

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS MODERNAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LÍNGUA E LITERATURA
ESPAÑHOLAS E HISPANO-AMERICANAS

GILMAR GOMES VIEIRA

**Entre *ais* e *suspiros*: um estudo discursivo acerca dos
enunciadores na canção romântica brasileira**

(VERSÃO CORRIGIDA)

São Paulo
2013

GILMAR GOMES VIEIRA

**Entre *ais* e *suspiros*: um estudo discursivo acerca dos
enunciadores na canção romântica brasileira**

(VERSÃO CORRIGIDA)

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Língua Espanhola e Literaturas Espanhola e Hispano-americana, do Departamento de Letras Modernas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, para obtenção do título de Mestre em Letras.

Orientador: Prof. Dr. Adrián Pablo
Fanjul.

**São Paulo
2013**

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação
Serviço de biblioteca e Documentação
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

Vieira, Gilmar Gomes.

Entre *ais* e *suspiros*: um estudo discursivo acerca dos enunciadores na canção romântica brasileira / Gilmar Gomes Vieira; orientador: Adrián Pablo Fanjul – São Paulo, 2013.

164 páginas.

Tese (Mestrado – Programa de Pós-Graduação em Língua Espanhola e Literaturas Espanhola e Hispano-Americana) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, 2013.

1- Canções românticas brasileiras. 2- Cena enunciativa.
3- Indústria cultural. 4- Transposição da canção. 5. Gêneros musicais. I. Título. II. Fanjul, Adrián Pablo.

Gilmar Gomes Vieira

Entre *ais* e *suspiros*: um estudo discursivo acerca dos enunciadores na canção romântica brasileira

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Língua Espanhola e Literaturas Espanhola e Hispano-americana, do Departamento de Letras Modernas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, para obtenção do título de Mestre em Letras.

Aprovado em:

Banca Examinadora

Prof. Dr. Adrián Pablo Fanjul (USP/FFLCH/DLM)

Prof. Dr. Ivan Rodrigues Martin (UNIFESP)

Profa. Dra. Luciana Salazar Salgado (UFSCar)

Suplentes:

1º suplente: Graciela Alicia Foglia (UNIFESP)

2º suplente: Mônica Ferreira Mayrink Kuinghton (USP/FFLCH/DLM)

3º suplente: Maria Teresa Celada (USP/FFLCH/DLM)

*À Keli, com amor e gratidão pela
compreensão e pelo apoio durante a
elaboração deste trabalho. Ao Yan Lucca,
por ser um filho maravilhoso.*

Agradecimentos

Ao meu orientador Adrián Pablo Fanjul, um homem cuja inteligência e cultura transbordavam nos momentos de orientação. Não há palavras que possam expressar a gratidão pela confiança a mim dispensada, mesmo nos momentos mais difíceis dessa caminhada. Obrigado por me estender a mão após os meus muitos tropeços.

Aos professores Valdir Barzotto, Zulma, Luciana Salgado, María Negroni, Mirta, Maria Inês e Julio Ramos pelas aulas maravilhosas e instigadoras, cujos aportes, de uma forma ou de outra, foram essenciais para o cumprimento desse trabalho.

À Neide, esposa do Adrián, pela companhia durante as últimas reuniões de orientação.

A Maurício, Martín, Michele, Neide, Laura, Lorena e a tantos outros que fogem à memória nesse momento. Obrigado pelo carinho e atenção sempre que nos encontrávamos nos corredores da USP ou em sala de aula.

À Gisele, pelas palavras de incentivo durante nosso último café em meados de outubro de 2012.

À Andreia Menezes, pela gentil disponibilização da última fonte bibliográfica.

À minha mãe que sempre se desdobrou em muitas para que eu pudesse trilhar esse maravilhoso caminho do conhecimento.

Resumo

Esse trabalho dedica-se ao estudo dos enunciadores românticos na canção romântica brasileira, com *corpus* principal de análise formado por composições musicais adaptadas da língua espanhola à língua portuguesa do Brasil, nas últimas três décadas. A pesquisa principiou-se a partir de um cotejamento entre as produções nacionais e as de língua espanhola, quando apontamos para distintos comportamentos dos seres criados nas letras, no que Maingueneau denomina “cenografia enunciativa”. No entanto, o olhar inicial estritamente comparativo cedeu lugar ao estudo histórico-cultural da canção romântica brasileira, quando a história do desenvolvimento da canção nos mostrou a ligação das composições musicais românticas do século XIX com os poetas românticos. Tivemos de considerar, assim, as modinhas do período oitocentista e as canções produzidas nos primeiros 60 anos do século XX (sambas-canções, boleros, canções cafonas), nas quais há certa continuidade o tipo de enunciador que fomos caracterizando. Fez-se essencial, dessa forma, entender o mercado fonográfico brasileiro do século XX, quando o desenvolvimento tecnológico fez surgir novos meios de comunicação, afetando sobremaneira a forma de produção e circulação da canção romântica. Com o advento do rádio e da televisão, as fronteiras geográficas e linguísticas se estreitaram significativamente, intensificando-se o processo que Valente caracteriza de “nomadismo” e de “movência”, ou seja, a transplantação e adaptação dos gêneros musicais entre fronteiras – em especial os gêneros musicais provenientes de países de língua espanhola. Assim, é parte desse trabalho uma reflexão sobre esse constante recurso ao repertório de canções hispânicas, recurso que passou a integrar um sistema de produção e circulação, moldando as canções românticas da primeira metade do século XX. Tais composições traziam personagens cujo caráter sofredor e amargurado dava lugar a traços discursivos que ao longo da dissertação caracterizamos como de “excesso”. No entanto, esse tipo de representação de ser romântico, para o qual a vida nada valia senão ao lado da pessoa amada, seria anulado pelos agentes da indústria cultural, através de medidas elitistas, pelo fato de que não contribuía para o que Tatit caracteriza como “refinamento do gosto”. Considerando essas características românticas “excessivas” e o novo cenário musical a partir da década de 80 (época em que a canção romântica passou a ser representada pela música sertaneja), nosso objetivo nesse trabalho foi tentar encontrar algumas características que apontassem para uma transfiguração do enunciador romântico, principalmente, de sua relação com a pessoa amada caracterizada na canção. As produções escolhidas para nosso *corpus* principal (de canções adaptadas) compreendem o período de 1979 a 2010. Contudo, fazem parte de um *corpus* de apoio três modinhas do século XIX; alguns sambas-canções e boleros das décadas de 30 a 60 do século XX, além de duas produções consideradas “cafonas” da década de 70. Nossas análises estão direcionadas pelos estudos enunciativos e discursivos, porém, dada a interdisciplinaridade dessa pesquisa, também, temos fundamentos sociológicos, bem como de história e crítica culturais.

PALAVRAS-CHAVE:

- 1- Canções românticas brasileiras.
- 2- Cena enunciativa.
- 3- Indústria cultural.
- 4- Transposição da canção.
5. Gêneros musicais.

Abstract

This work is dedicated to the study of the romantic enunciator presented in the Brazilian romantic love song, with main analysis *corpus* made up of lyrics of the last three decades, adapted from Spanish to Portuguese language. We began the research through a comparison between national and Spanish musical production, when we spotted some different behavior of the beings created in the song lyrics, within what Maingueneau characterize as “*cenografia enunciativa*”. Notwithstanding, our strictly comparative approach became a historical and cultural study of the Brazilian romantic love song, when the history of the Brazilian song showed us a connection between the Brazilian romantic love songs of the XIX century and the romanticist poets. We had, thus, to consider the *modinhas* of such period and songs produced in the first 60 years of the XX century (*sambas-canções, boleros, canções cafonas*), in which certain characteristics of the type of enunciator we have been describing are still present. This way, we began a study on the XX century Brazilian phonographic market, period in which the technological development contributed to the new means of communication, affecting extraordinarily the production and circulation of the romantic love song. With the advent of the radio and television, the geographic and linguistic frontiers became significantly narrow and it intensified the process characterized by Valente as “*nomadismo*” and “*movência*”, id est., the transplantation and adaptation of the musical genres amongst the frontiers – especially those from Spanish speaking countries. Therefore, this work is also a thought on the constant source of inspiration on the Spanish speaking countries repertoire, something that became part of the production and circulation system in the phonographic market, molding the romantic love songs of the first half of the XX century. Since then, this type of songs brought characters which suffering and anguished images started to be seen as discursive traces in the lyrics, what we have characterize along this work as “excess”. However, the representation of a being for which life was worthless without the “person” he loved would be annulated by the agents of the cultural industry through elitist actions, once this representation was not a contribution to what Tatit called “*refinamento do gosto*”. Considering these “excessive” romantic characteristics and the new musical scenario since the decade of the 80’s (when the romantic love songs were revived by the music *sertaneja*), our goal in this work was to find some characteristics that could point to a transfiguration of the romantic enunciator, mainly, regarding to its relation with its beloved person described in the song lyrics. Our main *corpus* (of adapted songs) is made up of lyrics that comprehend the period of 1979 to 2010. Thus, there is a secondary *corpus* where three *modinhas* of the XIX century can be found; some *sambas-canções* of the decade of 30’s to 60’s of the XX century; as well as two lyrics known as “*cafonas*” during the 70’s. Our analyses are founded by the discourse and the enunciation studies, but, due to the interdisciplinary aspect of the work, we also have contributions of the sociology, as well as of the history and cultural studies.

KEY-WORDS: 1- Brazilian romantic love songs. 2- Enunciative scene.
3- Cultural industry. 4- Transposition of songs.
5. Musical genres.

Resumen

Este trabajo se dedica al estudio de los enunciadores románticos en la canción romántica brasileira, con *corpus* principal de análisis compuesto por composiciones musicales adaptadas de la lengua española a la lengua portuguesa de Brasil, en las últimas tres décadas. La investigación tuvo inicio a partir de una comparación entre las producciones nacionales y las de lengua española, cuando apuntamos para distintos comportamientos de los seres creados en la “escena enunciativa” (postulada por Maingueneau) de las letras. Sin embargo, la mirada inicial puramente comparativa dio lugar al estudio histórico-cultural de la canción romántica brasileira, cuando la historia del desarrollo de la canción brasileira nos mostró la conexión de las *modinhas* del siglo XIX con los poetas románticos. Tuvimos de considerar, así, las producciones románticas del período de 1800 y las canciones producidas en los primeros 60 años del siglo XX (*sambas-canções, boleros, canções cafonas*), en las que hay cierta continuidad del tipo de enunciador que fuimos caracterizando. Se hizo esencial, entonces, entender el mercado fonográfico brasileiro del siglo XX, cuando el desarrollo tecnológico hizo surgir nuevos medios de comunicación, afectando sobremanera la forma de producción y circulación de la canción romántica. Con la aparición de la radio y de la televisión, las fronteras geográficas y lingüísticas se estrecharon significativamente, intensificándose el proceso que Valente caracteriza de “nomadismo” y de “movência”, o sea, la transplatación y adaptación de los géneros musicales entre fronteras – especialmente los géneros provenientes de países de lengua española. Por ello, reflexionamos sobre el constante recurso al repertorio de canciones hispánicas, que pasó a integrar un sistema de producción y circulación y moldó las canciones románticas de la primera mitad del siglo XX. Tales composiciones dibujaban personajes cuyo carácter sufrido y amargurado daba lugar a rasgos discursivos que a lo largo de la tesis caracterizamos como de “exceso”. No obstante, ese tipo de representación de enunciador romántico, para quien la vida nada vale sin la persona amada, sería anulado por los agentes de la industria cultural, a través de medidas elitistas, por el hecho de que no contribuía para aquello que Tatit caracteriza como “refinamento do gosto”. Considerando esas características románticas “excesivas” y el nuevo escenario musical a partir de la década de los 80 (época que la música *sertaneja* empezó a ser la representante de la canción romántica), nuestro objetivo en ese trabajo fue intentar encontrar algunas características que apuntasen para una transfiguración del enunciador romántico y su relación con la persona amada caracterizada en la canción. Las producciones eligidas para nuestro *corpus* principal (de canciones adaptadas) comprenden el período de 1979 a 2010. Sin embargo, forman parte de un *corpus* de apoyo tres *modinhas* del siglo XIX; algunos *sambas-canções* y *boleros* de las décadas de 30 a 60 del siglo XX, además de dos producciones consideradas “*cafonas*” de la década de 70. Nuestros análisis están direccionadas por los estudios enunciativos y discursivos, pero, dada la interdisciplinaridad de esa investigación, también, tenemos fundamentaciones sociológicas, así como de la historia y crítica culturales.

PALABRAS-LLAVE: 1- Canciones románticas brasileiras. 2- Escena enunciativa. 3- Industria cultural. 4- Transposición de la canción. 5. Géneros musicales.

Sumário

Introdução.....	9
Capítulo I - Referencial teórico	15
1.1 Enunciação: locutores, enunciadores, fiador e o sistema de debragem enunciativa... 17	
1.1.1 A questão do ethos discursivo.....	21
1.1.2 Adesão dos sujeitos, reflexividade discursiva e incorporação	23
1.2 A problemática dos gêneros: nomadismo da voz e movência.....	26
1.2.1 Gêneros instituídos, estilo de gênero e projeto criador	29
1.2.2 O cenário da enunciação	34
1.2.3 Cena englobante, cena genérica e cenografia: o romântico enquanto cena englobante	36
1.3 Em cena: o romantismo e amor romântico.....	40
1.4 A canção permeada pela história.....	45
1.5 Indústria cultural	48
Capítulo II - Hibridismo cultural: marcas da história na canção romântica brasileira	55
2.1 O Romantismo, música e música popular brasileira.....	56
2.1.1 Um sistema de parcerias	58
2.1.2 Os <i>ais</i> e <i>suspiros</i> das modinhas românticas.....	60
2.1.3 A era do rádio e o romantismo melodramático na <i>canção de fossa</i>	65
2.1.4 O amor <i>demais</i> e o amor <i>de menos</i>	67
2.1.5 Rádio: lugar do exílio e do reencontro do passado.....	78
2.1.6 A nova velha canção romântica.....	81
Capítulo III - A canção popular e os gêneros musicais atualmente.....	87
Capítulo IV: As canções românticas de nosso <i>corpus</i> em análise.....	93
4.1 Um reflexo distorcido.....	94
4.1.1 O teatro... O palco... A relação enunciator–pessoa amada na canção romântica.....	128
4.1.2 Românticos à moda antiga.....	136
Juntando os pedaços	139
Referências bibliográficas	143
Apêndice A- Documentos online e páginas da <i>web</i> indicados no trabalho	146
Apêndice B- <i>Corpus</i> principal de letras adaptadas.....	147
Apêndice C- <i>Corpus</i> de apoio – modinhas, sambas-canções, canções “cafonas”	160

Introdução

Esse trabalho é resultado de um estudo enunciativo acerca das canções românticas do Brasil, cujo ponto de partida se deu através de uma abordagem comparatista entre canções românticas brasileiras e as de língua espanhola. Essa abordagem apontava para as diferentes formas enunciativas de se depreender um enunciador romântico na discursividade dessas línguas. No entanto, ao longo de nossa pesquisa, percebemos que havíamos tomado outro rumo: adentrávamos no desenvolvimento da canção romântica brasileira.

Por conta disso, algumas indagações essenciais surgiam durante a pesquisa. Por exemplo, como estudar a canção sem levantar em conta o seu sincretismo, ou seja, a junção discursividade, melodia, ritmo etc.? Nosso primeiro problema esteve, portanto, relacionado aos gêneros musicais. Isso se deu pelo fato de não termos podido elencar para nosso *corpus* inicial canções românticas que fizessem parte de um único gênero musical, pois o que determinou o critério de escolha das canções foi o fato de serem frutos de uma versão (que chamaremos durante nosso trabalho de adaptação). Além disso, o ritmo, o compasso da melodia também ajudou a determinar as letras que permaneceriam nesse trabalho.

Enquanto produto artístico citadino, as canções românticas estão presentes como prática social no Brasil há quase dois séculos. Somente a partir da segunda metade do século XIX é que a canção passou a ser tratada como produto propriamente dito. Promovido pela indústria cultural, esse produto alcançaria os palcos dos teatros de revista e passaria por um processo de homogeneização, principalmente, no início do século XX, com o desenvolvimento tecnológico dos meios de comunicação. Com a chegada do rádio, as canções seriam desterritorializadas, um nomadismo sem precedentes conforme indicou Valente (2002) e, desse modo, o cancionário brasileiro se transformaria por meio do hibridismo, das influências internacionais, sobretudo de países hispânicos. Ensejadas pelo Romantismo do século XIX, as canções românticas tiveram as modinhas imperiais como precursoras, chegando ao século XX com todo o sentimentalismo de uma geração de poetas românticos, como nos mostrou José Ramos Tinhorão (1974, 2004, 2005) e que referiremos amplamente ao longo do nosso trabalho. É devido a esse histórico que relacionaremos as características do enunciador romântico

das canções modernas com a escola literária. Ademais, acreditamos que essa relação também possa lançar luz à ambiguidade gerada por conta do termo “romântico”, que tanto pode se referir ao movimento literário quanto àquele ser que se mostra ou representa como movido pelas paixões. Nesse sentido, abordamos noções ligadas ao amor romântico considerando-o fruto do desenvolvimento das sociedades, do subjetivismo moldado através das novas formas de interação dos agentes sociais. Esse amor romântico continuou se perpetuando ao longo dos séculos e é hoje representado também nas canções modernas com algumas modalidades. Reconhecendo essa continuidade modalizada do amor romântico é que olhamos para os seres românticos nas canções.

Levando em conta a mescla genérica, as readaptações e transposições auxiliadas pela indústria cultural (indústria fonográfica, os meios de comunicação etc.) e tendo em mente as características do Romantismo presentes no ser romântico das canções, o tema principal dessa dissertação relaciona-se às transfigurações ou às remodelações possíveis sofridas pelo enunciador ao longo dos séculos de canção romântica brasileira, considerando os possíveis lugares de existência desse enunciador na canção moderna. Além disso, reforçamos que, para as últimas décadas, focalizamos composições adaptadas de outras canções de língua espanhola, e isso faz parte de uma reflexão sobre as atuais condições de produção e circulação da canção. Podemos dizer que essas condições de produção e a circulação musical dos dias atuais transfiguram o enunciador romântico e, portanto, tentaremos de apontar, no decorrer de nossa análise, algumas dessas transfigurações. Para tanto, tivemos de indagar se os traços particulares das temáticas amorosas (perda, morte, saudade, ilusão, desilusão, traição, mentira...) pudessem ser considerados elementos inalterados na canção romântica dos dias atuais, já que temos de levar em consideração condições de circulação, composição e reprodução dos bens culturais muito diferentes, que determinam diferentes papéis para os agentes.

A escolha do tema se justifica pelo fato de ter havido, na nossa história, como veremos, certa tendência ao apagamento da imagem do ser romântico e, mais tarde, uma espécie de redescoberta desse ser nas canções modernas. Assim, indicamos, no Capítulo II, os caminhos trilhados por esse enunciador ao longo da história da canção (das modinhas às canções românticas de hoje), considerando a indústria cultural enquanto promotora ou não de sua imagem, enquanto designadora ou usurpadora de espaços para o ser romântico. O período entendido por nós como ponto de partida – a segunda metade

de 1800 – é de grande importância para esta pesquisa por ser o marco do surgimento de uma indústria cultural propriamente dita e o momento em que o cenário musical começava a sofrer uma grande mudança com a popularização da modinha. Contraditoriamente a esse acontecimento, esse gênero recebeu a atenção de uma classe de intelectual: os poetas românticos. Assim, como mostraremos, acreditamos que certas especificidades dos românticos (percebidas tanto na estrutura letrística quanto nas características utópicas do amor inalcançável, da constante e necessária busca pelo ser amado) foram incorporadas às modinhas e permaneceram ao longo dos anos. O século XX, por exemplo, terá como marca, no cancioneiro brasileiro, um romantismo acentuado que, por esse motivo, será mais tarde (década de 60) rechaçado.

Portanto, temos como parte de nosso objetivo investigar a imagem do ser romântico estabelecida nas canções do século XIX, através da análise de algumas letras de modinhas, passando pelas produções do século XX (sendo a primeira metade o auge do romantismo no nosso cancioneiro), algo que será feito nos subcapítulos 2.1.2 e 2.1.4, até as composições que fazem parte de nosso *corpus*: composições produzidas nas últimas três décadas. Objetivamos, a partir das análises, chegar a um resultado que pudesse apontar para a recontextualização do enunciador romântico na cena atual (na cena atual de nosso *corpus*) para que entendêssemos até que ponto, de fato, o mercado fonográfico, por meio de suas imposições, influenciou (voluntária ou involuntariamente) na configuração da imagem da figura romântica.

O ser romântico, ao ser trazido pelos agentes da indústria cultural aos holofotes da mídia dos anos 80, apresentou traços constitutivos da estética literária, ligados ao amor como dádiva, como algo sublime. No entanto, durante as análises das letras, o deslocamento do “eu” enunciador em relação ao “tu” na cenografia ocorreu de forma diferente quando comparado às produções do século XIX, os sambas-canções e as músicas cafonas. Através dessa movimentação na cena enunciativa, apontamos para a maneira como o enunciador romântico “construiu” o corpo da pessoa amada numa dada topografia e dela fez uso para diminuir sua dor ou mesmo justificar um sentimento de culpa.

