma mulher, são de autoria de compositores que, ao longo de suas carreiras artísticas, posicionaram-se contra a ditadura e em favor dos direitos civis. Acreditamos que, tais canções, vistas sob o ponto de vista masculino, de um lado, revelam-se como sendo estratégias da indústria fonográfica, visando ganhar a adesão de fãs e do público feminino, de outro, como sendo expressão dos anseios de liberdade da geração de artistas do período.

Somente no final da década analisada, foi possível ouvir vozes femininas expressando sua liberdade sexual e lutando, elas mesmas, por sua emancipação, de modo que já não precisavam ser representadas por vozes masculinas. Além disso, consideramos que nas canções analisadas é construída a imagem de uma mulher, em alguns momentos, submissa, mas que almeja libertar-se, entregando-se plenamente ao amor e, em outros momentos, é uma mulher que ama, mas que também é capaz de, sem motivo aparente, trair e ir embora.

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao longo desse trabalho buscamos analisar a construção discursiva da noção de amor em canções brasileiras produzidas pelo posicionamento romântico durante a década de 1970. Para realizar nossa investigação, recorreremos à fundamentação teórica advinda da Análise do Discurso por meio das contribuições de Dominique Maingueneau. Desse modo, utilizamos as categorias discursivas de *cenografia* e de *ethos* para a análise das canções.

Dado que nossa pesquisa está inserida em torno de um dos posicionamentos discursivos que compõe o discurso literomusical brasileiro, seguimos orientações de Costa (2012), visto que este autor apresenta significativas contribuições nessa área do conhecimento, levantando a hipótese de que a canção brasileira apresenta características de discurso constituinte.

Portanto, partimos do pressuposto de que o posicionamento romântico, por possuir a prerrogativa de abordar a temática amorosa, constrói discursivamente a noção de amor romântico. Logo, a canção produzida pelo referido posicionamento caracteriza-se como sendo de exaltação ao sentimento amoroso. Assim, ao recorrer às narrativas em torno da disjunção e da conjunção amorosa, das declarações e dos pedidos de reconciliação, recorre a personagens como a namorada, a amante, o sonhador, o apaixonado, o sofredor, ou seja, elementos que corroboram a narrativa passional. Além disso, caracteriza-se pela utilização de letras que primam pela expressão dos sentimentos como o amor, a paixão, o desejo, a necessidade da conjunção, a dor causada pela traição, perda ou abandono da pessoa amada. Enfim, o enunciador, ao explorar diferentes formas de narrar as relações amorosas, denuncia em seu dizer o amor romântico.

Para dar conta das formas com que a noção de amor é construída pelo posicionamento romântico, verificamos que as canções produzidas por compositores e interpretadas por cantores pertencentes a esse posicionamento revelam um investimento cenográfico, no qual a cenografia é construída partir do enunciador (aquele que se declara, ama, sofre, deseja...), validando a noção de amor que se pretende própria desse posicionamento e contribuindo para a construção de uma noção que caracteriza o amor como sendo exacerbado, intenso.

Destacamos que o modo com as canções se inter-relacionam apontam para uma forma de investimento em um posicionamento, contribuindo para a memória discursiva e para

a afirmação de identidade dentro do campo instituído pelo discurso literomusical brasileiro. Assim, compreendemos que nossa investigação suscita a possibilidade de continuidade no doutorado.

Em suma, acreditamos que nossa pesquisa tenha contribuído para aprofundar o conhecimento acerca do posicionamento romântico e de sua produção literomusical durante a década de 1970, período marcado pela repressão e censura impostas pelo regime militar, bem como de compreender a noção de amor construída discursivamente pelo referido posicionamento naquele momento histórico.

REFERÊNCIAS

Bibliográficas

BARTHES, Roland. **Fragmentos de um discurso amoroso**. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

BAUMAN, Zygmund. **Amor líquido: sobre a fragilidade dos laços humanos**. Rio de Janeiro: Zahar, 2004.