Estrutura do trabalho

Começamos nosso trabalho com o referencial teórico, no Capítulo I. Nesse tópico procuramos esclarecer nossa proposta de análise e reflexões tendo como base as teorias de alguns pesquisadores que nos foram importantes, partindo dos estudos

enunciativos e discursivos (com as noções de sujeito falante e ethos) até as noções de gênero, o quadro genérico especificado por Maingueneau (2005), gênero e estilo de Bakhtin (2008) e indústria cultural, através das articulações de Adorno (1985 e 1991) e outros. Além disso, para evitar prolixidade, discorreremos sucintamente sobre os autores que se dedicam à pesquisa da canção brasileira. Os aportes desses autores se encontram trabalhados mais amplamente no Capítulo II. Também, no referencial teórico, no subcapítulo em que tratamos sobre o “romantismo e o amor romântico”, apresentamos a relação das características românticas (o amor quimérico e platônico, a constante busca...) com a formação de um pensamento romântico através da organização das sociedades de corte. A partir desse momento, as novas formas de relação social que envolvia o modo encontrado pelas sociedades renascentistas de lidar com os sentimentos afetariam o subjetivismo dos agentes dessas sociedades. Assim, incursionamos, de forma breve, nos estudos acerca do amor romântico pelo fato de que a falta dele ou a sua não correspondência parece ser o centro das relações desenvolvidas nas canções.

No capítulo II – “Hibridismo cultural: marcas da história na canção romântica brasileira” -, tivemos o intuito de fazer, num primeiro momento, um apanhado histórico em torno do desenvolvimento da canção romântica, indicando as confluências que houve entre música e o canto popular, até o desenvolvimento da música popular brasileira. Nossa proposta nesse capítulo foi apontar para as relações existentes entre canção romântica e o Romantismo, indicados pelo sistema de parcerias dos poetas românticos com os compositores populares de modinha. Essa relação nos foi importante por que as características estéticas e temáticas desse gênero oitocentista ainda estariam presentes no romantismo exagerado das canções do século XX. Então, respectivamente nos subcapítulos “Os ‘ais’ e ‘suspiros’ das modinhas românticas” e “O amor demais e o de menos”, fizemos uma análise de três letras de modinha do século XIX e alguns sambas-canções e canções cafonas das décadas de 40 a 70, a fim de apontar para esse vínculo. O sentimentalismo dessas canções, herança do romantismo do século XIX, segundo Tinhorão (1974), começava, portanto, a ser visto como excesso pela indústria cultural que, através dos meios de comunicação, deu pouca abertura às canções melodramáticas, colocando fim ao período extremamente sentimental da canção brasileira. Daremos atenção especial a esse assunto nos subcapítulos “Rádio: lugar do exílio e do reencontro do passado” e “A nova velha canção”, quando houve o retorno das canções românticas ao grande público, no final da década de 80.

No Capítulo III, intitulado “A canção popular e os gêneros musicais atualmente”, refletimos sobre a impossibilidade do enquadramento genérico das canções que fazem parte de nosso *corpus*. Tal impossibilidade está relacionada à dinâmica do mercado fonográfico, que pode explicar as muitas apropriações de certas canções ou as suas releituras que alteram o modo de escuta por parte de um ouvinte. Essa dinâmica, além de alterar a forma de recepção, também muda a configuração genérica de uma canção e, conseqüentemente, seu ethos. Se dentro de um mesmo país há essa movimentação genérica, quando o assunto é composição adaptada, a problemática dos gêneros ainda é maior, visto que, através de fronteiras nacionais, a identidade dos gêneros e as relações entre eles se complexizam. Para nos auxiliar nessa reflexão, fomos de grande valia a teoria de Bakhtin (2008), que recobre as noções de gênero, estilo de gênero e estilo individual. Outro ponto que abordamos nesse capítulo está ligado à baixa referencialidade autoral das canções por conta da forma que elas são produzidas e circuladas pelos agentes da indústria cultural. Nos dias de hoje, muitas vezes não conseguimos atribuir a autoria de determinadas composições pelo fato de que o próprio mercado fonográfico não faz questão de identificá-las. Nesse sentido, fizemos uso da reflexão sobre o conceito de nomadismo da voz e movência, articulados pelo medievalista Paul Zumthor (1993), previamente apresentado em nosso Referencial Teórico, pois acreditamos que, embora estejamos numa sociedade da escrita, a indústria fonográfica parece fazer valer o poder oral da divulgação.

No Capítulo IV, apresentamos as análises das canções românticas de nosso *corpus* de composições transpostas do espanhol. Embora nosso trabalho tenha saído da linha comparatista como já dissemos, nosso intuito nesse apartado, especificamente no subcapítulo “Um reflexo distorcido”, foi o de apresentar as alterações sofridas pelo enunciador romântico após o processo de adaptação, opondo original e produção adaptada. A fim de especificar essas alterações, analisamos o percurso enunciativo das composições, levando em conta elementos discursivos que pudessem indicar as diferentes disposições do enunciador e da relação “eu-tu” na cenografia. Apesar de sabermos que a cada época as disposições do enunciador romântico se alteram, já havíamos afirmado que há certa permanência de algumas características no enunciador moderno das canções românticas. Quanto a isso, no último subcapítulo, que chamamos “Românticos à moda antiga”, trabalhamos com três produções cuja configuração de enunciador fugiu ao que encontramos nas demais produções desse setor do nosso

corpus. Referimo-nos às composições “O amor que chega”, “Borbulhas de amor” e “Estou apaixonado”. Nesses casos, o que encontramos foi a representação de um amor que não tendia a uma forma de protesto, mas que apontava ao amor enquanto dádiva, ao amor sublime. Por esse motivo, percebemos que houve uma redefinição na relação desse enunciador com o “tu”. A pessoa amada, para esse enunciador-personagem, era a própria imagem desse amor e quem, de certa forma, acabava sendo enaltecida na cena criada.

Iniciaremos o próximo capítulo, primeiramente, discorrendo sobre termos já usados nesta introdução: enunciador-personagem, seres discursivos etc. Queremos deixar claro que essas noções postuladas pelos pesquisadores do discurso e da enunciação fazem referência aos seres de um mundo criado e representado no discurso e não aos do mundo empírico.

Para facilitar a localização das produções originais e suas adaptações, fizemos uma organização cronológica com relação ao lançamento das composições. Portanto, para conferir a discografia completa com nome de álbum e ano de lançamento das produções é preciso verificar o apêndice no final do trabalho.

Além das canções escolhidas como parte do *corpus* de composições transpostas do espanhol, também tivemos de considerar a análise de três modinhas do século XIX e alguns sambas-canções e canções cafonas que compreenderam as décadas de 30 e 70 do século XX. As modinhas foram retiradas do livro “Raízes da música popular brasileira”, de Ary Vasconcelos e são intituladas “Marília, se me não amas”, de José Maurício Nunes Garcia (de 1822); “Hei de amar-te até morrer”, de Francisco José Martins (ano não especificado); “Tristes saudades”, de Damião Barbosa (1876). As demais composições são os sambas-canções “Chão de estrelas” (1937), de Silvio Caldas e Orestes Barbosa; “Quem há de dizer?” (1948) e “Minha história” (1954) de Lupicínio Rodrigues; “Palhaço” (1953), de Nelson Cavaquinho; “Balada triste” (1958), interpretada por Ângela Maria; “Castigo” (1958), interpretada por Dolores Duran; Luz Negra (1964), de Nelson Cavaquinho; as canções cafonas “Você não me ensinou a te esquecer” (1978), de Fernando Mendes e “Uma lágrima e nada mais” (1978), de Paulo Henrique.

A análise dessas composições foi necessária para que pudéssemos refletir sobre as configurações dos seres românticos no que chamamos aqui de “novo período da canção romântica brasileira”, iniciado na década de 80.

Capítulo I - Referencial teórico

Iniciaremos nosso referencial teórico abordando alguns estudiosos cujas obras serviram de base para apoiar nossa pesquisa acerca dos enunciadores das canções ao longo desse trabalho. Dentro dos estudos enunciativos, sucintamente, trataremos dos conceitos de enunciador, ser discursivo, sujeito enunciador e as variantes possíveis, pois são termos usados constantemente na dissertação. Nosso primeiro contato com a abordagem sobre seres enunciativos se deu através da leitura de Ducrot (1984) que, ao analisar o sujeito falante, revela essas figuras presentes no discurso. Para a compreensão do enunciador na canção e sua movimentação numa cena dada, tomamos como critério de análise o sistema de debragem eu-tu-aqui. Este sistema de que trata Fiorin (2002), a partir de estudos de Benveniste, é essencial para construirmos a bipartição eu-enunciador e tu-pessoa-amada dentro do espaço do ser romântico. Além disso, unimos a noção de locutor (DUCROT, 1984) e fiador (MAINGUENEAU: 2005) como instrumentos de análise que nos serão úteis.

No subcapítulo 1.2, discorreremos sobre as questões de ethos, partindo muito rapidamente de uma concepção aristotélica, através de Ruth Amossy (2005), até seu conceito moderno empregado nas teorias discursivas, dando ênfase às abordagens de Maingueneau (2005) que se referem à adesão de sujeitos, à reflexividade discursiva e à incorporação.

O subcapítulo 1.3 está relacionado à questão genérica. Ele será iniciado com o conceito de “nomadismo” da voz e “movência” de que trata Paul Zumthor (1989 e 1993). O autor explica o processo pelo qual passou a voz, quando perde sua força nas sociedades medievais, ao ser substituída pela língua escrita. Relacionaremos esta questão à baixa referência autoral das canções nos dias atuais ligadas ao ato legal do registro de uma canção e a propagação difusa das referências autorais pelos meios de comunicação. Quanto à noção de “movência”, noção articulada por Valente (2008) a partir de Zumthor, o termo faz referência a um sistema que aponta para a permanência ou a exclusão de certos elementos numa dada sociedade e que caracteriza o natural desta ou daquela cultura. Também trataremos da questão dos gêneros através de Maingueneau (2004; 2006), começando com sua abordagem sobre gêneros instituídos. Este tema nos é importante visto que trabalhamos com produções musicais cujos gêneros carecem de

precisão. Também neste capítulo, estão estilo e gênero, assuntos trabalhados por Bakhtin (2008) ao abordar a questão da transformação dos gêneros diante da alteração de seu estilo. Levaremos em conta, também, a noção de “Projeto criador” de Bourdieu (1968), cuja abordagem mostra as forças que permeiam o ato criador e que, em nossa opinião, estão relacionadas ao problema da indústria cultural e à noção de hibridismo que envolve a canção. Também será apresentado um subcapítulo em que trataremos do quadro cênico da canção romântica, porém com uma abordagem aproximativa, principalmente, com relação a cena englobante dos atos românticos. Este assunto, seguramente, merecerá maior atenção num outro trabalho. No entanto, é de extrema importância a abordagem desse tema pelo fato de que neste quadro cênico está a cenografia, espaço de existência do ser romântico.

Carilla (1958), Carpeaux (1966), Molina (2011) e Nunes (2008) são estudiosos do Romantismo que estão em nosso referencial (subcapítulo 1.4) por conta de termos verificado, durante nossa pesquisa, uma relação entre os poetas dessa escola literária e as condições de produção das canções no século XIX, em especial, após encontrarmos um sistema de parceria entre os escritores românticos e os compositores de canções populares. Por meio desses estudiosos, discorreremos acerca de certas características do Romantismo constantemente presentes nas canções de cunho romântico: a forma romântica de ser, a dor constante, o sofrimento etc. Quanto a essa constância, faremos menção rapidamente ao conceito de “filiação discursiva” com base em Brait (2008), além de uma breve exposição acerca do amor romântico com base nos estudos de Costa (1998).

Faremos, no subcapítulo 1.5, um recorrido histórico breve (já que grande parte se encontra em capítulos posteriores) sobre a canção e seu desenvolvimento ao longo de pouco mais de um século. Para isso, trabalhamos com autores cujas pesquisas se voltaram especificamente à canção. Estes autores são Tinhorão (1974, 2004, 2005), Mario de Andrade (1964, 1967), Caldas (1979, 1985, 1995), Tatit (2002, 2004), Zuza e Homem de Mello (1999), Severiano (1999), Valente (2003, 2007, 2008), Araújo (1999), Araújo (2002) e Lopes (1988). Este último, apesar de estudar, por meio de um viés sociológico, o discurso radiofônico de apresentadores de programas populares, ajuda-nos a enxergar os outros lugares ocupados pela canção popular romântica.

As abordagens de alguns desses autores, principalmente de Valente, Tatit e Caldas, levam-nos a refletir sobre a indústria cultural, o desenvolvimento das grandes

mídias, dos instrumentos de divulgação em massa e do tecnicismo que envolveu este processo. Assim, concluiremos este referencial teórico com a abordagem acerca da indústria cultural a partir das reflexões de Dias (2000), Coelho (1980) e Adorno (1985, 1991), além da contribuição de Pierre Lévy (2000) com relação aos meios de comunicação e seu papel de continuadores dos sistemas totalizadores.

1.1 Enunciação: locutores, enunciadore, fiador e o sistema de debreagem enunciativa

Desde o início deste trabalho, estamos lidando com os conceitos de enunciador, seres discursivos e, por vezes, locutores. Como são termos que nos servem de ferramentas de análise, pretendemos apontar algumas definições em torno deles. Durante a apresentação de sua tese acerca da polifonia, Ducrot (1984: 253) empregou estes termos ao mesmo tempo em que apresentou noções sobre a enunciação. Segundo o autor, a enunciação é o acontecimento através do qual aparece o enunciado e que nunca será reproduzível. Isto quer dizer que por mais simples que seja o enunciado (como "bom dia"), sempre que ele for proferido nunca será o mesmo. É este fenômeno que Ducrot afirma sustentar o conceito de enunciador e as outras opções que usaremos em nosso trabalho (seres discursivos, enunciador ou enunciador-personagem), sempre com o intuito de apontar que se trata de seres criados no e pelo discurso. Embora o autor comece seu texto levando em consideração seres empíricos, Ducrot abandona essa perspectiva ao postular a noção de locutor que, segundo ele, é o primeiro tipo de *sujeto hablante*, já que é *un ser discursivo, interno al sentido* (DUCROT, 1984: 260-1). Este se caracteriza por assumir a responsabilidade global do que se veicula na enunciação. No entanto, o segundo tipo de personagem, o enunciador, é aquele que responde por determinados atos de linguagem efetuados na enunciação. Ducrot quer dizer com isto que os enunciadores são seres colocados em cena por intermédio do locutor, assumindo determinados papéis e cuja "expectativa de vida" corresponde ao momento da própria enunciação.

Portanto, ao elaborar seu conceito de polifonia, Ducrot pretende sustentar que dentro de um único enunciado podemos encontrar um fio condutor, chamado de locutor,

e os enunciadores (E1, E2, ...) que podem ser depreendidos de tal enunciado. Embora essa perspectiva nos seja útil, ela não é única que adotaremos já que em nossa análise faremos uso também da noção de enunciador como fiador (MAINGUENEAU, 2005: 72). Parafrazeando Maingueneau, este conceito se refere a uma instância subjetiva, entendida pelo leitor como um corpo percebido a ser construído por meio de índices de um texto. As noções de locutor e fiador, embora possam parecer distantes uma da outra, em nosso ponto de vista mantêm certa proximidade. Se da noção de locutor podemos encontrar dois tipos de enunciadores que podem se opor, por meio da noção de fiador podemos encontrar várias feições de enunciador que podem se contradizer. Portanto, nada nos impede de fazer uso de ambos os termos em nossas análises.

Se confrontarmos as produções estrangeiras e nacionais de nosso *corpus*, podemos perceber como o locutor ou a imagem do fiador se forma de maneira distinta a partir de cada composição. Como exemplo dessa aproximação entre locutor e fiador, podemos antecipar um trecho de “Borbulhas de amor”, interpretada por Fagner. Se tomarmos a noção de Ducrot, podemos notar um locutor responsável pelo enunciado "quem dera ser um peixe / para em teu límpido aquário mergulhar". Como o autor explica, há um locutor que direciona o enunciado à pessoa amada personificada num "aquário". No entanto, desse enunciado vemos surgir um enunciador na canção brasileira que, ao ser comparado com o da canção internacional, assume seu papel de maneira muito peculiar na cena criada. Enquanto o enunciador de “Borbulhas de amor” pode ser depreendido como aquele menos beneficiado em relação à pessoa-amada (já que gostaria ainda de mergulhar no aquário), os indícios textuais de *Burbujas de amor* nos mostram um fiador que se instaura no espaço de desejo (*quisiera ser un pez / para tocar mi nariz en tu pecera*), pois *tocar la nariz en [la] pecera* indica o já estar dentro deste aquário, algo reforçado pelo verso *mojado en ti* que termina a estrofe. Embora estejamos considerando a utilização do termo “locutor”, usaremos com muito mais frequência a noção de fiador, ser discursivo instaurado no enunciado, já que estamos analisando o enunciador-personagem caracterizável por toda a canção e não enunciado a enunciado (em alguns casos vamos nos deter em certas passagens e versos das letras) conforme propõe Ducrot ao apontar os enunciadores que se opõem dentro de um único enunciado. No entanto, acreditamos que mesmo que o eu-enunciador de uma produção seja compreendido como um único personagem numa canção, ele poderá apresentar-se cindido ao longo da produção. Para que sejamos capazes de ordenar os acontecimentos e

a evolução de um enunciador na cena enunciativa, durante as análises, usaremos o sistema de debreagem especificado por Fiorin (2006).

O sistema de debreagem ao qual Fiorin (2006: 39) se refere está ligado aos esquemas narrativos que, quando assumidos pelo sujeito da enunciação, são convertidos em discursos. A enunciação, segundo Fiorin, é a produção de discurso, é uma "instância pressuposta pelo enunciado (produto da enunciação) e toda vez que esta enunciação acontece ela deixa marcas no discurso. Ou seja, a enunciação define-se como a "instancia de um eu-aqui-agora". Segundo Fiorin, o "sujeito da enunciação é sempre um eu, que opera, ao realizar a produção discursiva, no espaço do aqui e no tempo do agora" (2006: 40). Além disso, todo enunciado surge para que se comunique a alguém alguma coisa, assim, segundo o autor, há um desdobramento na enunciação entre enunciador e enunciatário. Nas letras das canções escolhidas para nossa análise há sempre um eu que fala a alguém: um eu enunciador falando a um enunciatário que pode ser a pessoa amada ou, às vezes, uma terceira pessoa no nível da interlocução que não seja o ser amada. Em grande parte das letras com as quais trabalhamos existem elementos enunciativos explícitos, indicando os seres da interlocução. Mas há momentos em que isso não ocorre. A canção "Mentes tão bem", interpretada por Zezé de Camargo e Luciano, não deixa claro no primeiro verso da letra com quem o eu enunciador fala ("me promete amor sincero, uma vida inteira), já que pode ser uma reclamação direta á pessoa amada ou, simplesmente, para outro enunciatário que estaria escutando. No entanto, o segundo verso retira esta dúvida com a inclusão do pronome "você" ("que com você o meu inverno vira primavera").

Por meio dessa noção de debreagem instaurada no enunciado, Fiorin (2006: 40) esclarece que a sintaxe do discurso recobre dois aspectos: a) "projeções da instância da enunciação no enunciado" e b) "as relações entre enunciador e enunciatário". Elas se confundem porque aquelas visam levar o enunciatário a aceitar o que se enuncia. Fiorin define os três tipos de debreagens existentes: "actancial", referente à pessoa, "espacial", relativa ao lugar e "temporal", concernente ao tempo. Sem desconsiderar necessariamente a relação temporal, demos atenção especial, em nosso trabalho, às debreagens espacial e actancial. Esta pelo fato de que um eu-enunciador-personagem sempre falará e será uma marca de enunciação deixada no enunciado. Aquela pelo fato de que o espaço instaurado na enunciação (espaço da dor, da tristeza, da solidão) é aquele que mostra a disposição do enunciador frente a suas desventuras amorosas.

Fiorin (2006: 55) também aborda a relação entre enunciado e enunciação enunciada e o possível acordo ou desacordo entre elas. Segundo o autor, estes são dois modos de ler um texto e depreender sentidos dele. No caso do acordo, “o discurso X deve ser lido como X” e, no caso oposto, “o discurso X deve ser entendido como não X”. A partir daí, vemos surgir algumas figuras como antífrase, eufemismos ou ironia e que nos ajudam na depreensão de certas imagens ou o que poderíamos chamar de anti-imagem. Nesse sentido, podemos inclusive perceber uma duplicação do eu-personagem como num jogo de espelhos, cujo efeito poderia vincular-se à negação ou afirmação de certos valores, ou melhor, querendo apresentar-se na cena criada de tal forma sem o ser. Para exemplificar, a canção “Hey!”, interpretada por José Augusto, apresenta um enunciador-personagem que assume o papel de sofredor no mundo criado. A partir desse espaço, dá a entender que o fato de a pessoa amada sair por aí menosprezando seu amor não é algo que “depõe” favoravelmente a ela. O enunciador-personagem se coloca no lugar de “perdedor no jogo do amor” e, por meio desse indício textual, podemos depreender um ser discursivo ressentido com essa situação, ao descobrir, no “agora” da cena criada, que a pessoa amada nunca o amou. No entanto, pouco antes do final da canção, na última estrofe, o enunciador-personagem instaurado nesse mundo criado revela não guardar nenhum rancor. Acreditamos que através dessa negação (“não pense que eu guardo algum rancor”), surge um enunciador-personagem com um ethos de “ser compreensivo”. Como podemos notar por meio desse exemplo (que se dá até certo ponto na letra em espanhol), os índices textuais fazem emergir no mundo criado da letra brasileira um ser discursivo que representa o papel de ser sensato. Paralelamente, podemos ver um enunciador que age nesse mundo fictício de forma a criar a imagem de um ser amado desprezível, daquele que anda por aí dizendo/*presumiento*.

As noções de Maingueneau, Ducrot e Fiorin apresentam elementos de grande valia para nosso trabalho e que aparecem combinadas em nossa análise. Com isso, nosso intuito é tentar depreender das produções os traços, as feições, o ethos de enunciadores românticos e buscar entender que transfigurações estes seres sofreram ao longo de quase dois séculos de canção romântica.

1.1.1 A questão do ethos discursivo

A noção de ethos é necessária para nosso trabalho pelo fato de que ao estudarmos os enunciadores e sua movimentação na cena enunciativa, percebem-se, de uma forma ou de outra, possíveis construções imagéticas com relação a tais seres: “o imaginário do corpo que a atividade da palavra implica” (MAINGUENEAU, 2001: 137). O autor para definir sua noção de ethos discursivo dialoga com a concepção da retórica argumentativa.

As primeiras noções do ethos se originaram na retórica grega, que o vinculava à voz propriamente dita, no seu sentido físico e audível. Ou seja, quando falamos algo a alguém, construímos nossa própria imagem para aquele que nos ouve, pelo fato de querermos mostrar que somos dignos de algo que falamos. Amossy (2005: 19) também se refere a isso quando trata da “necessidade” de adaptação que tem um orador diante de seu ouvinte ou, no caso, “auditório” e, portanto, este orador antecipa uma imagem de sua plateia. No entanto, não apenas o ouvinte pode construir previamente uma imagem, o enunciatário também o faz e isto indica que, na verdade, o ethos está ligado a um jogo de imagens que passa a existir sempre que a comunicação se faz necessária. E, portanto, conforme entendemos de Amossy (2005), se a construção de determinadas imagens por meio do discurso inevitavelmente acontece, devemos levar em conta as várias possibilidades de uso da língua, ou seja, as escolhas linguísticas que podem ser feitas para que a comunicação aconteça. Por isso, segundo a autora, o ethos se mostra no discurso através do “plano da expressão” que se apresenta durante a comunicação.

A abordagem retórica do ethos incide sobre concepções argumentativas num momento real de fala. Justamente opondo-se a esta concepção é que Maingueneau propõe sua abordagem de ethos discursivo, por considerar que tal noção ajuda a entender a “adesão de sujeitos a uma certa posição discursiva” (MAINGUENEAU, 2005: 69). Por conta disso, todo texto, falado ou escrito, apresentará um ou vários tipos de ethos. O fato de um texto ser escrito não enfraquece sua relação com determinado ethos, já que, conforme o autor explica (MAINGUENEAU, 2008: 18), todo texto escrito possui um “tom”. É por meio desse tom que se torna possível depreender uma figura imaginária, um corpo imaginário (idem: 11) e que está, em nosso entender, ligado ao poder argumentativo de um texto.

A forte relação entre ethos e comunicação levou o autor a se dedicar aos estudos de textos publicitários. Maingueneau (2008: 11) propõe que o “interesse crescente pelo ethos está ligado a uma evolução das condições do exercício da palavra publicamente proferida, particularmente, com a pressão das mídias audiovisuais e da publicidade”. Isso, segundo o autor, se deve ao fato de os analistas da comunicação se voltarem à “aparência” ligada à publicidade e não à “apresentação de si” a que a propaganda se dedicava. Ainda segundo o autor, “a propaganda desenvolvia argumentos para valorizar o produto”, ao passo que “a publicidade põe em primeiro plano o corpo imaginário da marca que supostamente está na origem do enunciado publicitário” (Maingueneau, *ibidem*).

As afirmações de Maingueneau mencionadas acima servem, por um lado, para localizar as produções com que estamos trabalhando como produtos da mídia e do tecnicismo que recobriu o meio artístico musical nas últimas décadas, com o aprimoramento de novas técnicas de gravação, armazenamento e divulgação. Como exemplo, podemos mencionar a força publicitária através de mecanismos e espaços virtuais que a internet proporcionou e que, conseqüentemente, alterou a forma de produção e circulação da música em geral. Podemos dizer que os recursos de disponibilização da música de consumo massivo através da internet, os caminhos de divulgação encontrados nesse meio eletrônico por artistas que não faziam parte do circuito comercial midiático convencional (rádio e tevê) ajudaram a abrir as portas para um público antes não alcançado. A exclusividade publicitária da mídia convencional passou a dividir com a internet o papel de legitimador das “aparências” dos produtos musicais. Nesse sentido, a indústria cultural, através dos velhos agentes e dos novos que vieram com a recente tecnologia, atuou na formação de um corpo imaginário que alterou a forma de recepção de muitos gêneros musicais.

O poder de síntese que tem a internet, já que pode fazer às vezes do rádio e da televisão, parece ter conseguido um espaço para todos os gêneros. No entanto, essa percepção é enganosa (assim como a própria noção de liberdade que se tem no mundo virtual), pois aquilo que faz sucesso ou não ainda depende dos agentes que estão ligados aos meios de comunicação tradicionais. São eles que ainda podem abrir espaços e mudar a aparência de um produto, transformando-o em algo de prestígio, com a falsa aparência do novo. Por conta disso, podemos falar em pré-discursividade também e, quanto a isso, Maingueneau (2005: 71) afirma que “mesmo que o co-enunciador não saiba nada

previamente sobre o caráter do enunciador, o simples fato de que um texto pertença a um gênero de discurso (...) induz expectativas em matéria de ethos”. Estendendo isso à canção, entendemos que dependendo do lugar onde ela é divulgada (certas emissoras de rádio ou tevê, telenovelas etc.), pode haver alteração na forma de recepção de um gênero de canção pelo público e, dessa forma, haver novas expectativas em relação a seu ethos.

1.1.2 Adesão dos sujeitos, reflexividade discursiva e incorporação

Maingueneau, ao discorrer sobre ethos, cenografia e incorporação, reitera que as condições que o levaram a considerar a noção de ethos em seus estudos estão ligadas à relação entre corpo e discurso. Segundo o autor (MAINGUENEAU, 2005: 73) “a qualidade do ethos remete” à figura de um fiador que “cria uma identidade compatível com o mundo que se supõe que ele faz surgir em seu enunciado”. Tratamos aqui do “paradoxo constitutivo” por meio do qual o enunciador enuncia e valida sua enunciação. A “identidade compatível com o mundo”, segundo o autor, não se trataria de estratégias do discurso com conteúdos independentes de uma cena de enunciação. É através dessa enunciação que o fiador responde por um corpo imaginário presente na “reflexividade discursiva”, através da qual existe possibilidade de assimilação ou distanciamento com relação ao discurso.

O corpo enunciativo que podemos notar em nosso trabalho de análise dos enunciadores das canções românticas constrói-se pela delimitação de um espaço romântico cuja finalidade é validar um posicionamento tanto daquele que diz quanto daquele que ouve. Uma das características encontradas durante nossa análise diz respeito àquilo que chamamos “concorrência nas relações amorosas”. Neste ponto da análise indicamos questões comuns destas relações em que o enunciador quer validar um posicionamento dentro da cena específica. Exemplificando isso, temos nas canções “Me esqueci de viver” e “Hey!”, interpretadas por José Augusto, enunciadores que evidenciam como efeito do discurso um corpo vitimado, já que foi ele quem sofreu prejuízos na relação. O enunciador deixa esta situação visível em “Hey” quando enuncia sempre ter sido ele o perdedor no jogo do amor. O que notamos aqui é que a construção

corpórea que se dá, também, reflete a imagem do corpo que escuta, completando dessa maneira, a noção de “adesão de sujeito” a que Maingueneau (2005: 70) se refere e que se vincula à relação corpo e discurso.

A partir do momento em que se constrói a imagem de um enunciador romântico e de uma cena romântica, surge, também, um corpo ouvinte que se atualiza com a enunciação, como acabamos de indicar acima. Este ouvinte é criado mediante certos recursos enunciativos, controláveis até certo ponto, que visam uma adesão a determinada cena. Nesse jogo de aceitação ou não aceitação, podem aparecer dois seres do enunciado que dividem essa função. Levando em consideração a modinha “Marília...”, podemos verificar que nela existe um co-enunciador que dá nome à canção. Esta é a pessoa amada com quem supostamente se fala na canção e cujo corpo se virtualiza diretamente na letra. A ela o enunciador pede que o engane para que seu sofrimento se aplaque. No entanto, este enunciador parece ter em mente outro corpo, ou melhor, parece dirigir-se a outro ser. O enunciador-personagem de “Marília, se me não amas” se dirige aos amantes que por ventura se encontrem na mesma situação de sofrimento. Estes sim serão os ouvintes que poderão aderir a seu discurso, já que “Marília” parece não realizar suas solicitações. A aceitação ao discurso do enunciador poderá existir por meio daqueles que têm a mesma experiência e, neste caso, trata-se dos amantes que sofrem da mesma condição de amor não correspondido. Quanto a Marília, o enunciador-personagem pede para que finja, pois ela é aquela que parece não amar e, portanto, não “viver”, nesse mundo criado da letra, a mesma experiência como sugere a primeira estrofe da composição.

De fato, tal experiência apresenta-se como efeito do discurso que constrói um ouvinte que adere a tais impressões. O efeito que mencionamos é trabalhado por Maingueneau através dos conceitos de “fiador”, “incorporação” e código de linguagem (MAINGUENEAU, 2001: 139 e 143). Segundo Maingueneau (2008: 18), o ethos discursivo está ligado a uma “vocalidade” a um “tom” como já dissemos no início. Esta vocalidade ou tom de um texto foi a forma pela qual o autor mostrou que não só os estudos da oratória poderiam trabalhar com a noção de ethos. Portanto, todo texto escrito tem um ethos disponibilizado através de uma incorporação. Por meio desta incorporação o fiador recebe um corpo caracterizável no texto (o enunciador), mantendo a ponte entre co-enunciador e ethos discursivo. Dependendo de um modo de enunciar-se, o co-enunciador poderá se apropriar de determinado ethos discursivo, tomando para si o

efeito de sentido de um discurso condizente com suas experiências.

Na modinha “Tristes saudades” de Damião Barbosa, do ano de 1876, o enunciador-personagem surge através de uma “cenografia delegada” (Maingueneau, 2001: 130) em que se constitui por meio das experiências românticas, do sofrimento pelo qual passa e de onde pretende ser ouvido, integrando, assim, o co-enunciador a tal cenografia. O código linguageiro auxilia nessa integração quando o enunciador-personagem se refere à experiência alheia ao dizer que apenas quem ama pode padecer dos “cruéis duros efeitos” da saudade. Por meio disso, pretende-se alcançar um co-enunciador específico através de um modo de dizer que o faça reconhecer no fiador o lugar que só pode ser ocupado por um verdadeiro romântico. Mas para isso, devem-se possuir os pré-requisitos necessários caracterizados por um ethos mostrado (MAINGUENEAU: 2005), pela troca entre os participantes da cena enunciativa na qual se sugere uma postura, um modo de ser apreensível pelo interlocutor.

O fato de saber que um enunciador tem requisitos prévios antes de enunciar a seu co-enunciador está ligado àquilo que Maingueneau (2005) chama de pré-discursividade (em face à discursividade) e sobre a qual tratamos sucintamente logo acima. Através de estimativas que podem ser levantadas, é possível antever um ethos discursivo e, com isso, parafraseando Maingueneau, a enunciação se apoia em estereótipos existentes na cultura, difundidos por meio dos variados tipos de linguagem usados numa sociedade. Esta capacidade de orientação discursiva prévia pode tanto partir do enunciador quanto do co-enunciador. Ou seja, esses seres criam de antemão uma imagem a partir de certas expectativas que acabam por afetar o ethos.

De certa forma, o que vemos figurar neste ponto, em nossa concepção, é uma relação direta com a teoria de Bakhtin que propõe que os gêneros direcionam um modo de percepção e de recepção de um texto (BAKHTIN: 2008). Propomos esta pré-discursividade, dentro de nosso *corpus*, quando analisamos a canção “Lábios divididos” da banda de forró romântico “Moleca 100 vergonha”. As bandas deste gênero de música, geralmente, apresentam uma proposta de estilo que se caracteriza pelo apelo sexual e libertinagem. Portanto, podemos ter uma antecipação quanto ao ethos de suas canções, fato que pode ser gerado pelo próprio nome “Moleca 100 vergonha”. Nesse caso, o nome da banda funcionaria como uma “etiqueta genérica” (MAINGUENEAU: 2004) que levaria a possíveis leituras. Isso produz efeito na forma de recepção da canção e, por conseguinte, produz um ethos antecipado. Retomaremos essa discussão ao retornar à

noção de etiqueta genérica, no próximo capítulo.

1.2 A problemática dos gêneros: nomadismo da voz e movência

Já mencionamos anteriormente que todo texto possui uma vocalidade, ou seja, traz uma voz (ou vozes) que o permeia (MAINGUENEAU: 2005; 2008). Neste sentido, sempre que um texto é estudado, lido e interpretado, levam-se em conta índices que apontam para sua reconstrução sonora: o “tom”. No entanto, este “tom” pode ser apreendido a partir de modalizações geradas pelas condições de sua produção como época, circunstâncias, gênero a que pertence etc. No que tange a questão dos gêneros, Bakhtin (2008: 249) já dava a entender que eles são relativamente estáveis e seus enunciados proveem das mais variadas esferas de atividade humana e respondem a condições específicas de uma “esfera dada”. Portanto, o que podemos entender é que os gêneros podem se transformar dependendo das condições sociais e das técnicas de cada época.

Neste sentido, podemos entender que em cada época existe um conjunto de coerções que trabalham nas condições de permanência de certos paradigmas de sociedade, ou melhor, do que se mantém ou se exclui, como apontará Valente (2008) mais adiante. As reflexões de Paul Zumthor (1993) concernentes às noções de “nomadismo” e “movência” podem nos ajudar a compreender o que chamamos aqui de sistema de coerções. Segundo o autor, as condições que levaram à substituição de uma cultura oral para a escrita, no período medieval, estão atreladas ao conceito que ele chamou “nomadismo”. Zumthor, ao discorrer sobre o processo de fixação das leis em língua escrita, no século XIII, utiliza esse termo para explicar o fenômeno de desautorização da voz enquanto instrumento essencial para designar o mundo. Incentivado por aqueles que detinham o poder (reis e burguesia), o texto escrito passou a ser prestigiado (principalmente o texto que fixava as leis), colocando fim à ideia tradicional que permitia à língua oral ocupar seu espaço de autoridade (ZUMTHOR, 1989: 104).

De fato, o valor de um documento registrado, autenticado, ganhou muito mais força na sociedade industrializada. Podemos entender que com o advento da indústria cultural, a noção de nomadismo recobra significado, visto que os compositores, desde

longa data (século XIX pelo menos), asseguram seus direitos autorais através do registro de suas letras. Mas o outro lado da moeda com relação ao conceito parece se instaurar quando levamos em conta certas condições de circulação das canções. Apesar de todos os meios legais de defesa dos direitos autorais, parece que há uma inversão no conceito de nomadismo gerado pelos meios de comunicação e divulgação da atualidade (principalmente a internet), pois não importa o que se registrou, mas o que os meios de comunicação propagam sobre uma determinada canção. A falta de referência de autoria ou da composição das canções é notada inclusive nas contracapas dos CDs de alguns artistas, o que contribui, também, para a fraca noção de autoria musical em determinados gêneros. Nos últimos quinze anos, a informação sobre compositores e arranjadores das canções modernas tem se tornado cada vez menos clara. Isso se complica ainda mais se falarmos das composições que circulam pelo cenário musical advindas de adaptações de letras estrangeiras. Não queremos dizer que não haja registros legais. Eles existem, mas sua divulgação para o público em geral não parece ser a preocupação. Muitas vezes não se sabe de onde uma canção veio, quem a escreveu originalmente, quem trabalhou na adaptação, senão através de pesquisas em registros públicos especializados e com o risco do insucesso. Talvez a inversão do conceito nomadismo se dê pelo fato de que nosso primeiro contato com a canção seja por meio de uma materialização física através da voz do intérprete. Quando ouvimos uma canção no rádio ou na televisão, na maioria das vezes, pouco se esclarece sobre o processo de criação (ou de adaptação). Como dissemos, essa questão parece ser de pouca importância na divulgação que as mídias atualmente realizam. Assim, os vestígios da desterritorialização de uma canção são apagados ou, no máximo, podem ser percebidos através de elementos que denunciem a deformação de um gênero. Isso consolida, em parte, o que apontou Zumthor quanto a nomadismo e nos direciona para outra abordagem dele: o conceito de “movência” (1993: 145).

Entendemos de Zumthor que o conceito de movência parece retomar a noção de “tom” e “vocalidade” proposta por Maingueneau, já que está vinculado à recriação da voz a partir dos textos. Zumthor (1993: 21) prefere usar o termo vocalidade (ao termo oralidade) já que nele está presente a “historicidade de uma voz: seu uso”. Dessa forma, entendemos que movência está ligado a “memória”, “tradição” e, neste sentido, cabe o que mencionávamos anteriormente referente ao sistema de coerções: sistema que parece ajudar na manutenção ou na redefinição de um gênero. Valente (2008: 162-3) apropria-

se do conceito de “movência” ao tratar do tango como gênero nômade, e, portanto, com capacidade de ir se transformando. Segundo a autora, movência diz respeito à capacidade de transformação estrutural interna de um gênero (musical), que, por sua vez, liga-se à capacidade de memória, pressupondo “mecanismos de permanência de esquecimento, aceitação e exclusão, orientados segundo um *modus operandi* de cada cultura em particular”. Entendemos da autora que a capacidade de transformação de um gênero musical o desterritorializa, como aconteceu com o tango. No entanto, a autora explica que se há uma desterritorialização, deverá haver uma (re)territorialização e este processo determinará os elementos de permanência e de exclusão.

Podemos notar a importância do conceito de movência no constante processo de redefinições genéricas, de recriações, pois traz um aporte muito interessante para nosso trabalho. O processo de adaptações de letras de canções de uma língua a outra está intimamente ligado a este sistema de permanência ou exclusão mencionado logo acima. Neste ponto, podemos retomar a delimitação de nosso tema por meio de uma indagação: que traços de permanência ou de exclusão serão encontrados para que possamos visualizar os tipos de transfiguração sofridos pelos enunciadores das canções? “Saudade”, “amor perdido”, “tristeza” entre outros são traços românticos característicos que sobreviveram ao longo de mais de um século de canção romântica. São estes os elementos que validam uma cena romântica se tomarmos como exemplo as canções com que trabalhamos. “Eu sei que você nunca me amou” (Hey! – José Augusto), “ao meu redor tudo me lembra você” (Ainda sou você – Dominó), ou a modinha de Francisco José Martins “hei de amar-te até morrer” que diz “ingrata.../ por que me fazes sofrer” são apenas exemplos desses elementos. Conforme mostraremos em nossas análises, esses traços parecem apontar para figuras românticas semelhantes e com continuidades, mas a disposição desses seres na cena que se valida, mesmo que sutilmente, alterou-se com o passar das décadas e dos séculos (XIX, XX, XXI). Além disso, como a própria noção de movência nos mostra, as redefinições genéricas por meio do processo de desterritorialização são inevitáveis, levando-nos a refletir sobre as condições de produção e circulação promovidas pelo deslocamento dos seres enunciativos através de fronteiras linguísticas e nacionais. O que chamamos de adaptações (por vezes versões) ajuda a explicar o porquê da impossibilidade do enquadramento das canções num gênero musical determinado. Sobre isso trataremos a seguir.

1.2.1 Gêneros instituídos, estilo de gênero e projeto criador

Maingueneau (2004) desenvolve sua abordagem acerca da “diversidade dos gêneros de discurso”. Devido à dificuldade em se trabalhar com a delimitação genérica para os estudos discursivos, Maingueneau procura resolver a questão da diversidade genérica propondo, a princípio, três grandes categorias: “gêneros autorais, rotineiros e conversacionais”. Pelo fato de os gêneros serem organizados levando-se em conta uma série de fatores, há alguns critérios de classificação compreendidos como função textual, questões situacionais e “tipologias discursivas”. Segundo o autor, na análise do discurso, os gêneros do discurso são comumente delimitados a partir de critérios situacionais em que entram em questão as noções de “contrato, ritual ou jogo” (MAINGUENEAU, 2004:45). Segundo o autor, podemos falar de gêneros de discurso, dependendo da relação estabelecida entre os participantes de uma interação verbal.

No entanto, as três grandes categorizações genéricas às quais chegou Maingueneau (gêneros autorais, rotineiros e conversacionais) ainda não eram convenientes pelo fato de se pensar que as conversas não poderiam fazer parte da rotina. Além disso, o autor analisa a dupla possibilidade de se considerar uma crônica jornalística tanto nos gêneros autorais quanto nos rotineiros, já que um jornalista poderia livremente impor uma genericidade de tipo autoral a seu texto, categorizando-o de tal ou tal forma.