BRANDÃO, Helena H. N. **Introdução à análise do discurso**. 3ª ed. ver. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2012.

BRITO, Eleonora Zicari. **A música popular brasileira nos conturbados anos de chumbo: entre o engajamento e o desbunde**. Projeto História. Nº 43. 2011. Disponível em: < <http://revistas.pucsp.br/index.php/revph/article/view/6854> >. Acesso em: 24 agosto 2014.

CHARAUDEAU, P. e MAINGUENEAU, D. **Dicionário de análise do discurso**. 3 ed. São Paulo: Contexto, 2012.

COSTA, Jurandir Freire. Entrevista com Jurandir Freire Costa. In. **Quatro autores em busca do Brasil: entrevistas a José Geraldo Couto (org.)**. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

_____. **As práticas amorosas na contemporaneidade**. In: Psychê – Revista de Psicanálise, Ano III., Nº 03, São Paulo, 1999. Disponível em: < http://psicoclinic.dominiotemporario.com/doc/praticas_amorosas.pdf > acesso em: 27 maio 2013.

_____. **Sem Fraude nem favor: estudos sobre o amor romântico**. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

COSTA, Nelson Barros da. **Música popular, linguagem e sociedade: analisando o discurso literomusical brasileiro**. Curitiba: Appris, 2012.

_____. (Org.). **O Charme Dessa Nação: Música Popular, Discurso e Sociedade**. Fortaleza: Expressão Gráfica e Editora, 2007.

_____. (Org.). **Práticas discursivas: exercícios analíticos**. Campinas, SP: Pontes Editores, 2005.

_____. **A produção do discurso lítero-musical brasileiro**. São Paulo, s/n, 2001. Tese de doutoramento. PUCSP.

COUTTO, Isabel Osório T. **O amor em palavras: o discurso amoroso em questão**. Curitiba: Honoris Causa, 2011.

FARACO, Felipe Berger. **À sombra do rei: elementos críticos para a análise da discografia de Roberto Carlos (1961-1982)**. 2012. Dissertação (Mestrado em Comunicação Social)

Universidade Católica do Rio Grande Sul. Porto Alegre, 2012. Disponível em <tede.pucrs.br/tde_arquivos/7/TDE-2012-05-08T172830Z-3842/Publico/437924.pdf >. Acesso em: 27 maio 2012.

FIORIN, José Luiz. **O Romance e a simulação do funcionamento do real do discurso**. In: BRAIT, Beth (org.). *Bakhtin, dialogismo e a construção do sentido*. 2ª ed. rev. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2005.

LIMA, Bruna Guedes Marques de. **A tradução da tradição amorosa do par romântico em canções selecionadas de Chico Buarque de Hollanda**. 2010. Dissertação (Mestrado em Letras). Universidade de Brasília. 2010. Disponível em <repositorio.bce.unb.br/handle/10482/8535 >. Acesso em: 27 maio 2012.

MAINGUENEAU, Dominique. **Novas tendências em Análise do Discurso**. Campinas, SP: Pontes, 3ª ed., 1997.

_____. **Análise de textos de comunicação**. São Paulo: Cortez, 2001.

_____. **Cenas da enunciação**. São Paulo: Parábola Editorial, 2008a.

_____. **Gênese dos discursos**. São Paulo: Parábola Editorial, 2008b.

_____. **Discurso literário**. São Paulo: Contexto, 2009.

_____. **O discurso pornográfico**. São Paulo: Parábola Editorial, 2010.

MENDES, Maria das Dores Nogueira. **“O duro aço da voz”**: investimento vocal, cenografia e ethos em canções do pessoal do Ceará. Tese (Doutorado em Linguística) - Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2013.

ORLANDI, Eni Puccinelli. **Análise de discurso: princípios e procedimentos**. 10ª ed. Campinas, SP: Pontes Editores, 2012.