A abordagem de Maingueneau com relação às dificuldades oriundas dos estudos acerca dos gêneros interessa-nos pelo fato de que, no decorrer de nosso trabalho, vimos diante da impossibilidade de definição genérica (um gênero musical específico). Talvez pudéssemos considerar como gênero a “canção popular de cunho romântico”, mas, além de esta classificação não ser considerada um gênero, dentro dela há uma série de subgêneros que alteram a forma de recepção de cada um deles – por conta, inclusive, dos lugares sociais de circulação. Portanto, embora pudemos delimitar uma temática, não consideramos pertinente especificar um tipo de gênero musical que pudesse cobrar certas especificidades delimitadoras. Primeiro pelo fato de que a temática romântica não delimita o gênero, já que esta se apresenta em variados estilos musicais. Segundo, pelo fato de as canções escolhidas procederem de versões ou adaptações de produções musicais estrangeiras, ainda um grande recurso de produção que reveste de outras

características as composições brasileiras. Como exemplo disso, temos canções que foram adaptadas do pop rock romântico para o forró romântico (Maná - Labios compartidos adaptado para Moleca 100 vergonha); da bachata (como é o caso de *Burbujas de amor*, Juan Luiz Guerra) para uma tentativa de reprodução desse gênero na voz de Fagner. Por mais que exista uma aproximação entre a estrutura musical da canção estrangeira (melodia, arranjos, instrumentos, cadência) e a estrutura da canção adaptada, não poderemos considerar um mesmo gênero. Neste sentido, a combinação entre gêneros autorais e rotineiros à qual Maingueneau chegou mais tarde, parece favorável à nossa pesquisa.

Os “gêneros autorais”, como o próprio nome sugere, são aqueles textos em que prevalece a determinação do autor. Assim, ele tem certa liberdade (pode ser por intermédio de um editor) de direcionar um tipo de leitura que pode ser realizada de seu texto. Segundo Maingueneau (2004: 46), o direcionamento de uma leitura pode existir em qualquer tipo de discurso (no filosófico, religioso, político etc.) e isto se consegue por meio de uma “indicação paratextual”: “meditação, aforismos, ensaio, dissertação, tratado ...” Já os “gêneros rotineiros” são aqueles nos quais estão definidos os papéis dos parceiros da comunicação, como nos debates televisivos, entrevistas, consulta médica etc. Mas neles sempre há abertura para variações individuais. A junção feita por Maingueneau dessas duas categorias foi chamada de “gêneros instituídos”. Interessamos, dos quatro modos de genericidade instituída, o terceiro tipo do qual a canção, conforme indica Maingueneau (2004: 51), faz parte: “gêneros instituídos de modo III”.

Esse terceiro tipo de genericidade é indicado por Maingueneau como sendo aquele em que há espaço para a inovação. A canção responde a esta premissa pelo fato de buscar elementos de inovação a fim de conquistar ou manter um público cativo. A procura por mudança pode ser percebida nas mesclas genéricas, na busca por ritmos que sejam, de certa maneira, renovadores daquilo que já existe no mercado. Embora exista uma questão que está na base dessa renovação musical (indústria cultural) e sobre a qual discutiremos mais adiante, não podemos negar a abertura para a renovação que a canção pode proporcionar. Por esse mesmo motivo, Maingueneau relaciona os gêneros instituídos de *modo III* com os de *modo IV*. Estes últimos são puramente autorais e para os quais, conforme continua o autor, a própria noção de “gênero” é um problema. Esta relação se dá no sentido de que, para ambos os regimes de genericidade (*modo III e IV*), há uma necessidade de se conquistar um público através da inovação por meio de um

modo original de se construir uma cena enunciativa. Por isso, segundo Maingueneau (2004: 53), a “etiqueta genérica” para esses dois modos é importante.

Conforme já antecipamos acima, Maingueneau chama de etiqueta genérica o direcionamento de leitura de um texto, por meio de uma indicação paratextual. Entendemos do autor que isso aponta para a criação de um “leitor-modelo”. Percebemos, então, que a noção de etiqueta genérica mantém uma relação com a pré-discursividade e com a antecipação de ethos (que mencionamos no último parágrafo do subcapítulo 1.2.1). Em nosso ponto de vista, no que concerne a canção entendemos que a etiqueta genérica pode estar no nome de uma banda, no título de uma letra de música que desperte no público condições interpretativas, reforçando as características do gênero ao qual tal banda pertence. Se retomarmos o exemplo da banda “Moleca 100 vergonha”, e de tantas outras bandas de forró como “Calcinha Preta”, “Arrankabeijo”, “Aviões do forró”, Fariston Silveira & suas Arrochadinhas, Xamego de Menina etc., podemos perceber que esses nomes sugestivos são uma forma de alcançar um público específico. Principalmente no que tange ao gênero forró (dentro do qual há uma série de variações), há uma peculiaridade que diz respeito ao espaço de circulação. Os forrós românticos, em geral, são tocados em festas familiares ou bares nos bairros periféricos das grandes cidades e, claro, nos shows das bandas. Esse tipo de forró, também chamado de eletrônico (por conta da inclusão de guitarras, baixos etc.) não circula nos centros especializados, como os de tradições nordestinas, pelo fato de seguirem na linha do sertanejo romântico (SILVA, 2003: 110). Com quase todos os aspectos de música brega, o forró romântico encontra seu público-alvo nessa parcela da população para a qual se constrói uma discursividade específica. Como exemplo, podemos citar a canção adaptada “Lábios divididos”, cujo tom apelativo traz um enunciador que evidencia um relacionamento a três de forma muito mais aberta e sem pudores. Essa mesma imagem de enunciador não se vê na letra original em que, inclusive, a figura da pessoa amada (ser feminino) parece ser mais preservada. Vemos, assim, a presença de elementos que explicitam os momentos íntimos de uma relação e reforçam o tom apelativo sexual nos trabalhos de bandas como estas. Para citar outro exemplo, em um trecho da letra “24 horas de amor” interpretada pelo casal da banda Calcinha Preta (que não faz parte de nosso corpus), o enunciador diz: “estou pegando fogo, vem molhar o meu corpo / quero ver se vai resistir o que tenho aqui”. Outra representação de diálogo está no tema “Amor de motel” de Aviões do Forró que mostra a conversa entre dois amantes: ele diz que não

quer tratá-la como irmã diante dos outros, e ela quer abrir o jogo e contar tudo a todos: “quero dizer a essa outra que amo você / não quero sair por aí te chamando de amigo”. E há tantos outros exemplos muito comuns nas composições de forró que explicitam nas letras essa situação de amor proibido, de traição e de triângulo amoroso.

Estas características composicionais, em nosso ponto de vista, estão relacionadas ao estilo, ao gênero musical que define as especificidades enunciativas, a cenografia e, assim, redefine enunciadores. Vemos isso na versão “Lábios divididos” de Moleca 100 vergonha que ganhou as características apontadas acima justamente nos pontos em que houve completa recriação no processo de adaptação. Se o gênero musical pode se voltar a um público específico, criando cenas enunciativas específicas de onde faz surgir seu ethos constitutivo (MAINGUENEAU, 2005: 75), a recíproca também é válida. Um ouvinte que nunca tivesse tido contato com o trabalho de bandas deste gênero poderia antecipar seu ethos a partir das referências que já indicamos (por meio do nome de uma banda, ou pelo título de uma canção e o próprio gênero musical em si).

Portanto, pelo fato de as canções (de qualquer gênero) fazerem parte de uma das práticas da atividade humana, existem formas de expressão específicas para um público que se identifica com um determinado estilo. Essa questão desemboca nas noções de Bakhtin (2008: 247) ao considerar enunciados específicos (com conteúdos temáticos e estilos verbais específicos) que refletem as condições e os objetos de cada uma das esferas da atividade humana. Ou seja, Bakhtin aponta que a composição e estruturação próprias de um gênero estão vinculadas às atividades humanas e é este vínculo a essencialidade para que possamos entender as práticas verbais. Analisar as transfigurações líricas a partir do recurso das adaptações requer uma atenção às condições próprias de cada gênero.

Enquanto prática social (lazer, ensino, etc.), a canção traz um repertório que está indissociavelmente ligado a certas representações de espaços culturais dentro de um país. Entendida como criação artística, a canção pode ser vinculada a um projeto de criação (BOURDIEU: 1968). A mirada sociológica de Bourdieu sobre a noção de “projeto criador” refere-se à liberdade que os artistas passaram a ter quando se desvencilharam da aristocracia ou das entidades que costumavam impor restrições à suas obras. Na medida em que se tornavam mais autônomos, despontava um campo intelectual. O autor relaciona o “projeto criador” ao campo intelectual que, segundo ele, é “irredutível a um simples agregado de agentes isolados, a um conjunto de elementos simplesmente

justapostos” (1968: 105). Segundo Bourdieu, esse campo dependia não só da presença de seus agentes, mas também da posição que eles poderiam ocupar em seu interior. Portanto, mesmo que um artista não estivesse mais sendo tutelado por um aristocrata ele ainda, de certa maneira, estaria afetado por outras forças atuantes de tal campo (1968: 105). Ou seja, o artista teria uma espécie de liberdade condicional, já que deveria escolher entre suas necessidades criativas ou, simplesmente, ajustá-las a um público específico (duas coisas essencialmente dependentes do campo). Podemos atribuir essa mesma disposição ao processo de criação da canção romântica. Embora longe de uma esfera intelectual, a canção romântica faz parte da esfera cultural e, portanto, respeitam às necessidades criadas neste campo através do “sistema de relações sociais”, onde podemos localizar a indústria cultural. Nesse ponto, cabe-nos tentar apontar para a relação existente entre campo intelectual e campo cultural, segundo entendemos de Bourdieu (1968). Tendo em vista as condições preexistentes concernentes ao valor econômico para os bens produzidos numa dada cultura, podemos refletir sobre a relação contraditória do campo intelectual com o campo cultural. Provavelmente, tal relação exista pelo fato de que a premissa para a continuidade para ambos os campos esteja na base da produção e circulação de seus bens. Além disso, o que caracteriza o campo intelectual em relação ao campo cultural (este mais amplo e difuso) é o seu capital simbólico mais concentrado, sendo que, talvez, não pudéssemos pensar no primeiro sem a existência do segundo. Se levarmos em conta a premissa que visa à produção e circulação dos bens culturais, podemos fazer referência a dois tipos de produção: 1) a produção de bens do campo intelectual, cujos produtos são destinados ao público especializado e diferenciado, talvez, participante desse próprio campo; 2) e os bens do campo cultural mais amplo, onde localizamos a indústria cultural que destina seus produtos ao público em geral, não participante do processo de produção. Nesse campo, a indústria cultural, operando um sistema de ajustes para o mercado, consegue potencializar um produto numa marca comercial.

Assim, temos as produções musicais estabelecidas por essa indústria que, por meio de certas estratégias, objetiva os mais variados nichos de mercado a fim de obter lucro. Usamos como exemplo a enunciação específica de algumas bandas de forró que apontam para um ajuste mercadológico e o acesso a determinado público. No entanto, essa mesma visão deve ser estendida ao processo de criação musical como um todo e que envolve as adaptações sofridas por alguns gêneros (como o caso do samba-de-meio-

de-ano para preencher lacunas e satisfazer necessidades econômicas), ou, por exemplo, as reformulações do gênero sertanejo para o grande público. Portanto, o “sistema de relações sociais” afeta não apenas os enunciados das canções, mas toda a constituição musical não-verbal, especificando e recriando gêneros. Por conta dessa dinâmica gerada pelas forças do campo cultural (indústria cultural: meios de comunicação, interesse de certos agentes, criações a partir das adaptações) é que nos vemos na dificuldade do enquadramento genérico.

Apesar desse hibridismo, a temática amorosa que recobre todas as composições que aqui analisamos pode ser articulada de várias formas como já vimos: através da representação de um amor que engana, que trai, que maltrata, que perdoa etc., mas que, em todos os sentidos, parece fazer sofrer (ou quem sabe, em alguns casos, deleitar). Cada gênero musical tem seu estilo que o delimita de alguma forma. Sempre que o estilo de um gênero, segundo Bakhtin, é transposto a outro ele é renovado (2008: 251). É isso que acontece com as canções de nosso *corpus*, principalmente com aquelas cujo compasso melódico e uso do instrumental se assemelham muito. Embora com a enganosa manutenção rítmica (resquícios da produção original), há a imposição de características próprias, de um estilo próprio que remodela tal gênero e, com isso, o palco necessário para a existência do ser romântico vai se transformando. Falaremos sobre este palco a seguir, considerando o quadro cênico proposto por Maingueneau (2001 e 2006).

1.2.2 O cenário da enunciação

Maingueneau (2001), ao iniciar sua abordagem acerca da cenografia, aponta para assuntos já tratadas no subcapítulo 1.1, quando discorreremos sobre enunciadore e os elementos da enunciação, a ancoragem espacial e temporal. Segundo o autor, uma obra qualquer enquanto enunciado implica um “contexto”. Maingueneau afirma que “uma narrativa só se oferece como assumida por um narrador inscrito num tempo e num espaço que compartilha com seu narratário” (2001: 121). Esta é a “situação de enunciação” que deve ser levada em consideração, uma *cenografia* pressuposta e

validada por uma obra. É por esse motivo que o autor explica que a situação através da qual uma obra se enuncia não se caracteriza por um contexto preestabelecido e fixo, já que ela se legitima por seu próprio dizer.

Segundo Maingueneau (2006), nos anos 60, as interrogações acerca da situação de enunciação correm paralelas com aquelas relacionadas à compreensão textual. Dessa forma, categorizações como “situação de comunicação” e “situação de enunciação” são elaboradas para se tentar compreender o modo a partir do qual um texto gera sentido. Estas duas noções respaldam uma nova maneira de pensar o texto: encará-lo não como uma massa inerte e sem vida, mas como elemento que recupera o momento e as condições de sua produção.

Analisar um grupo de letras de canções pede este tipo de orientação, isto é, a consciência de que elas participam de gêneros discursivos específicos e obedecem a uma série de traços diferentes: modos de produção, circulação, modo de divulgação e dentro de uma prática social. Segundo Maingueneau (2006: 249), a atenção dada aos estudos dos gêneros discursivos precisa levar em consideração “as situações de fala através das quais ocorre a articulação entre os textos e as situações nas quais são produzidos”. Maingueneau também define a situação de enunciação como sendo o “entorno físico ou social no qual estão os interlocutores” e que, conforme especificação de Culioli (*apud* MAINGUENEAU, 2006), não corresponde à situação de comunicação em si, socialmente descritível, mas, àquela “em que se definem três posições fundamentais: enunciador, co-enunciador, não-pessoa”.

Entendemos do autor que não nos seria muito útil se reduzíssemos a situação de enunciação à data ou ao lugar de produção/publicação, já que mesmo assim permaneceríamos fora do ato comunicativo de uma obra. Ou seja, a situação de comunicação apenas nos permite enxergar o processo de fora, ao passo que para a situação de enunciação ou cena de enunciação devemos considerar o seu processo desde o seu interior (2006). É a cena da enunciação que nos mostra que há muito mais coisas a serem consideradas no processo de significação de um texto.

Já que “um texto é na verdade o rastro de um discurso em que a fala é *encenada*” (2006: 250), procuraremos entender o discurso romântico das canções dentro de um quadro cênico definido por Maingueneau como cena englobante, cena genérica e cenografia. Este quadro cênico será o lugar em que se apresentarão os seres do discurso, nas figuras dos embreantes: encuniador e co-enunciador; o “eu” e o “tu” num certo

lugar.

1.2.3 Cena englobante, cena genérica e cenografia: o romântico enquanto cena englobante

Segundo Maingueneau (2006: 251), a “cena da enunciação” deve ser analisada entre cenas que operam sobre modos complementares, e o autor as distingue como sendo “a cena englobante, a cena genérica e a cenografia”. No que concerne à cena englobante, o autor explica que ela “corresponde ao que se costuma entender por ‘tipo de discurso’”. Isso significa que todo texto pode ser identificável dentro de uma possibilidade de tipos de discurso determinados por práticas sociais, que podem ser o religioso, o político, o publicitário, etc. Para nossa análise, é importante especificar o tipo de cena englobante que proporemos para as canções de nosso *corpus*. Maingueneau (2006: 251) ao trabalhar com o discurso literário aponta que “todo enunciado literário está vinculado a uma cena englobante literária”. Assim, o autor explica que um escritor de uma obra pode usar um pseudônimo porque assim se é convencionado, além de sabermos que a ficção que se propõe nesse tipo de obra é também convencionada.

Como lidamos com canções que pertencem a um tipo de produção artístico-musical cuja temática volta-se para a expressão do sentimentalismo, das cobranças de um amante em relação ao outro, postularemos uma cena englobante que tem a ver com as práticas sociais da vida sentimental expressa na canção. Portanto, como a temática romântica é à qual pertencem todas as produções que analisaremos, podemos especificar uma cena englobante que recomponha uma prática social a partir da qual possamos identificar tais canções e suas letras. Para indicar uma função social através da cena englobante, não nos parece ser suficiente apenas usar o termo “romântico” na tentativa de identificá-la. De fato, é a expressividade romântica que torna possível identificar o tipo de discurso romântico veiculado nas canções, sempre ligado às desilusões ou sofrimentos causados por incompatibilidades no amor. No entanto, toda e qualquer ação de um indivíduo pode caracterizá-lo como romântico. Não apenas o dizer, mas o gesticular, o enviar flores e cartões estão dentre os mais variados meios de se chegar à

pessoa amada e especificar esse agente como um romântico. É com base nisso que propomos a cena englobante como a dos “atos românticos”.

Embora tenhamos a possibilidade de definir a cena englobante como sendo a dos “atos românticos”, tal definição não é suficiente para especificar as atividades de linguagem, pois é preciso de fato apontar também a sua “cena genérica”. Assim, devemos retomar algo sobre o qual já falamos anteriormente: a problemática da definição de gênero. Para especificarmos a cena genérica não devemos considerar a canção romântica como gênero, já que, conforme dá a entender Tatit (2003: 8), a canção em si não é um gênero. É através da “atuação da fala na canção”, dos acentos vocálicos, dos ataques rítmicos das consoantes que podemos perceber os gêneros musicais das canções. Quer dizer que a canção ajuda a sustentar os mais variados gêneros musicais e, no caso de nosso *corpus* em específico, diferentes tipos de gênero musical de temas românticos. Portanto, devemos levar em conta o gênero da canção com que estamos trabalhando (se forró ou sertanejo etc.), dentro dos moldes melódicos e da temática romântica, já que a sonoridade da voz torna inteligível a canção e a sua temática (TATIT, 2003).

A cena englobante e a cena genérica são as duas primeiras, portanto, a figurarem como elementos importantes para o processo de reconhecimento de um dado gênero discursivo, visto que todo gênero está vinculado a tais cenas. Quando afirmamos acima que não seria suficiente apenas fazer uma definição da cena englobante, quisemos indicar que pode haver certa contradição na relação cena englobante – cena genérica, pois nem toda canção fará parte da cena englobante dos “atos românticos”, justamente pelo fato de algumas canções trazerem gêneros musicais não enquadráveis à temática romântica. Maingueneau aponta isso com relação a outros tipos de discurso, quando diz que além da cena englobante é preciso que se reconheçam os papéis em cada gênero de discurso, seja por um panfleto de campanha eleitoral ou através de uma aula (MAINGUENEAU, 2004: 48-9). O reconhecimento de tais papéis também é necessário na canção romântica, pois nele temos vozes que vão de certa forma assumir o papel do intérprete (o enunciador da canção) e, em contrapartida, um co-enunciador que se coloca como ouvinte e, assim, temos o que Maingueneau chama de definição de papéis de cada gênero discursivo. De fato, temos o enunciador e co-enunciador, aqueles que, inscritos no texto, formam a interlocução, dentro de uma cena englobante que implica uma ação romântica, da qual farão parte os diversos gêneros nos quais se manifesta e ganha corpo

essa combinação de forma e tema que podemos denominar “canção romântica” (variando em cada caso), que funcionarão como cena genérica. Portanto, nessa cena genérica composta pelos diversos gêneros musicais encontraremos o enunciador e co-enunciador românticos especificado por cada gênero, como é o caso das peculiaridades do enunciador apresentado nas letras de forró. A cena englobante vem, portanto, definir o “estatuto pragmático” de cada gênero. Assim podemos ter os diferentes tipos de gêneros musicais, enquadráveis a uma mesma cena englobante (a dos “atos românticos”) e sustentados pela canção romântica. Quanto á categorização “romântica”, podemos depreendê-la a partir de um terceiro elemento: a cenografia.

Para indicar a importância da cenografia, Maingueneau esclarece que, no primeiro contato com uma obra literária, nós não a enxergamos por meio de uma cena englobante. Isso se dá pelo fato de que nos deparamos com o texto propriamente dito a partir daquilo que nele está escrito, ou seja, nós o acessamos através de sua cena narrativa: a cenografia. Ou seja, a cenografia vem em primeiro lugar, ficando a cena englobante e a cena genérica em um segundo plano. Conforme diz o autor, essa cenografia é tanto condição de existência da obra quanto seu produto, pois ela está simultaneamente na obra e a constitui. A cenografia é o instrumento que valida os estatutos do enunciador e co-enunciador, assim como o espaço (topografia) e o tempo (cronografia). É a partir da cena narrativa que se desenvolve a enunciação.

No caso das canções, ao pensarmos em cenografia temos de levar em conta sua letra. A cena englobante entendida como aquela que envolve todo tipo de discurso romântico será notada a partir dessa letra e de sua cena enunciativa, já que, segundo Maingueneau, a cenografia está localizada em certos índices do texto. Toda letra de canção faz soar as vozes que instauram a interlocução e, portanto, “toda letra pressupõe uma locução em que alguém está falando algo para alguém” e, por isso, “é muito comum as canções apresentarem gêneros de fala” (CARETTA¹, 2009: 2). Por vezes, a letra é definida pela tipologia textual desenvolvida na canção que podem ser argumentativas, descritivas ou narrativas, isto é, elas podem apenas contar uma história, descrever um acontecimento que se passou, ou buscar a concordância do enunciatário para aquilo que se enuncia. Caretta aponta que mesmo que se crie a aparência de que alguém esteja dirigindo a palavra a outro, isto se dá por meio de características muito próprias da

¹ CARETTA, A. Antônio. Por um método de análise discursiva da canção popular. Disponível em: <http://www.simelp2009.uevora.pt/pdf/slg15/03.pdf>

canção e, portanto, diferentes do funcionamento da língua na fala cotidiana, “pois, além de um gênero artístico, ela deve compatibilizar com o elemento melódico que lhe impõe métrica, ritmo, andamento e estabilização melódica”. (2009: 3)

A diferença aludida acima nasce da própria relação existente entre letra e música. A canção, segundo Caretta (2009), é um “gênero da esfera musical²” e, portanto, possui características e elementos da linguagem musical, como a utilização de recursos expressivos que, segundo o autor, são similares aos das poesias. No entanto, quando nos referimos à cena englobante de uma canção, não podemos pensar como se ela pertencesse ao mundo literário, porque ao mundo literário pertencem certos gêneros pré-definidos, dos quais se excluem as canções. Por isso, definimos um pouco mais acima a cena englobante de um tipo de canção específica: a canção romântica.

A aparência rítmica de uma canção está atrelada à construção musical que leva em conta seu estilo ou seu gênero musical. Segundo Caretta (2009: 4), existem organizações que seguem uma linha mais criativa: “o princípio da diferença”; ou “o princípio da originalidade” que diz respeito ao andamento melódico conseguido pelos arranjos das notas. Tanto o primeiro quanto o segundo princípios mostram a finalidade de se criar uma identidade para uma determinada canção que a diferencie das outras. No entanto, com relação ao ritmo, este “é regido pelo princípio da identidade” que responde pela coesão dos gêneros musicais. Entendemos, assim, do autor que é através do ritmo que podemos reconhecer os mais variados gêneros musicais que compõem o nosso cancionário.

Considerando nosso raciocínio até o momento, podemos perceber que não houve possibilidade de especificar uma cena genérica bem delimitada e representada através de um gênero musical específico. Portanto, reiteramos que a cena genérica com que lidamos nessa dissertação é fruto de um processo de desterritorialização, a partir do qual surgiram gêneros indefinidos ou foram transplantados para gêneros musicais muito particulares da canção brasileira como o forró e o sertanejo. Por conta desse aspecto, acreditamos que a cena genérica não seja um elemento a ser colocado para segundo plano, como sugere Maingueneau, pois, por conta da própria hibridação, nosso *corpus* de canções adaptadas oferece diferentes cenas genéricas das quais tentaremos compreender os enunciadores românticos. Entendemo-lo dessa maneira pelo fato de que

² Queremos esclarecer que apesar desse aporte de Caretta, não consideramos a canção como um gênero em si. Nesse trabalho, entendemos a canção como um meio através do qual se apresentam os mais variados gêneros musicais, segundo Tatit (2003).

os diferentes gêneros musicais (que constituem a cena genérica) alteram sobremaneira a ethos do enunciador, já que direcionarão uma cenografia específica.

Além disso, se um texto é apreendido pela sua cenografia, não podemos pensar na letra de uma canção separadamente de sua linguagem musical. Esse raciocínio é válido tanto ao considerarmos o ouvinte quanto o analista de uma letra de música. Quanto ao ouvinte, este nunca recebe a letra livre de todo o outro aparato que compõe a canção em si: o arranjo melódico, o ritmo, ou seja, a sua própria constituição físico-sonora. No que concerne ao analista – e aí estamos inseridos – uma análise discursiva nos moldes de nossa proposta também não poderia ser feita sem que esses aspectos da canção fossem considerados.

1.3 Em cena: o romantismo e amor romântico

Nossas investigações acerca dos enunciadores românticos trazem, desde o início, a problemática de termos de lidar com uma noção de referência quanto menos dupla: o romantismo. Sem podermos abrir mão do termo pelo fato de analisarmos canções difundidas como românticas, encontramos-nos numa fronteira que parece não ter uma solução clara. Primeiro, pelo fato de os meios de comunicação de massa fazerem uso dessa classificação de forma indiscriminada e, segundo, por parecer não existir melhor definição para esse tipo de canção. Talvez pudéssemos utilizar “canções de conteúdo sentimental” como fizemos, inclusive, em algumas passagens, mas apagar o termo “romântico” seria, de certa forma, apagar uma marca que a história da canção nos mostra: o contato direto entre literatura e canção romântica (representada pelas modinhas). Segundo pesquisas de Tinhorão (2005: 131), os poetas românticos do século XIX, percebendo a grande popularidade das modinhas, viram a chance de levar seus versos para uma classe menos elitizada e, assim, contribuíram para a consolidação de uma canção popular de conteúdo nitidamente sentimental.

A comprovada relação entre a escola literária e os compositores populares das modinhas reforça algumas características dos enunciadores das canções nacionais que levantamos no início da pesquisa: a condição utópica de amor, já que o enunciador

sempre parece falar de um lugar da falta, onde seus desejos parecem nunca terem sido realizados e onde nunca se realizarão. Podemos exemplificar com o enunciador de “Hey!” quando percebe que nunca havia sido amado (“você nunca me amou, agora eu sei”). Também o enunciador de “Ainda sou você” que está no lugar onde só existe o fantasma da pessoa amada (“ao meu redor tudo me lembra você”) e que parece não perceber que tudo acabou (“tento aceitar”), já que continua nutrindo falsas esperanças (“não há nada, nada que me transforme”). Os desejos apresentados como utópicos, a constante busca por um amor que talvez nunca seja alcançado e que estão presentes, de um modo ou de outro, nas canções românticas modernas são, em nosso entender, marcas dessa aproximação entre Romantismo e canção romântica.

Ao analisar o Romantismo enquanto movimento estético propriamente definido, Carpeaux (1982: 1652) prefere chamá-lo de “tipos de Romantismos”, pois ao considerar os seus vários aspectos de formação, também entende que essa corrente literária apresentou-se multifacetada por conta das diversas influências que sofreu, das discontinuidades (os vários momentos da formação romântica) e devido ao cenário político. Como exemplo disso, a própria revolução que deu origem ao movimento satisfez aos pré-românticos homens de negócio, mas não aos letrados. Estes ficaram de fora e criaram sua forma de expressão na “literatura ‘ideológica’, que se situou, segundo o autor, conscientemente fora da realidade social: ou evadindo-se dela, ou, então, atacando-a.” (1982: 1651). Essa evasão ou busca de outros objetivos pode ser compreendida como a própria “ambivalência” mencionada por Nunes (2008: 52), característica que recobre toda a sensibilidade do ser romântico. A partir dessa noção, Nunes caracteriza o romântico como um ser contraditório, “que separa e une todos os opostos – [que vai] do entusiasmo à melancolia, da nostalgia ao fervor, da exaltação confiante ao desespero”. Dessa maneira é que percebemos o enunciador de “A dor desse amor”, interpretada por KLB, quando afirma dizer que está “de bem com a vida” e que nada sentiu com a partida da pessoa amada, mas, em seguida, diz estar “morrendo por dentro”. Esse exemplo mostra o espaço da solidão, próprio para a contradição, lugar em que a personagem posta em cena pelo enunciador romântico parece ter a necessidade de resolver seus problemas, mesmo que de forma enganosa (“vida, devolva minhas fantasias”).

Quanto a esse espaço vazio, da solidão, podemos fazer uma analogia à imagem do deserto especificado por Carilla (1958) quando trata do Romantismo hispano-

americano. O autor aponta a imagem do deserto como sendo o ponto de partida para o romântico na busca de seus objetivos: a civilização. Se no caso hispano-americano apresenta-se o deserto, no caso brasileiro figura a “natureza abundante”, comparação feita por Molina (2008: 11) entre os dois romantismos: o deserto para o caso argentino e a natureza abundante para o brasileiro. Em seu trabalho, Molina tenta reconstruir a noção de “afirmação do nacional” ligada à centralização e à organização de “Estados emergentes”, partindo de um pressuposto romântico, tardio nas Américas, que se relaciona ao ambiente natural. Não estaria essa natureza tão representativa para os românticos de ambos os lados ligada à tarefa árdua da conquista, do desbravamento de novos lugares, da luta constante contra a própria condição romântica: a natureza amada, porém hostil?

O reconhecimento de uma hostilidade diante daquilo que tanto se deseja parece apontar para o caráter romântico da ambivalência e do contraditório e que se apresenta, também, na discursividade romântica dos dias atuais. Embora considerando uma filiação a dizeres específicos, a formas de construção de mundo, não descartamos o fato de que ao longo de pouco menos de duzentos anos, o discurso romântico sofreu mudanças consideráveis por conta da reestruturação da sociedade, das novas técnicas, dos novos lugares alcançados pelos agentes participantes do entorno social. Principalmente considerando a relação amorosa entre homem e mulher subentendida nas letras, não podemos deixar de considerar o papel da mulher nesta sociedade. Assim como sugere Bakhtin (2008: 285), ao analisar a obra literária enquanto produção discursiva, os destinatários de épocas diferentes possuem concepções específicas e isso requer “un estudio histórico del cambio de tales concepciones”. Pretendemos mostrar que o discurso amoroso dos nossos tempos tem características peculiares, mas isso não impede certas irrupções da tradição discursiva romântica, como, por exemplo, algo que ficou nítido ao fecharmos o *corpus* de letras adaptadas deste trabalho: a predominância masculina (que não é o tema principal dessa dissertação) durante o “reequilíbrio das vertentes” (TATIT: 2004), ou seja, o retorno da música romântica através dos cantores sertanejos. A presença masculina por excelência, durante os anos 90 e os primeiros de 2000, nas canções sertanejas, pode ser entendida como um elemento extra enunciativo e que, em nosso entender, repercute na malha discursiva, pois há uma grande diferença entre a enunciação realizada pelo homem e a realizada pela mulher.

Queremos deixar claro que a importância que tem o Romantismo para nossa

pesquisa está no fato de podermos considerar certas filiações discursivas atualizadas no enunciador das canções românticas modernas. O conceito de filiação discursiva é importante para a análise do discurso e é discutido por muitos estudiosos. Brait (2008) aponta para a relação que tem esta noção com os gêneros do discurso. Segundo a autora, é possível reconhecer características específicas de um discurso levando em conta as relações dialógicas desse discurso com outros discursos. Portanto, o enunciador romântico, conforme o que viemos apontando até o momento, é o elo através do qual algumas vozes se atualizam e são moduladas pelo “sistema de coerções” (do qual já falamos anteriormente) que permeia as produções românticas. Em nosso subcapítulo “Os *ais* e *suspiros* das modinhas românticas”, retomaremos as relações do Romantismo e as produções musicais românticas, por meio da análise de algumas modinhas do século XIX. Também, faremos breve análise dos sambas-canções e música cafona do século XX, em nosso subcapítulo “O amor *demais* e o *de menos*”. Com essas análises acreditamos conseguir construir um mapa que aponte para as transfigurações sofridas pelos seres românticos até as canções românticas modernas que fazem parte de nosso *corpus*.

A cena que se instaura frequentemente nas canções românticas (o sofrimento constante, a tristeza profunda ou o amor quimérico de quem sempre crê no retorno daquele que se foi ou que o defende) nos leva a refletir sobre a formação de um pensamento romântico, da formação de tipos de personagens que colocam em prática certas crenças e como eles propõem a resolução de seus conflitos. Segundo Jurandir Freire Costa (1998: 35-37), a resolução dos conflitos amorosos depende da maneira como os “sujeitos do amor” ou “sujeitos afetivos” são construídos. Por meio de uma discussão em que tenta mostrar as primeiras concepções acerca do amor, o autor apresenta a noção grega desse sentimento. Considerando a análise de diferentes especialistas (filósofos, psiquiatras entre outros.) referente à obra *O banquete* de Platão, o autor mostra que a noção de amor se assemelha à ideia de amor romântico que conhecemos hoje: nostalgia do objeto perdido; sofrimento decorrente da perda do objeto e a alegria quando o objeto é possuído. No entanto, segundo o que o autor apresenta, a concepção de amor mais difundida apontava para o amor supremo e sublime, não perecível e que não dependia do sujeito. Contudo, durante o período medieval, concorreu com esse amor sublime outro tipo: o amor cortês cuja noção de felicidade amorosa cedia lugar a um amor incompleto que só se realizava na posse provisória do

objeto ideal (caracterizando uma busca constante), algo que se manifestaria no movimento romântico dos séculos posteriores.

Costa, dessa forma, sugere que a concepção moderna de sujeito amoroso teve origem em três fontes históricas: a) o amor cortês e a mística cristã que colocam respectivamente o amor enquanto busca infundável e do Bem supremo; b) teoria do sujeito provindo da revolução econômica, política e cultural ocorrida entre os séculos XVI e XVII, quando outras concepções humanísticas começaram a se sobrepor às noções teológicas; c) a prática de subjetivação criada pelo convívio social na Sociedade Cortês. Conforme as pesquisas de Costa (1998: 47), da vida em sociedade os sujeitos foram levados a compreender o amor como “o valor que dava sentido à vida” e, inclusive, como medida para dar base a essa mentalidade, surge, no século XII, o Código do Amor³ e os Tribunais do Amor. O que entendemos de Costa é que da vida em sociedade, dos rituais nela instaurados (a nova postura a ser assumida na vida em sociedade, o autocontrole, as boas maneiras etc.), o amor vai sendo implantado nas sociedades de forma que, diferentemente do amor platônico e das amizades cristãs (o amor *caritas*), surge um amor ligado às “idealizações descontroladas das emoções sensíveis”, da submissão a sentimentos como o ciúme, o ressentimento, o remorso etc. São estes elementos que, como podemos ver, estarão presentes na formação de um sujeito romântico com certas peculiaridades: seres que buscam sempre serem os melhores na matéria do amor a fim de se manterem vivos; seres que são sempre mais fortes, mais corajosos e que, por isso, às vezes se lançam ao conformismo (Costa, 1998: 49).

Conforme pudemos entender do autor, o sujeito romântico se completa com as três formas de amor: o amor da mística cristã, o amor cortês e o amor interpretado a partir da revolução humanística que marcou o fim da Idade Média. São essas vertentes que, mais tarde, seriam todas sintetizadas por Rousseau como sendo a base para a sociedade, amor enquanto força útil, para o bem da família e da sociedade. Todas as correntes românticas, segundo Costa (1998: 69), são variantes dos temas de Rousseau, porém as mais excessivas iriam potencializar um tipo de amor “que mimetiza o amor cortês e o místico” no amor-abandono ou amor infeliz. Desse movimento surgem maneiras de se expressar, de se referir à pessoa amada que parecem permanecer nos

³ Segundo o autor, um manuscrito do século XII trazia tais Códigos. A título de exemplo: “2. Quem não é ciumento não sabe amar; 3. Ninguém pode dar-se a dois amores; 15. Toda pessoa que ama empalidece diante do amado; 16. Diante da visão imprevista de quem amamos, trememos”; etc. (Costa, 1998: 47).

temas românticos das canções da atualidade. Fizemos essa incursão na história do amor romântico a fim de reforçar a noção de filiação discursiva e apontar para certas características românticas que vez por outra surgem na discursividade romântica dos dias atuais, apesar das variações que a dinâmica das sociedades provoca. Nossas análises pretendem mostrar que o comportamento típico do romântico apresentado acima não deixou de existir, mas, sim, que ele está atravessado por uma série de outros fatores que fazem parte do sistema de coerções mencionado por nós anteriormente: os novos lugares dos sujeitos na sociedade, as novas tecnologias, a força da indústria cultural e tantos outros fatores que fazem parte das sociedades contemporâneas.

1.4 A canção permeada pela história

Neste capítulo, de forma breve para evitar prolixidade, anteciparemos algumas contribuições de alguns autores acerca da canção brasileira que estão presentes ao longo de nosso trabalho. Portanto, discutiremos de forma sucinta sobre tais contribuições que nos foram úteis para os capítulos deste trabalho, em especial, o capítulo II em que tratamos das marcas da história na canção.

Ao longo desse capítulo, Mario de Andrade (1958, 1964) nos trouxe contribuições importantes por ter sido ele um grande estudioso das modinhas, inclusive catalogando muitas delas com letra e cifra. Sua abordagem, ainda que por meio de uma visão nitidamente poética, serviu de base para a hipótese que tínhamos quanto à relação entre as canções românticas e a estética literária romântica. Em sua obra “Pequena história da música popular brasileira” (ANDRADE: 1958), o autor faz um recorrido sobre a formação da canção nacional desde a música secular até a canção popular. Por meio de sua abordagem entendemos os momentos de avanços e retrocessos que envolveram a canção: das influências dos batuques na música de capela e, portanto, a domesticação de um ritmo, até a popularização da modinha, relacionada por Andrade à Revolução Francesa e aos ideais românticos dessa época, que como pudemos entender, impregnou o cancionário nacional de uma coloração especial.

A referida herança colonial no campo musical mencionada por Andrade, através

dos núcleos populares espalhados pelo país, propiciou o desenvolvimento da canção popular que, no século XIX, culmina nas modinhas. Waldenyr Caldas, ao estudar as influências do poeta Caldas Barbosa como o grande compositor das modinhas, em seu livro “Iniciação à música popular brasileira” (CALDAS: 1985), mostra como o gênero chamou a atenção daqueles que se preocupavam com a ordem pública, no século XIX. Este foi o caso do poeta Antônio Ribeiro dos Santos que chamou de “poesia grosseira” as letras de Caldas por conta dos temas amorosos e intimistas. Quanto a esse aspecto, Tinhorão (2004) se refere ao “conteúdo sensível das letras” e a “doçura na interpretação”. As abordagens de Tinhorão, além de cobrir as questões que já mencionamos através de Caldas, trouxeram-nos um aporte de extrema importância que se refere ao processo de parceria mantido entre os poetas românticos e os compositores e arranjadores populares. Essa questão, apontada na obra “História Social da Música Popular Brasileira” (TINHORÃO, 2005: 132), deu fôlego à nossa pesquisa já que faz parte de nossa proposta manter essa relação.

Pela força do prestígio social que as modinhas ganharam ao entrar no século XX, o gênero foi afetado de forma drástica por conta do desenvolvimento tecnológico na esfera musical do novo século. Além disso, a abertura do mercado nacional para as influências dos ritmos e gêneros estrangeiros possibilitou uma mescla como nunca se havia visto antes (Severiano e Homem de Mello: 1999). Tal abertura confirmaria o nomadismo e a movência dos estilos musicais que trabalhamos no capítulo 1.3 (VALENTE: 2003). No capítulo que aborda o hibridismo cultural acerca das canções, Luiz Tatit (2004) também se volta para a questão da mistura. Embora sua abordagem esteja direcionada para as mesclas internas, ou seja, entre as canções nacionais, recompondo seu processo de formação, ele não desconsidera as influências estrangeiras, quando ele menciona as guarânias e outros ritmos estrangeiros presentes no cancionário nacional. Esta, de fato, parecia ser a tendência do início do século XX (ARAÚJO: 1999)⁴, que se caracterizou pela moda das adaptações, no Brasil, dos boleros mexicanos e que consolidou um período de canções de conteúdo sentimental durante, pelo menos, a primeira metade do século XX.

No entanto, conforme nossas pesquisas apontaram, esse período chegou ao fim na década de 70, quando houve um processo de higienização promovida pelos meios de

⁴ ARAÚJO, Samuel. 1999. “The politics of passion: the impact of bolero on Brazilian musical expressions”. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/767972?seq=6>>

comunicação influentes. Assim, as canções românticas, chamadas de cafonas, ficaram relegadas a espaços sociais de menor prestígio. Os artistas que produziam esse tipo de canção permaneceram distantes dos grandes movimentos artísticos orquestrados pelo meio de comunicação de massa mais forte da época: a televisão (ARAÚJO: 2002). Tais canções, consideradas de caráter sentimentalmente excessivo, veiculavam com grande frequência em certas rádios AM do país, vítimas da imposição do sistema da indústria cultural (que abordaremos no próximo capítulo), cujos agentes trabalham na manutenção e eliminação daquilo que lhes interessam. Podemos entender, a partir disso, que certos bens culturais, como a canção cafona ou brega, são levados a ocupar lugares específicos na indústria cultural. Dizemos isso pelo fato de que houve um segmento que soube aproveitar essa situação. Os detentores ou responsáveis pelos grandes meios de comunicação ao deixaram certas produções musicais de lado, fizeram-no por obedecer, em nosso entender, a uma estratégia elitista. Dessa forma, algumas emissoras de rádio se dedicaram a uma programação popular (não elitista) e, portanto, passaram a servir de espaço de interação entre esse tipo de produção musical excessivamente romântico (entre tantos outros gêneros) e a classe menos privilegiada da população.