_____. **As formas do silêncio**: no movimento dos sentidos. 6ª ed., Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 2007.

REBELLO, Janaina Fernandes. **A multiplicidade de enfoques sobre o amor na narrativa brasileira**. 2006. Tese (Doutorado em Letras). Faculdade de Letras/UFRJ. 2006. Disponível em <www.lettras.ufrj.br/posverna/doutorado/Rebello.FJ.pdf>. Acesso em: 25 jun. 2012.

ROSSI, Deise Mirian. **O amor na canção**: uma leitura semiótico-psicanalítica. São Paulo: EDUC; Casa do Psicólogo; Fapesp, 2003.

SEVERIANO, Jaime. **Uma História da Música Popular Brasileira**. SP: Editora 34, 2008.

TATIT, Luiz. **O século da canção**. Cotia: Ateliê Editorial, 2004.

_____. **O Cancionista**. 2ª ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2002.

TINHORÃO, José Ramos. **História social da música popular brasileira**. São Paulo: Ed. 34, 1998.

Em meio eletrônico

AS 14 MAIS. Site sobre a coletânea As 14 mais. Disponível em: <
<http://edimilsonmendes.com/as14mais/AS14MAIS.htm> > acesso em: fev de 2014.

CARLOS, Roberto. Site oficial. Disponível em: <
www.robertocarlos.com/music/roberto_carlos>. Acesso em 15 de junho de 2012.

CANCIAN, Renato. Governo Figueiredo (1979-1985): Transição, Diretas Já, Riocentro. Disponível em: <<http://educacao.uol.com.br/disciplinas/historia-brasil/governo-figueiredo-1979-1985-transicao-diretas-ja-riocentro.htm>>. Acesso em: 10 jun.2014.

CLIQUEMUSIC. Site sobre músicas. Simone. Disponível em:
 <<http://cliquemusic.uol.com.br/artistas/ver/simone>>. Acesso em: 20 nov. 2013.

CRAVO ALBIN, R. Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira. Tite de Lemos. Disponível em: <<http://www.dicionariompb.com.br/tite-de-lemos/dados-artisticos>>. Acesso em: 11 jan14.

LEITE, Carlos Willian. Revista Bula. Vinícius de Moraes. Disponível em: <
<http://www.revistabula.com/1150-10-melhores-poemas-vinicius-moraes/>>. Acesso em: 10 jun. 2014.

MICROSOFT. Enciclopédia Encarta. Ditadura militar no Brasil. Edição em português. 2002. CD-ROM.

MPBNET. Site sobre artistas e música. Tim Maia. Disponível em: <
<http://www.mpbnet.com.br/musicos/tim.maia/>> Acesso em: 03 maio 2014.

PAIXÃO E ROMANCE. Site sobre músicas. Gonzaguinha. Disponível em: <
http://www.paixaeromance.com/70decada/comecaria/hcomecaria_tudo_outra_vez.htm>
 acesso em: 03 maio 2014.

VAGALUME. Site com letras e áudio de músicas. Antônio Carlos e Jofafi. Disponível em:<
<http://www.vagalume.com.br/antonio-carlos-jocafi/teimosa.html>>. Acesso em 15 jun. 2012

_____. Byafra. Disponível em:<<http://www.vagalume.com.br/byafra/helena-2.html#ixzz2fGIFsuUQ>>. Acesso em: 20 nov. 2013.

VIGNOLI COMUNICAÇÃO. Letras.mus.br. Site sobre músicas. Gonzaguinha. Disponível em: <
<http://letras.mus.br/gonzaguinha/46267/>. Acesso em: 10 jan. 2014

_____. Simone. Disponível em: <
<http://letras.mus.br/simone/128295/>>. Acesso em: 10 jan. 2014.

_____. Taiguara. Disponível em: <
<http://letras.mus.br/taiguara/48838/>>. Acesso em: 15 nov. 2013.