Na obra intitulada “O rádio dos pobres”, Lopes (1988), por um viés sociológico, aponta o percentual que compara o número de ouvintes e suas respectivas classes socioeconômicas. Segundo suas pesquisas, em 1981, 89% da população possuíam rádio, algo como 110 milhões de pessoas⁵. Conforme gráfico apresentado na obra de Lopes, também da mesma fonte, apenas ouviam AM 15% da classe A e 30% da classe B, ao passo que as classes C, D e E correspondiam, respectivamente, a 45%, 63% e 59%. Lopes (1988: 102) sublinha esses dados quando aponta que “O rádio AM, de gêneros variados de mensagens, [era] preferencialmente consumido pelas classes populares (CDE), ao passo que o rádio FM, dominado pela programação musical, tinha sua audiência concentrada na classe alta e setores médios e altos”. Podemos perceber aqui que era interessante para aqueles que controlavam os grandes meios de comunicação, relegar a espaços “menos privilegiados” artistas cujos trabalhos não contribuíam para o projeto de enaltecimento da imagem do país.

Embora existissem emissoras AM cuja programação voltava-se para classe alta, a maioria era dedicada às classes médias. Como exemplo, estão, segundo Lopes (1988), as rádios América, Record, São Paulo, Tupi e Gazeta, emissoras com programações

⁵ Fonte indicada pela autora: Marplan/Lintas in *Mídia & Mercado*, 1981, p 26.

“nitidamente mais populares, veiculando músicas populares de sucesso, com predominância de música brasileira do gênero popular, sertanejo e nordestino” (LOPES, 1988: 118). Uma das características dos programas populares dessas rádios era a configuração personalizada: músicas pedidas pelos ouvintes, para homenagear parentes, comemorar aniversários, batizados, casamentos. Assim era a estratégia para estabelecer uma “relação intimista”, por meio de uma linguagem coloquial e emotiva. Por meio do intuito de se criar um vínculo entre comunicador e ouvinte (LOPES, 1988: 120), percebe-se a estratégia de comunicação para se alcançar um público marginalizado. Esta abordagem pretende mostrar que a indústria cultural (entendida como meios de comunicação e alguns agentes desse meio) influencia direta ou indiretamente todos os segmentos da sociedade, desde os produtos culturais oferecidos para uma elite até aqueles direcionados à classe baixa. Trataremos a seguir especificamente sobre indústria cultural.

1.5 Indústria cultural

O século XX, no campo da música e da canção, foi marcado por um grande avanço tecnológico que possibilitou o aprimoramento de técnicas de gravação e reprodução, incrementou o processo de divulgação com a chegada do rádio, da televisão e, mais tarde, da internet. A partir deste momento em diante, a esfera comercial, na música e em outras áreas, ganhou um dinamismo tal como nunca se vira antes, quando as estratégias de marketing passam a vender não apenas produtos, mas, sobretudo, conceitos. É neste contexto que parece fazer mais sentido pensarmos a questão da indústria cultural, ligada à tecnologia e aos meios de comunicação eletrônicos. No entanto, esta indústria já se fazia influenciar nas atividades humanas desde o século XIX.

Coelho (1980) aborda a noção de indústria cultural a partir do pressuposto de cultura de massa e meios de comunicação. Segundo o autor, esses conceitos não se entendiam como tal, mesmo após a invenção da imprensa por Gutenberg (um protótipo dos meios de comunicação de massa do séc. XV), instrumento que possibilitava a impressão de textos de forma ilimitada. Como fruto de uma sociedade industrial, a

indústria cultural, segundo Coelho (1980: 11), não pode ser compreendida sem antes se levar em conta a própria expressão “indústria”. Com isso, o autor indica que apenas após a Revolução Industrial do século XVIII é que uma ideia de indústria cultural começa a se formar. No entanto, apesar deste acontecimento crucial, outros fatores foram essenciais para seu surgimento: o estabelecimento de uma economia que pudesse amparar uma sociedade baseada no consumo de bens. Coelho (1980) mostra essa relação quando aponta uma espécie de marco inicial de uma cultura de massa após a segunda metade do século XIX, momento em que jornais e folhetins começaram a atingir um público mais numeroso, juntamente com outros elementos como o teatro de revista, a opereta e o cartaz. Uma das características principais da indústria cultural, segundo entendemos do autor, está relacionada ao fato de que os produtores dos bens culturais não são aqueles que os consomem (COELHO, 1980: 9). Isto condiz com o que menciona Adorno (1985) quando se refere à integração deliberada à indústria cultural por parte dos consumidores.

Adorno foi um dos grandes estudiosos da indústria cultural. Na obra *Dialética do Esclarecimento*, ele, em parceria com Horkheimer, traz reflexões indispensáveis para nós que nos levam a pensar os sistemas artístico-musicais, considerando gravadoras, intérpretes, compositores e o público em geral. Podemos entender do autor (ADORNO, 1985: 113) que o termo “indústria cultural” define um sistema de dominação vinculado ao campo econômico (como apontou COELHO: 1980) e que, por sua vez, cria condições para que haja integração deliberada de consumidores a tal sistema. Criticando uma referência sociológica de que o desenvolvimento técnico causou um “caos cultural”, Adorno conclui o contrário, ao afirmar que este desenvolvimento proporcionou um “ar de semelhança” a tudo aquilo que faz parte da cultura contemporânea. Entendemos do autor que a “racionalidade técnica” é, na verdade, uma espécie de dominação que colocou tudo na mesma estante classificatória e submeteu o homem a uma “falsa identidade do universal e do particular” (ADORNO, 1985: 114): não se pode mais separá-los. Para Adorno, o estilo, elemento que possibilita a diferenciação do universal e do particular de uma obra de arte, parece ter sido eliminado, já que a indústria cultural fez valer seu próprio estilo e qualquer tentativa de autenticidade reflete a dominação instaurada pela técnica.

Por conta disso, instituiu-se uma “pseudo-individação” com relação aos participantes da massa que, segundo Adorno, permanecem de forma deliberada sob os

interesses da indústria, que estão calcados na imitação e serialização. São estes elementos que substituem a autonomia por aquilo que se chamou “integração social”. Dessa forma, entendemos do autor que o novo parece não ter força já que se reduziu à “fórmula falsa da totalidade da indústria cultural” (ADORNO, 1985: 127). Se tomarmos como exemplo o processo de autonomia do artista burguês descrito no subcapítulo “A problemática dos gêneros”, através de Bourdieu (1968), e levando em consideração o que entendemos de Adorno, a tão sonhada autonomia da arte burguesa parece ter chegado ao fim no século XX, tendo como algoz a indústria cultural que passou a ser o representante atual (apenas como sistema domesticador) da Igreja e da aristocracia.

No cenário do século XX, Adorno aponta para a uniformização inclusive do próprio meio técnico: o rádio que coloca todos num mesmo nível, inserindo o ouvinte a um sistema autoritário de programações. A televisão é entendida por Adorno (1985: 115-6) como uma “síntese” das programações radiofônicas e do cinema. Partindo dessa referência do autor, parece que todos esses instrumentos estão aí, em nosso entender, como maneira de ampliar o alcance da indústria que cria e manipula todo um “star system”, por meio de um movimento cíclico de artistas que vêm e vão dentro de modelos semelhantes. Vemos também a criação de modelos repetíveis no ensaio “O Fetichismo na Música e a Regressão da Audição”. Nessa reflexão, Adorno esclarece que a valoração (atribuição de valor a uma determinada obra) perdeu espaço por conta da caracterização da arte como simples produto de mercado. Segundo o autor, “o comportamento valorativo tornou-se uma ficção para quem se vê cercado de mercadorias musicais padronizadas” (ADORNO, 1991: 79). A própria noção de “gosto” passou a ser algo crítico. Adorno assim o considera pelo fato de o indivíduo parecer não mais conseguir, de forma empírica, dizer-se afeito a este ou àquele tipo de canção, uma vez que não consegue se decidir, com liberdade, diante da variedade de produtos que lhe são apresentados. Este engessamento deve-se, conforme o autor continua, à ausência de valor intrínseco da canção, visto que se cria uma esfera de semelhança e reconhecimento. O “gosto” direcionado, como pudemos entender, por meio da “fachada de variedade” que o autor menciona, é o pretexto que anestesia o ouvinte diante de uma produção musical e por conta disso “este ouvinte se converte em simples comprador e consumidor passivo.” (ADORNO, 1991: 82).

Adorno escreve de uma época muito distante da disponibilização do computador para o grande público, que ampliou, mais tarde, a forma de veiculação de bens culturais

através da internet. Podemos entender que essa ferramenta revolucionária dos anos 90 chegou para reforçar o esquema da indústria cultural, transformando de forma considerável o mercado fonográfico, quanto ao modo de produção e circulação das canções. A internet possibilitou transformar simples amadores em sucesso de vendas, como vem acontecendo nos últimos anos (através do *youtube*, por exemplo). Além disso, a relação entre artista e consumidores mudou consideravelmente. Hoje, o público pode sugerir preços de CDs, haja vista a estratégia de venda e divulgação do recente álbum de Nando Reis, “Sei”, lançado em outubro de 2012 e produzido de forma independente. Através de seu site⁶, o cantor pedia para que seus fãs ouvissem suas músicas e dissessem quanto gostariam de pagar pelo trabalho. Com a média das sugestões, o preço do CD, então, seria definido⁷. Este é um simples exemplo de que a internet pode ser visto como sinônimo de libertação artistas que se viam presos a selos de gravadoras. Além disso, ela também pode ser percebida como uma ferramenta importante para os novos talentos que têm sido lançados à fama. No entanto, apesar de a internet trazer novas formas de se fazer negócio, de abrir canais de comunicação direta entre o artista e o público, não podemos nos esquecer de que ela está ligada aos interesses de grandes instituições governamentais, das empresas desenvolvedoras de *softwares* e tantas outras instituições que coíbem e controlam as formas de produção através desse meio (o combate à pirataria é um exemplo). Essa mistura de liberdade e autoritarismo mantém, até certa medida, uma relação tanto com o que apontou Adorno sobre o sistema autoritário de programação do rádio e da televisão, quanto com o sistema totalizador gerado pelo nomadismo da voz à escrita (ZUMTHOR: 1989). Pierre Lévy (2000: 116), ao analisar a cibercultura, indiretamente, parece fazer referência a isto quando afirma que “as mídias de massa: imprensa, rádio, cinema, televisão, ao menos em sua configuração clássica, dão continuidade à linhagem cultural do universal totalizante iniciado pela escrita”. Ou seja, tais mídias (que também estão presentes na internet) “visam um denominador comum”: a criação de um público específico e consumidor.

A partir de uma perspectiva mais atual com relação aos sistemas mediáticos, ao elaborar um estudo acerca da indústria fonográfica nas últimas cinco décadas, Dias (2000) entende a indústria cultural como forças sociais de desenvolvimento, com capacidade de racionalizar, medir ou administrar todos os aspectos da vida social.

⁶ <http://www.nandoreis.uol.com.br>

⁷ <http://oglobo.globo.com/cultura/nando-reis-declara-sua-independencia-com-novo-disco-gravado-em-seattle-6139547>.

Segundo a autora, é com a sociedade administrativa que áreas ligadas exclusivamente à cultura passam à área da produção cultural para que o diferencial ceda lugar ao reconhecível. Por meio do contexto de “sociedade administrativa”, Dias (2000: 25) aborda o conceito de indústria cultural vinculando-a ao processo de desmistificação do mundo, momento em que a ciência passa a dominar as muitas áreas da sociedade, encontrando meios de mensurá-la. Assim, a autora inicia sua análise acerca da indústria fonográfica perguntando-se o porquê de a música (e aqui consideramos a canção, também) ser um produto cultural diferenciado no processo de mundialização. Sua resposta centra-se nas ritualidades da vida em sociedade, em práticas sociais nas quais a música se apresentou e se apresenta como elemento inseparável.

A fim de abordar o processo que chamou de cultura administrada, Dias retoma os primeiros desenvolvimentos tecnológicos que possibilitaram a mundialização da música: os cilindros perfurados para gravação, no fim do século XIX; os discos de vinil e as alterações de sua rotação que aumentaram os minutos de gravação; as técnicas de captação de voz; a qualidade de som high-fidelity entre outros. Também aponta para a questão de as emissoras de rádio, que se multiplicavam no início do século XX, adotarem uma estratégia de prospecção cujo intuito era a expansão da indústria fonográfica no âmbito nacional e internacional. Assim, podemos notar como as novas técnicas afetaram o campo musical já nas primeiras décadas do século XX. Valente (2008) fez referência a isso quando tratou do nomadismo da canção mediática, por meio da desterritorialização promovida pela tecnologia que dava seus primeiros passos e facilitava a movimentação entre fronteiras: as adaptações dos muitos boleros e tangos no Brasil; a influência das canções francesas e italianas nos anos 30 e 40; a chegada da música brasileira no mercado internacional etc. Deste ponto em diante, concernente à canção brasileira, a tendência conformadora de técnicas vocais e instrumentais seguiu reforçando uma característica romântica, principalmente, nas primeiras décadas do século XX. As canções radiodifundidas, então, seguiam um mesmo esquema, ajustavam-se à fórmula especificada pela técnica que, segundo Dias (2000), veio para transformar e padronizar “as formas sonoras tradicionais”.

Dias afirma que esse processo de transformação e padronização se deu por conta da competição, em que uma música de sucesso passou a ser imitada e foram se cristalizando pelas formas centralizadas de distribuição. Segundo a autora, esses modelos são sempre revisitados e deles se originam os famosos *revivals*, uma nova

roupagem que poupa dos desgastes às fórmulas conhecidas. A autora ainda afirma que a audição do *standard* é na verdade “uma maneira preestabelecida de ouvir, uma vez que o esquema é pré-dirigido e, ele mesmo, escuta pelo ouvinte” e, por isso, a “pseudo-individação” mencionada por Adorno, nas palavras de Dias, “preenche a fórmula com detalhes, com efeitos, que garantem às canções, uma aura de particularidade, de referências específicas aos indivíduos” (2000: 47-48).

Ao analisar a trajetória da indústria fonográfica nos 70 e 80, Dias (2000) aponta para a consolidação da canção popular brasileira, com a geração de novos talentos da MPB, a jovem guarda, o mercado de música romântica “popularesca” que transformou Roberto Carlos num dos maiores vendedores de discos da indústria brasileira. Nesse momento, segundo a autora, a indústria cultural passa a criar seus padrões, escolher seus caminhos de forma mais direta, encontrar meios de fazer vender, de pagar suas contas com o próprio lucro e, assim, tal indústria “chega ao conjunto da vida social”. De fato, se retomarmos as pesquisas de Araújo (2002), a década de 70 é marcada por uma “higienização” no campo musical, quando as canções românticas (consideradas cafonas) começam a perder espaço nas grandes mídias: televisão e certas frequências de radiodifusão. Como não podemos nos esquecer de que a indústria cultural é formada por agentes dessas mídias, entendemos que a “higienização” mencionada por Araújo é retomada por Dias (2000), quando a autora apresenta a questão dos “artistas de verdade” e os “artistas de marketing”. Ou seja, entendemos que assim como se manipulava para esconder um gênero considerado inadequado, também se manipulava para criar e lançar artistas adequados às necessidades da indústria. Segundo depoimento cedido, em 1988, pelo vice-presidente da CBS, Cláudio Conde, “Um disco tem que vender pelo fenômeno que representa, com artistas que você possa ‘fabricar’ com um repertório comercial” (DIAS, 2000: 80). Isso confirma as estratégias de marketing das grandes gravadoras que colocaram, no cenário musical da década de 80, artistas criados pela própria indústria (gravadora), custeados por ela e sobre os quais a empresa detinha todo o poder de decisão. Como exemplo, a autora cita as *bandboys* Menudo, Dominó e Balão Mágico, criados para suprir uma baixa de mercado; um paliativo encontrado para se fazer dinheiro e sustentar os artistas “de verdade”, em geral, da MPB (Dias, 2000: 79).

Após esse apanhado, podemos considerar que a manipulação dos bens culturais por meio da indústria cultural tem sido uma constante desde que ela se consolidou enquanto tal. Apenas nas últimas três ou quatro décadas é que se pôde verificar a ação

direta dos agentes dessa indústria na produção artístico-musical, como apontou Dias (2000). A higienização no campo musical, a fabricação de artistas, o reaproveitamento de gêneros e sua remodelação, como aconteceu com o gênero sertanejo, são estratégias ainda usadas por essa indústria. A apropriação de novas formas de gravação com o advento do CD (que facilitou o armazenamento e aumentou a vida útil dos bens gravados), assim como as novas formas de circulação e distribuição através das novas tecnologias (informática e internet), auxiliaram a indústria cultural a levar a lógica da produção dos bens culturais a lugares cada vez mais distantes. Segundo Dias (2000: 39), foi isso que proporcionou um “mercado internacional popular de bens culturais” e intensificou o processo de mundialização da cultura. Podemos perceber, então, que a desterritorialização e o nomadismo são fenômenos que continuam atuais e ainda servem ao recurso das adaptações muito presentes nas produções brasileiras que aqui nos interessam.

Capítulo II - Hibridismo cultural⁸: marcas da história na canção romântica brasileira

Quando nos propusemos a estudar as canções de cunho romântico, fomos levados a considerar desde a consolidação da canção romântica enquanto tal até suas condições de produção e circulação. Portanto tivemos de partir de um momento particular das produções românticas: o período romântico do século XIX e a relação direta entre os poetas românticos e os compositores populares. Já indicamos em nosso referencial teórico, no capítulo 1.4, que não foi ponto pacífico ao longo de nossa dissertação a utilização do termo “romântico”, por conta da ambiguidade gerada por ele e que já especificamos. No entanto, acreditamos que a ambiguidade criada pela utilização de um mesmo significante, cujos significados podem variar, não foi uma mera coincidência, e sim um efeito da aproximação tal entre letristas, escritores e poetas românticos que a própria história da música nos mostra.

Além disso, no que concerne a todos os tipos de canções que contam histórias amorosas, sempre foi comumente difundida pela mídia a denominação “música romântica” e não “canção romântica”. O que se entende por música e canção? Talvez não possamos responder de uma maneira tão simples e esta não é nossa intenção para este trabalho. No entanto, dado o nosso material de análise, cabe-nos pelo menos fazer um breve comentário acerca desses dois termos. Se buscássemos no dicionário as definições de música e canção, certamente encontraríamos esta última como sendo aquela feita para se cantar e para a qual vinculamos uma letra. O que chama nossa atenção é que, comumente, o público em geral (e, às vezes, a mídia) faz referência à música como sinônimo de canção. Essa relação é feita quase sempre (ou sempre) pela grande massa, no caso brasileiro. Isso porque em países de línguas românicas, apenas no Brasil, aparentemente, esse fenômeno parece acontecer. Como caso específico brasileiro, acreditamos que essa ocorrência não se dê porque a “sabedoria popular” simplesmente simplificou dessa forma, mas a história da música mostra a aproximação da canção e a música por meio do processo de secularização dessa última: a apropriação da marcação rítmica que levou ao aprimoramento da música erudita. Por conta desse movimento de

8 Termo usado por Waldenyr Caldas (1995: 21-2).

aproximação e do distanciamento entre romântico e “romântico”, canção e música, tentaremos mostrar como essa relação se deu ao longo da história.

2.1 O Romantismo, música e música popular brasileira

Segundo Mário de Andrade, o descobrimento da música foi o que diferenciou os povos primitivos das civilizações antigas (1967: 22). A assertiva de Andrade certamente se deve, e ele explica isso, ao fato de apenas nas civilizações antigas, e já com certo grau de organização, haver música em seu sentido normatizado propriamente dito. Foi apenas nessa época que passou a existir uma organização consciente dos sons e sua agrupação determinada em escalas e, assim, a partir desse momento, os antigos conseguiram sistematizar a música como arte.

Dada a sua característica expressiva e simbólica, a música tornou-se uma ferramenta para diferentes práticas sociais como os rituais religiosos. Nesse sentido, a Igreja passa a ser de grande importância para a música moderna, pois ela se torna, de certa forma, a instituição de fomento à formação de músicos. Mário de Andrade cita a preocupação que a Igreja ou um monarca poderia ter com relação à manutenção de uma “Capela bem adestrada” (1967: 49). Assim, grandes compositores, segundo o autor, se tornaram “Mestres de Capela”, “organistas” ou simples cantores de grupos religiosos, fato que se estende do século XV até o XVIII. Esse adestramento, de certo modo, também se relaciona às proibições de alguns tipos de estilo musical na antiguidade grega como, por exemplo, os modos jônicos de escala que propiciavam uma música “mole” e dada ao prazer (ADORNO, 1991: 82).

No entanto, o caráter litúrgico da música, conforme continua Andrade, passaria a ser influenciado pelo canto popular, sendo este último uma vertente que surgiu da necessidade de se organizar num movimento coletivo “as festas e trabalhos comuns”: “cantigas de ceifas, cantigas de fiandeiras, barcarolas, acalantos, etc.” (1967: 56). De fato o autor procura mostrar que essa iniciativa das camadas baixas foi a responsável por criar a “Música Medida” (1967: 55), ou seja, o compasso, o tempo marcado ou forte que levaram ao desenvolvimento da música artística erudita.

Andrade quer apontar, dessa forma, para a presença da música nas práticas sociais desde as civilizações mais antigas. O que o autor chamou de “música artística profana” parece estar ligado à satisfação das necessidades do povo (1967: 125), através do desenvolvimento de técnicas que foram aproveitadas pela classe dominante. Entendemos, assim, que houve uma apropriação dos elementos musicais das camadas populares por parte da aristocracia e, dessa forma, o ritmo popular, como entendemos do autor, foi “domesticado” através de divisões rítmicas que atribuíram à música características de pureza e de orgulho aristocrático.

Numa ação contrária a esta apropriação (ação que se deu em todos os segmentos de desenvolvimento das artes), Mário de Andrade menciona a Revolução Francesa de 1789 que veio para mudar a maneira de enxergar o mundo, transformar a “sensibilidade social” através de um “novo estado de coisas” (1967: 125). A esse “novo estado de coisas” deu-se o nome de “Romantismo”, e ele foi responsável por redefinir as bases musicais: o que antes servia para ajustar, de certa forma, a música erudita, agora, fazia um caminho diferente, seguia na direção do propósito popular. Segundo o autor “a deformação romântica saía de outra necessidade que não visava degeneração nem regeneração da arte”, mas, sim, buscava-se, nas palavras de Andrade, “dignificar e elevar o espírito do povo, (...) chamando atenção, reforçando, acentuando, eloquentizando as maneiras de sentir e de agir populares” (1967: 126). O que entendemos da linha de raciocínio de Andrade é que o povo se interessava pouco pela “música pura” porque a arte popular se recobre de certo “interesse social”. Assim como a música popular surgiu de uma necessidade coletiva, a canção romântica também se faz através de práticas sociais mantidas ao longo dos séculos, seja para o deleite ou fins catequizadores.

Seguindo-se um período de transformação estético-musical gerado pelo Romantismo, Andrade mostra que, no que se refere ao Brasil, a música foi um “fenômeno de transplantação” (1967: 153), em que se evidencia uma submissão à colônia ou ao que era nela espelhado. Dessa forma, o que se espalhou pelo Brasil foram os inúmeros núcleos musicais coordenados por padres com propósitos catequizadores. Segundo o autor, foi assim que principiou a música Erudita Brasileira, com o predomínio da música religiosa, que perduraria até meados do século XIX.

Mas concomitante a esse processo histórico da música no Brasil dos séculos XVIII e XIX, Mário de Andrade apresenta outra corrente musical que tinha, segundo

ele, “maior função humana: a música popular” (1958, p.169), cujas técnicas surgiram do apanhado geral, da mescla dos mais variados cantos populares e ameríndios. Waldenyr Caldas (1979: 62) também aponta para esse apanhado geral, quando tenta explicar a diferenciação entre canção popular e sertaneja. Segundo Caldas, a origem dos dois gêneros de canção vem do hibridismo afro-europeu-ameríndio e, portanto, a diferenciação entre eles pauta-se mais em parâmetros classistas que em qualquer outra coisa. Entretanto, essa apropriação carregou consigo características que marcariam as composições das canções: seus temas, a organização lexical e as repetições de certos versos que, para nosso entender, carregam as características de um imaginário de povo. Assim, referente à canção romântica, tem-se a recorrência de temas amorosos, como as modinhas que faziam sucesso na corte portuguesa desde o século XVIII. Segundo Tinhorão (1974: 9), as modinhas são consideradas o primeiro gênero de canção popular brasileira em que predominavam temas ligados ao amor e que já, no fim do século XVII, o gênero estava ao alcance do povo e ganhando proporções que chamavam a atenção de moralizadores (o caso de Nuno marques Pereira⁹, por conta de seu conteúdo lascivo que podia despertar os suspiros pelos “versos amorosos”). De grande importância para nosso trabalho, as modinhas são o elo entre o passado romântico, bem próximo da estética romântica literária, e o romântico configurado hoje nas letras que nos servem de análise. A respeito disso podemos ver a evolução da modinha e o sistema de parcerias criado entre músicos e poetas românticos.

2.1.1 Um sistema de parcerias

Durante nossas pesquisas, pudemos notar que houve de fato um contato direto entre poetas românticos e compositores de canções no século XIX. Tinhorão (1974) aponta para essa relação existente no referido século, época em que, segundo o autor, as modinhas ainda se encontravam na “condição de peça erudita” (1974, p.16). Segundo Tinhorão (1974), o que levou a modinha a entrar na alta sociedade foi o fato de ter sido

⁹ Segundo Tinhorão, um escritor, moralista, pouco conhecido do século XVII cuja origem não se sabia bem. Talvez fosse português, talvez, baiano.

muito bem recebida em Portugal, quando Caldas Barbosa fez suas primeiras apresentações nesse país. Influenciados pelo grande êxito, os músicos eruditos se puseram, já no século XVIII, a compor muitas modinhas dentro dos moldes que lhes competiam: através dos modelos da ópera italiana. A característica de canção camerística acabaria apenas na segunda metade do século XIX, quando o movimento inverso se daria. No Brasil, foi “graças à influência de uma nova geração de filhos de classe média urbana” (1974, p.16), como foi o caso do tipógrafo Francisco Paula Brito (e muitos outros escritores românticos da época), esse gênero musical começou a retornar às suas raízes populares, originando mais tarde as serenatas. Foi justamente nesse momento em que começaram a aparecer as primeiras parcerias, quando algumas modinhas passaram a ser renovadas e adaptadas para o violão e, assim, serviram a “toda uma geração de poetas românticos” (TINHORÃO, 1974: 19).

Tinhorão ainda reforça que o interesse por parte dos poetas se deu por influência principalmente de Xisto Bahia, um jovem compositor e cantor que “por ter livre trânsito entre os intelectuais” chamava a atenção para a cena musical da época. Com base nos escritos do historiador Flausino Rodrigues Vale, Tinhorão aponta para os grandes nomes da poesia brasileira: Álvares de Azevedo, Castro Alves, Artur Azevedo, este último parceiro de Xisto Bahia. Assim, ainda conforme Tinhorão, a modinha influenciada por uma geração romântica chegaria ao século XX sob a configuração de canção.

Não podemos negar que esta característica do processo de popularização da modinha (canção) possui um estigma que remete indubitavelmente a sua própria temática e aos seres representados nesta canção. Consideramos isso pelo fato de que, como atesta Tinhorão (1974: 18), as letras dos poetas românticos elevava o nível das composições e isso levou os compositores populares a se preocuparem com certos preciosismos. Segundo o autor, este fato responde por uma “tradição de pernosticismo de várias gerações de letristas semianalfabetos da música popular brasileira”. Portanto, o ser romântico que propomos estudar é um desdobramento de toda esta transformação artística, afiançado pelo imaginário dos compositores da época de formação da canção brasileira e que sobreviveu ao longo dos anos através dos mais variados estilos musicais: modinha, lundu, samba-canção, etc.

Como descartar, portanto, esse processo de parceria que existiu entre poetas e músicos do grande período do Romantismo? Entendemos que não podemos menosprezar esse fato, porém, neste trabalho, temos a plena consciência de que, ao

fazermos referência ao termo “romântico”, estamos nos remetendo ao conceito massificado pela mídia e, portanto, conceito popularmente difundido. Entretanto, apesar de mostrar a utilização do termo “romântico” aparentemente de forma univalente, temos a consciência de que ele pode muito bem recompor ideias muito mais profundas do que a mera titularização de um “tipo” específico de canção imposto pela mídia. Tanto assim o é que consideraremos em nossas análises as características desse romântico de olhar utópico que vez por outra surge nos enunciadores da canção moderna.

2.1.2 Os *ais* e *suspiros* das modinhas românticas

Nas primeiras décadas do século XIX, surgiram em Paris e na Inglaterra os primeiros locais públicos onde se apresentava um tipo de canção: a cançoneta (TINHORÃO, 1998: 213). Esses espaços, conhecidos como *Tavern Music Hall* (Inglaterra) e cafés-cantantes (França) iriam influenciar o desenvolvimento artístico-musical no Brasil. O desenvolvimento da canção brasileira foi marcado pelo processo de modernização e urbanização das cidades, já que foi com a formação de centros urbanos que alguns produtos da cultura começaram a serem produzidos para o consumo de certas classes. Foi a elite carioca que, sempre atenta aos acontecimentos culturais europeus, proporcionou a instalação dos primeiros cafés-cantantes no Rio de Janeiro, em 1859 (TINHORÃO, 1998: 212). Assim, a cançoneta passou a ser tocada nesses cafés brasileiros como sendo o segmento musical de preferência, confundida, inclusive, com o tango¹⁰, o maxixe e com as modinhas. No entanto, no Brasil, a cançoneta ficou conhecida pelo seu tom humorístico, mesclada às apresentações de caráter burlesco nos palcos dos já mencionados cafés.

Conforme indicam as pesquisas de Tinhorão, a cançoneta não se consagrou como gênero. Apesar de seu grande sucesso nas “casas de show”, foi a modinha popular que, às vésperas do segundo reinado, impulsionada pela força do Romantismo e dos poetas desta escola, iria se consagrar como “a moderna música popular urbana destinada ao

¹⁰ Esclarecemos que não se tratava do gênero assim como ficou conhecido mais na tarde na Argentina, mas de um “gênero que dominou o planeta, desde antes do início dos 1900” (Valente, 2008: 161) e, em cada país, recebia as cores locais.

consumo de camadas amplas e indeterminadas” (TINHORÃO, 1998:131). A proposta romântica de apelo às emoções, segundo Tinhorão, encontraria na “pieguice antecipadora das modinhas cheias de ais e suspiros o clima ideal para o derramamento lírico” (1998: idem). Os termos “amor não correspondido, tormentas de ciúme, dores da separação...” foram expressões usadas por Mario de Andrade¹¹ para especificar um pouco as temáticas das modinhas. Tatit (2004: 41) também ressalta certas características do gênero, ligando-o com as atividades teatrais ao dizer que as vozes dos seresteiros marcavam “‘a presença do corpo’ e a ‘sensibilidade das personagens’” nas peças de teatro do século XIX.

Waldenyr Caldas em seu livro “Iniciação à música popular brasileira” aponta para a constituição formal das modinhas como sendo composições de versos simples, o que indica, em nossa compreensão, a antecipação das características dos produtos de fácil vendagem que se pretenderia mais tarde pela indústria fonográfica. Além disso, já se iniciara nos meados do século XIX um processo de influências externas. Mario de Andrade (1964) antecipa isso quando menciona a presença do espanhol José Amat, musicador sistemático de Gonçalves Dias e o primeiro empresário da Academia de Ópera Nacional de 1857, onde, nas palavras de Andrade, “jorrou a moleza pouco espanhola” pelo Brasil (1964). Caldas (1985), além de definir a modinha como um tipo de gênero de “ritmo fácil”, também destaca sua poesia fortemente “marcada pela influência do Romantismo” e aponta para o sucesso do gênero que chegou ao século XX com características rítmicas, poéticas e sonoras completamente populares (1985: 22). Além de reforçar o processo de “deformação” que o gênero sofreu¹², Caldas também dá pistas da recorrência temática nas modinhas, tanto é assim que o gênero consagrou-se por criar “a maior instituição da boemia brasileira: a serenata” (CALDAS, 1985).

Não podemos deixar de pensar, então, nestes traços tão reiterados ao longo dos anos nas canções e que se constituem nelas como elementos de permanência, conforme indicaram tão nitidamente Andrade e Caldas. Tinhorão (2004: 9), que aponta o período do século XIX como o de formação da canção brasileira, também mostra essa característica romântica das modinhas: “a doçura na interpretação”, o “conteúdo sensível das letras” e que, como entendemos, ganham força com as contribuições dos poetas românticos da época.

¹¹ Andrade, Mário de. Modinhas Imperiais, 1964. Informação contida na nota de rodapé nº 3 da página 6.

¹² Waldenyr Caldas usa o termo deformação para indicar a passagem do erudito ao popular que deu origem aos ritmos populares.

Devemos chamar a atenção a essa relação “conteúdo sensível” e “doçura na interpretação”, considerando o recorte de Maingueneau (2005: 95) ao apontar que “o discurso, por mais escrito que seja, tem uma voz própria”. Principalmente, quando nós tratamos de canções. Nelas há uma voz latente que confere aos enunciadores das letras a corporalidade que os constitui como seres românticos e que parecem obedecer, desde há muito tempo, a um propósito romântico: alcançar o inalcançável; “fazer-se ouvir por amadas inacessíveis” (TINHORÃO, 2005: 13). Tal voz, admissível a todo texto, é, no caso da canção, ainda muito mais marcada por conta do intérprete que a potencializa na letra de uma composição, o que faz do cantor um ser capaz de modificar ou redefinir a corporeidade de um enunciador. É comum um ouvinte vincular a figura do ser fictício da canção ao intérprete e, assim, a imagem desse ser empírico passa a ter a função de continuador de certas características do imaginário romântico (a constante busca, o amor utópico), características que são comuns aos enunciadores das composições de “conteúdo sensível”.

“Os cruéis duros efeitos”

Podemos exemplificar essas características a partir de algumas letras de modinhas desse período. Conforme indicado em nossa introdução, apresentaremos três produções do século XIX, retiradas do livro de Ary Vasconcelos, “Raízes da Música Popular Brasileira: a) A modinha “Marília, se me não amas” que, segundo indicações de Vasconcelos, foi muito ouvida no ano de 1822 e é do dr. José Maurício Nunes Garcia que foi “médico ilustre, professor catedrático da Faculdade de Medicina do Rio de Janeiro”, além de poeta, pintor e compositor (VASCONCELOS, 1991: 99); b) “Hei de amar-te até morrer”, modinha de Francisco José Martins, cujo ano de composição não foi especificado e c) “Tristes Saudades” de Damião Barbosa, do ano de 1876.

Na modinha “Marília se me não amas” se instaura um enunciador-personagem que parece ter necessidade de ser iludido como maneira para seguir acreditando (“Marília, se me não amas / não me digas a verdade”). Vejamos a letra de “Marília, se me não amas”:

Marília, se me não amas / Não me digas a verdade
Finge amor, tem compaixão / Mente, ingrata, por piedade.
Dize que longe de mim / Sentes penosa saudade,
Dá-me esta doce ilusão / Mente, ingrata, por piedade.

Na encenação de uma conversa com a pessoa amada, virtualizada diretamente na canção como “Marília”, o enunciador pede para que ela alimente suas esperanças, a fim de seguir acreditando num amor correspondido. De fato, o enunciador-personagem deixa transparecer, nesse mundo criado, sua situação de abandonado e de coitado (“finge amor, tem compaixão / mente, ingrata, por piedade”). Embora ele queira negar essa condição, ele a reforça ainda mais deixando à mostra sua condição de ser que sofre pela distância, pela desolação e que, assim, talvez pretenda continuar (“dá-me esta doce ilusão”). No entanto, apesar de esse enunciador-personagem confirmar nesse mundo criado que Marília, de fato, não o ama, além de chamá-la de ingrata, ele constrói a imagem de um ser amado que age pela verdade e que não mente. Na letra “Hei de amar-te até morrer”, há um enunciador-personagem que também apresenta o amor como a única razão pela qual “viver”, pois pretende morrer amando, como sugere o próprio título da canção.

Ingrata, por que me foges / Por que me fazes sofrer
É inútil me fugires / Hei de amar-te até morrer
Em pagas de meus extremos / Dás-me cicuta a beber
Em paga de teus desrezos / Hei de amar-te até morrer!
Onde quer que vás, ingrata, / A tua sombra hei de ser;
Hei de morrer por amar-te, / Hei de amar-te até morrer!
No céu, hei de amar-te, enquanto, / Lá, o espírito viver,
Na terra, onde a vida acaba, / Hei de amar-te até morrer

O enunciador se coloca também nessa condição de abandono, já que a pessoa amada vive a fugir dele, e com isso, causa seu sofrimento (“por que me foges / por que me fazes sofrer”). Há uma relação muito grande entre as duas produções quanto à forma de apresentar o amor. Para esses enunciadores, tanto em “Marília...” quanto em “Hei de amar-te até morrer”, a condição legítima de romântico se faz a partir dessa relação com a pessoa amada. Em ambas as produções, a pessoa amada é uma ingrata que vive a desiludi-los, mas é essa ingratidão que coloca na cena criada dois românticos que cultivam a dor de um amor.

A modinha de Damião Barbosa, “Tristes saudades”, parece sintetizar o sentimento desses amantes das duas primeiras produções: “os cruéis duros efeitos” de ser um romântico apaixonado, de um ser que oferece, e só recebe ingratidão, como

podemos ver nos versos que seguem.

De saudade lastimosa / Que persegue amantes os peitos
Eu sofro nesta alma aflita / Os cruéis duros efeitos
Quem dera me ouvisse / Alguém de ternura
Que meigo escutasse / A minha amargura!
Tristes saudades padecem / Peitos a amor sujeitos,
Conheço por experiência / Os cruéis duros efeitos.

Em “Tristes saudades”, o enunciador-personagem-romântico não parece instaurar uma conversa diretamente com a pessoa amada, mas ele constrói um ouvinte confiante capaz de entender sua situação. Esse ouvinte é aquele que precisa ter as mesmas experiências desse enunciador, deve conhecer as duras penas da dor de amar e não ser correspondido. Conforme já mencionado em nosso referencial teórico, dependendo de um modo de enunciar-se, o co-enunciador pode tomar para si determinado ethos discursivo, através de uma apropriação de um efeito de sentido do discurso (compatível com suas experiências). Em “Tristes saudades”, o enunciador que se constitui como personagem na cena criada da letra mostra seu conhecimento de causa quanto à “experiência” da dor e do sofrimento e, com isso, aproxima-se de um ouvinte cuja experiência deve ser semelhante. Ou seja, só vai compreendê-lo quem também padecer dos “cruéis duros efeitos” da saudade. Assim, instaura-se o lugar criado para aqueles que são os verdadeiros românticos.

Das modinhas românticas para as canções românticas modernas houve grandes mudanças em vários sentidos que vão desde os arranjos e acompanhamento até o seu papel nas práticas sociais. No entanto, durante esse período de redefinições, os elementos principais de sua composição temática foram mantidos – o amor-abandono que leva ao desespero e ao exagero (“Em paga de meus exageros / dás-me cicuta a beber”). A imagem do romântico capaz de suportar o engano, de morrer insistindo no amor (“Hei de morrer por amar-te”) será a marca das composições do século XX: sambas-canções e canção de fossa. Lugares como o “céu” e a “terra” em “Hei de amar-te até morrer”, ou o lugar interiorizado que representa os mais íntimos sentimentos como em “Tristes saudades” (“Eu sofro nesta alma aflita / os cruéis duros efeitos”) são espaços que representam a força capaz de mover o espírito dos românticos (“céu” e “terra”) e mostram o paradoxo de um ser. Estas características serão potencializadas num amor ainda mais trágico, como veremos nas canções que seguirão no próximo subcapítulo.

2.1.3 A era do rádio e o romantismo melodramático na *canção de fossa*

O século XX chegou trazendo novas maneiras de se fazer canção. O desenvolvimento tecnológico que marcou o início desse século apresentou ferramentas que foram fazendo da canção um bem de consumo massivo. O rádio, além de torná-la onipresente, também formou uma classe de profissionais que dela viviam (CALDAS: 1985). Assim, as sagas de heróis, as desgraças vividas por amantes, as recordações de tempos imemoriais entre outras coisas além de passarem a ecoar nas ondas radiodifundidas, foram, também, perpetuadas através dos discos.

Nessa época as modinhas entravam no século XX com status de canção, como representantes das serenatas, mostrando seu poder enquanto prática social. Por conta do prestígio que lhe conferia valor social, veio a necessidade de ser gravada, não só por questões comerciais, mas pela força de poder atravessar o século. Segundo Tinhorão (1974), a Casa Edison foi responsável por esse feito e para isso contratou cerca de 40 modinheiros para cantarem e eternizarem seu repertório. Segundo o autor (1974: 30), Catulo da Paixão foi um dos grandes nomes da modinha do início do século XX, ovacionado em suas apresentações e, apesar de os intelectuais desprezarem os tocadores e cantores de modinha, ele era respeitado e elogiado por estes críticos. Além de Catulo, Eduardo das Neves foi outro importante intérprete e compositor de modinhas que ajudou a fundir o gênero com outros estilos musicais, além de ter participado das gravações da Casa Edison (TINHORÃO, 1974: 32). A necessidade que este artista tinha de manter seu sucesso o levou a mesclar o gênero modinha com os mais variados estilos musicais: os desafios sertanejos, cançonetas, cateretês e canções modernas da época. Essas últimas já eram influenciadas pelas cançonetas francesas e espanholas que chegavam ao Rio de Janeiro desde o fim do século XIX.

Dessa forma, as modinhas românticas viveriam seus últimos momentos até sua descaracterização tanto pela mescla de outros gêneros nacionais quanto pelos gêneros alienígenas. A partir de então, o gênero seria referido apenas como canção e a cena musical se transformaria por completo na era do rádio brasileiro durante as primeiras décadas do século XX. Os continuadores do que um dia se chamou modinha (dentre eles Cândido das Neves, filho de Eduardo das Neves) iriam dividir espaço, já na década de 30, com Vicente Celestino, introdutor das canções neo-românticas de caráter trágico

(TINHORÃO, 1974). A voga das modinhas românticas cedia então “lugar aos sambas-canções sentimentais que atendiam a um duplo interesse das camadas das cidades, por servirem como música para ser dançada e cantada” (TINHORÃO, 1974: 34). Esse gênero (samba-canção) que seria a febre durante os primeiros 60 anos do século XX foi fruto de um hibridismo musical ocorrido sob a influência de gêneros estrangeiros que mudaria o cenário musical desse período.

A influência hispânica começava a mostrar que tinha vindo para alterar a maneira brasileira de se produzir música como entendemos de Valente (2008). Viu-se isso pelos tangos que passaram a ser traduzidos, adaptados, parodiados e a formar parte do repertório de muitos intérpretes nos anos de 1927 a 1929. Os pesquisadores de música popular Jairo Severiano e Zuza Homem de Mello (1999) confirmam essa influência nas décadas de 30 e 40 com os boleros, momento em que “havia um clima favorável” ao tipo de canção “melodramática”, por conta da grande invasão desse gênero (bolero) na cultura brasileira. O clima favorável ao melodramatismo traz para a cena musical o samba-canção, conhecido também como *samba-de-fossa* que se transformaria “numa mania nacional” e seria a marca no cancioneiro brasileiro na primeira metade do século XX (SEVERIANO; HOMEM DE MELLO, 1999: 241).

O etnomusicólogo Samuel Araújo (1999: 46)¹³ diz a esse respeito que a grande motivação da produção de boleros no Brasil foi o grande número de versões em português de boleros mexicanos, até que os compositores brasileiros abordassem o gênero de forma autóctone. Segundo a semioticista Valente (2007: 79), o advento da mídia proporcionou uma rede de intercruzamentos muito maior, o que intensificou uma condição histórica das canções “associada à propriedade de ancoragem e deslocamento”, garantindo sua longevidade. Ou seja, era a mobilidade entre os gêneros, a retomada estilística e temática que sempre dava fôlego às canções. A mobilidade intercultural, que teve seu auge entre as décadas de 20 e 50, continuou ainda nos anos seguintes, contando, inclusive, com uma forte presença da música brasileira em mercados como o do México, conforme aponta Walter Silva (2002) em seu livro “Vou te contar”. Em um texto escrito em 29 de janeiro de 1974, Silva apontou para a grande aceitação da música brasileira na cena musical do mercado mexicano, perdendo apenas para os EUA.

Esta situação de fronteiras transpassadas entre as produções musicais de diferentes culturas (cultura estrangeira e nacional) e as tendências de circulação que

¹³ Idem rodaé número 4.

seguem até os dias atuais, colocam-nos como trabalho a delimitação de seres que não poderão ser enquadrados a partir de um único gênero específico (como já indicamos em nosso referencial teórico). Quanto a isso, podemos entender de Valente (2007: 80-82) que a partir da chegada e da estabilização da mídia, iniciou-se um processo que passou a estabelecer certas regras de mercado, processo capaz de transformar produtos culturais em mercadoria, como ocorreu com a música. Dessa forma, surgem tendências em que gêneros específicos começam a ganhar espaço e, assim, o mercado se torna suficiente para transformar, por exemplo, um tango argentino em um bolero.

A intensa midiatização ocorrida no século XX abriu caminhos para a profissionalização, trouxe novas técnicas para o campo musical e fez com que diferentes culturas se aproximassem para o que, talvez, pudéssemos classificar hoje como processo de democratização da canção romântica. De fato, como apontam as pesquisas, a era do rádio foi marcada pela predominância das canções românticas que iniciariam o século XX com características cosmopolitas. Este tipo de canção ganhou novas feições com o passar do tempo. Misturou-se. Recebeu influências dos mais diversos gêneros musicais e sofreu repressões. O ser romântico dos sambas-canções e das modinhas da primeira metade do século XX será denominado por nós como “excessivo”, pois via no amor uma forma de completude inalcançável (OLIVEIRA: 2008). Tal excesso está relacionado à maneira como esse ser romântico aparece representado na composição, mostrando sempre tendência à sua própria anulação e ao enaltecimento incondicional da pessoa amada. Essa era a herança do Romantismo que vigorava ainda nas letras desses gêneros e que estava prestes (na década de 50) a ser contestado, através da bossa nova. Além disso, como apontaremos na análise de nosso *corpus*, o enaltecimento da pessoa amada cederá lugar a certas cobranças por parte do enunciador-personagem que tentará compreender as razões de seu sofrimento.

2.1.4 – O amor *demais* e o amor *de menos*

Conforme indica Paulo da Costa e Silva Franco de Oliveira (2008: 235), em seu artigo sobre o sentimento e a sensação na música de Tom Jobim, em meados dos anos 40

o centro de produção musical do rio de Janeiro, que ficava na Lapa, havia sido transferido para Copacabana, por conta de um processo de higienização adotado pelo governo da época. Esse processo de limpeza consistia em retirar os vagabundos das ruas, fechar os cabarés e acabar com a jogatina. Entretanto, esse fato influenciaria diretamente a forma de produção das canções, já que alteraria a maneira de criação e composição delas. Esta influência estava ligada a um novo tipo de comportamento que o ambiente alterado exigiria. O bairro da Lapa passou a ser, segundo Oliveira, um lugar sombrio, lúgubre e sem a confusão de antes. Isso pedia um tipo específico de produção musical, tranquila e introspectiva.

Nessa época, conforme já indicamos anteriormente através de Araújo (1999) e Severiano e Homem de Mello (1999), uma onda de bolero chegava ao Brasil, principalmente pelas vias dos dramas mexicanos, por meio das radionovelas, transmitidas pelo único veículo de comunicação até então (o rádio). Sua grande difusão por meio das adaptações em português trouxe o samba-canção (próximo da antiga seresta), estilo que se consolidaria nos anos 50 como a voz representante do romantismo. Os anos 30 a 60 foram o período de construção desse imaginário romântico no país, típico de um tempo. Nesse período, as músicas de meio de ano tratavam das questões amorosas, do amor fracassado, das decepções, das traições, ou seja, o sentimentalismo trágico iniciado por Vicente Celestino. Segundo Oliveira (2008: 236), eram canções em que predominava o coro, em geral, dando força ao sentimentalismo por elas veiculado. No entanto, essa tendência ao melodramatismo estava ficando desgastada e uma mudança estava prestes a acontecer através da bossa nova, tendo como representante Tom Jobim.

Segundo informa Oliveira, Antonio Carlos Jobim, no início dos anos 50, começava a trabalhar nas noites de Copacabana como pianista, tocando rumbas, boleros, canções francesas, tangos e *hits* do momento. Por motivos de doença, abandonou as noites e teve de levar uma vida diurna. Assim abandonou também as dores de cotovelo, para adentrar ao estilo leve da bossa nova, conforme aponta Oliveira. Teve, como primeiro sucesso comercial, um samba-canção intitulado “Tereza da Praia”, em que apresenta uma disputa fracassada por uma garota do Leblon. Mas o que chama a atenção para a cena construída na canção, segundo Oliveira (2008: 236), é a forma como essa relação é apresentada. Nada do melodramatismo das canções de fossa. Tudo era muito leve, conseguido por meio dos “pequenos deslizamentos da melodia e da progressão

harmônica – com sutis mudanças de semitom”. Na letra nada do amor sofrido, apenas a evocação da sensualidade: do corpo bonito, da pele morena, do amor como dádiva. O que podemos entender do autor é que, nas composições de bossa nova, rejeitavam-se o sofrimento, a dor e a necessidade de amor exclusivo, ou seja, aquele tipo de amor necessário à sobrevivência do enunciador romântico e que não seria condizente com a característica composicional da bossa: letra com certa luminosidade, visual, compatível com a poesia leve e precisa (OLIVEIRA, 2008: 237). O autor exemplifica por meio da letra “Tereza da Praia” na qual o amor, embora não alcançado, desloca-se do ambiente triste para firmar uma paisagem ensolarada e que a ninguém pertence.

O que podemos ver é que essa nova maneira encontrada de se apresentar o amor já era o primeiro sinal que impediria a música de fossa de ocupar o mesmo lugar de outros gêneros. No fim dos anos 50, o amor de fossa dos sambas-canções tradicionais começava a destoar para os jovens da época, participantes de uma classe média urbana mais instruída que formariam, posteriormente, a elite cultural do país (TATIT: 2004). O novo padrão de vida que se instalava (a crescente industrialização que trazia novos bens de consumo, a televisão que chegava alterando costumes) solicitava uma produção cultural “mais sofisticada e afinada com a nova sensibilidade” (OLIVEIRA, 2008: 238). Segundo Oliveira, era o momento de se forjar uma nova imagem para o Brasil que até então era a do mestiço, orgulho de nação, já que mostrava toda a complexidade de formação de um povo. Podemos confirmar essa imagem por meio de Pires (2008) que comenta a obra de Gilberto Freyre – *Casa grande e senzala* –, por meio da qual aponta para a teoria da conceitualização de povo brasileiro através da visão positiva em relação à mestiçagem que fez do brasileiro um ser forte. De acordo com o autor, a noção de mestiçagem deixou de ser vista com preconceito após ter sido reinterpretada a partir da obra de Freyre. Isso colocou o mestiço na posição de símbolo mais verdadeiro de nação que passou a ser vinculado, principalmente, à esfera do samba: “gênero de melhor representação cultural brasileira” (2008: 223). No entanto, a dinâmica social dos anos 50 exigia uma nova imagem que deveria ser condizente com as nações modernas do mundo e, nesse contexto, Oliveira (2008: 238) afirma que os excessos e o exotismo, característicos daquilo que se considerava como identidade nacional, deveriam ser substituídos pelo “racionalismo, pureza e economia das formas”. Essa nova tendência se contrapunha às canções melodramáticas, sinônimo de deselegância para a elite cultural que se formava. Ou seja, a proposta era combater os exageros passionais com a

racionalidade, a pureza das formas e uma estética limpa de bossa nova.

Segundo Oliveira, as canções de fossa caracterizavam-se por trajetórias melódicas que buscam o máximo de tensão. Existe uma instabilidade na construção musical e na melodia que caracterizam o desespero e a dor. As mudanças de tonalidades procuram construir uma imagem: do grave ao agudo prolongado, como forma de despertar uma reação no ouvinte. O percurso melódico lento caminha no sentido vertical (como representação da difícil caminhada, do sofrimento e da dor) e saltos intervalares muito grandes, subindo nas oitavas (do grave ao agudo), com vozes empostadas e finalizando com vibratos (2008: 239). Segundo as observações melódicas realizadas por Oliveira, o lento andamento da melodia faz crescer uma distância entre as notas que reproduz o próprio “sentimento de falta”. Essas características tão marcadas nas canções de dor-de-cotovelo não estão presentes na bossa nova. Nesse caso, os grandes saltos intervalares ficam de fora e a concisão, a economia nas notas prevalecem: em alguns casos, apenas três notas muito próximas para que se varie entre elas (2008: 242). Como consequência, não se precisa muita amplitude vocal, já que isso é o que menos importa. Mas essa economia é compensada por uma sofisticação quanto ao arranjo harmônico, que é repleto de quintas diminutas e nonas menores. Com isso, o acorde na canção da bossa nova passava a ser mais representativo e ganhava carga expressiva.

Além do andamento melódico e da inovação harmônica, Oliveira aponta para outro elemento distintivo entre a bossa nova e as canções de fossa: o caráter narrativo. Segundo o autor, esta característica existe da necessidade de rememorar, trazer os fantasmas de um passado. Justamente com esse vínculo com a recordação é que surgem os rancores, a sede de vingança, a saudade e o remorso. Devido à tendência ao amor-abandono, o romântico excessivo se alimenta de sua própria infelicidade e a solução nunca é obtida. Sempre há um obstáculo nesses relatos românticos. Opondo-se a isso, na bossa nova, o passado é substituído pelo presente transitório, aquele em que se presa o bem viver, o sol, a praia e o amor divino.

Conforme já indicamos em nosso referencial, Costa (1998: 35-37) aponta que a resolução dos conflitos amorosos depende dos “sujeitos do amor” ou “sujeitos afetivos”, ou melhor, de como eles são construídos. De acordo com o tipo de sujeito instaurado, existe um modo de entrega diferente com relação ao amor e, assim, a relação com o objeto de desejo pode ser diferente. Esta alegria incompleta do amor-abandono parece se apresentar nas canções de dor-de-cotovelo, conforme indica Oliveira (2008): as

recordações que só fazem sofrer, que mantém viva a ideia de que algo se foi e não pode ser restituído. Para esse “sujeito afetivo” instaurado nessas canções de fossa, o amor parecia sinônimo de vida ética, regrada, de família, lar, coisas que não poderiam ser manchadas e mereciam o máximo de cuidado e atenção (OLIVEIRA, 2008: 247). Costa (1998: 12), na introdução de seu livro “Sem fraude nem favor”, já dizia que o “amor é uma crença emocional” e que, portanto, pode ser moldado. Talvez isso indique por que em cada gênero podemos encontrar certas concepções do amor. Na bossa nova ela parece ser mais sublime (já que há conjunção carnal), apenas com imagens de corpos sensuais, com personagem “menos heroico, menos trágico, próximo ao patamar de liberdade que o indivíduo moderno passava a ter” (OLIVEIRA, 2008: 249). Já na canção de fossa tampouco se tem realizações carnais, mas o amor se apresenta como algo pelo qual se deve sofrer as suas duras penas.

“Uma lágrima e nada mais”: o “amor-abandono” nas canções românticas do Século XX

De fato se verificarmos algumas composições da década de 30, 40 e 50, podemos confirmar nas letras a melancolia já mencionada por Oliveira (2008). Como parte de nossa pesquisa acerca do ser romântico nas letras de nosso cancioneiro, apresentaremos quatro sambas-canções, um da década de 40 e os outros da década de 50: “Quem há de dizer?” – 1948 e “Minha história” – 1954, as duas composições de Lupicínio Rodrigues; “Balada triste” – Ângela Maria, 1958 e “Castigo” – Dolores Duran, 1958 (Severiano e Homem de Mello: 1998). Por fim, duas canções que entram para a lista das canções cafonas da década de 70: “Uma lágrima”, de Paulo Henrique, gravada em 1978 e que foi grande sucesso em todo país, e “Você não me ensinou a te esquecer”, de Fernando Mendes, também de 1978. Escolhemos os sambas-canções, indicados no livro “A canção no tempo”, de Severiano e Homem de Mello, pelo fato de terem sido produções de grande importância no nosso cancioneiro, além de serem os continuadores das modinhas. Nosso intuito através dessa abordagem foi o de tentar abranger um período precedente às composições que fazem parte de nosso corpus. Por isso, fechamos com as canções cafonas “Uma lágrima” e “Você não me ensinou a te esquecer” lançadas um ano antes de *Me olvidé de viver* e “Me esqueci de viver”, de 1979.

Em todas as histórias apresentadas nos sambas-canções que mencionamos acima, parece que o enunciador-personagem coloca seu problema a um tipo de “tribunal do amor”. A primeira composição, “Quem há de dizer?”, traz um mundo criado em que o enunciador-personagem coloca a julgamento os atos de sua amada: aquela que sai por aí a beber com os demais e o deixa em casa no abandono, como comprovam os quatro primeiros versos.

Quem há de dizer / que quem você esta vendo
Naquela mesa bebendo / É o meu querido amor
Repare bem que toda vez / que ela fala
ilumina mais a sala / Do que a luz do refletor
O cabaré se inflama / Quando ela dança
E com a mesma esperança / Todos lhe põe o olhar
E eu, o dono, / Aqui no meu abandono
Espero louco de sono / O cabaré terminar
Rapaz!Leva esta mulher contigo / Disse uma vez um amigo
Quando nos viu conversar / Vocês se amam
E o amor deve ser sagrado / O resto deixa de lado
Vai construir o teu lar / Palavra!Quase aceitei o conselho
O mundo, este grande espelho / Que me fez pensar assim
Ela nasceu com o destino da lua / Pra todos que andam na rua / Não vai viver só pra mim

No entanto, apesar de tudo o que ela faz (deixá-lo para ficar com outros), o próprio enunciador-personagem imediatamente procura defendê-la, pois ela ilumina mais “que a luz do refletor” e “o cabaré se inflama quando ela dança”. Podemos ver o amor-abandono potencializado no desejo de vê-la sempre bem. Ou seja, ele sabe que sofre com a solidão proporcionada por esse amor, mas prefere viver assim para vê-la feliz (“E eu, o dono / aqui no meu abandono / espero louco de sono / o cabaré terminar”). Quanto a isso, em seus últimos versos, o enunciador-personagem de seu triste caso reconhece que ela não nasceu só para viver para ele, já que ela é como a lua, “nasceu pra todos que andam na rua”. Em “Minha história”, cria-se na letra a ótica do julgamento que se instaura quando o eu enunciador decide apresentar sua história pelo fato de que falam da vida dele sem conhecê-la, sem conhecer seu drama (“eles falam porque não conhecem meu drama real”). Portanto, apresenta sua situação para, de alguma forma, tentar comover aquele que se põe a escutá-lo, ou seja, o fiador instaura a construção de um júri que deve julgar sua situação e absolvê-lo na cena criada pela enunciação.

Eles dizem que eu bebo demais / E que eu sou vagabundo
Todos falam que eu sou um perdido / Um perdido pro mundo
Quando eu passo / Os falsos amigos de mim acham graça
"Ali, vai um ébrio cheirando a cachaça" / Eles falam porque não conhecem meu drama real
Esta vida que eu levo, bem sei, / Não é vida normal
Vou contar a vocês minha história, / Este drama que me destruiu,
Tive alguém que eu amei com loucura, / E este alguém me traiu!

De fato, o enunciador-personagem diz ser chamado de ébrio, alguém que vive sem rumo no mundo, retrato que é o resultado de um amor não correspondido e que desembocou numa traição (“este drama que me destruiu / tive alguém que amei com loucura / e este alguém me traiu!”). Nesse samba-canção vemos um ser romântico sem paradeiro, que vive pelo mundo, sem rumo, já que está destruído (“este drama que me destruiu”), mas que tenta recuperar a moral perdida e, portanto, espera que o absolvam a partir dos fatos que apresentará em sua defesa. A representação do amor-abandono desse enunciador romântico se dá justamente nessa sua história, que se resume em apenas dois versos: “eu tive alguém que eu amei com loucura, e este alguém me traiu!”. O enunciado que se apresenta nessa breve narrativa, após um longo período de preparação para tal, parece entrar como a linha que separa dois momentos da existência de ser romântico no mundo criado: a alegria de um passado que durou pouco (pela própria extensão da narrativa no passado) e a tristeza de um presente que talvez nunca acabe.

A tristeza continua em “Balada triste”, um samba-canção interpretado por Ângela Maria, fruto de uma adaptação, quando da estadia da cantora na Argentina (Severiano e Homem de Mello, 1998: 19). Esta balada, cheia de tristeza como indica o próprio nome, traz um enunciador que desabafa a um confidente personificado na própria “balada”.

Balada triste / Que me faz lembrar de alguém
Alguém que existe / E que outrora foi meu bem
Balada triste / Melodia do meu drama
Este alguém já não me ama / Esqueceu você também.
Não há mais nada / Foi um sonho que findou
Triste balada / Só você me acompanhou
Fica comigo / Velha amiga e companheira
Vou cantá-la a vida inteira / Prá lembrar o que passou.

Para este confidente, o enunciador apresenta seu drama de abandono, de amor não correspondido (“este alguém já não me ama”) e, portanto, a balada é uma espécie de paradoxo constitutivo do amante, pois funciona como dispositivo de expurgação de um

sofrer e, ao mesmo tempo, elemento de rememoração (“Balada triste / que me faz lembrar alguém / (...) vou cantá-la a vida inteira para lembrar o que passou”). A característica narrativa das canções de fossa já mencionada por Oliveira (2008), que tende para o aspecto melancólico, rancoroso, parece mais nítida nesse último verso da canção “Balada triste”, assim como está também em “Minha história” e “Quem há de dizer?”. Nessas duas produções, o título de cada uma pressupõe a narrativa a ser instaurada. No entanto, poucas vezes aparecem formas verbais do passado na narração, como as duas últimas estrofes de “Minha história” e o início da segunda parte de “Quem há de dizer?”. Acreditamos que o fato de prevalecer o presente narrativo se deva ao caráter duradouro do sofrimento causado pelo abandono e, por isso, em todas essas produções, extrapola-se o sofrimento, o sentimento de dor. Em “Quem há de dizer?”, existe um enunciador que seguirá dividindo a pessoa amada com a boemia (a pessoa amada não pertence só a ele, mas também ao cabaré). Em “Minha história”, temos um ser que não aguentou a carga pesada da perda e deixou-se levar pela vida, sem rumo, sem destino, como um bêbado vagabundo. Apesar de percebermos, nesse lugar criado para o sofrimento, um enunciador-personagem que tente justificar a imagem de vagabundo argumentando o que lhe ocorreu, ele de certa forma se reconhece nessa descrição, já que sabe que há algo que o transformou nesse ser deplorável (“esta vida que eu levo, bem sei, não é vida normal”). Em “Balada triste”, apesar de não haver indicações de vida desregrada, o enunciador prefere não mais querer deixar de ser um sofredor, vivendo sempre assombrado pelos fantasmas do passado (“vou cantá-la a vida inteira / para lembrar o que passou”).

A rememoração é percebida em “Castigo”, samba-canção interpretado por Dolores Duran. Nessa composição, diferentemente das outras duas composições anteriores, o enunciador fala diretamente à pessoa amada, a quem se refere como “você”, e relembra as coisas que ele e a pessoa amada não deveriam ter feito, como o próprio início da canção:

A gente briga, diz tanta coisa que não quer dizer
Briga pensando que não vai sofrer
Que não faz mal se tudo terminar
Um belo dia a gente entende que ficou sozinha
Vem a vontade de chorar baixinho
Vem o desejo triste de voltar
Você se lembra, foi isso mesmo que se deu comigo
Eu tive orgulho e tenho por castigo
A vida inteira pra me arrepender

Se eu soubesse
Naquele dia o que sei agora

Eu não seria esse ser que chora
Eu não teria perdido você
Se eu soubesse
Naquele dia o que sei agora
Eu não seria essa mulher que chora
Eu não teria perdido você

Nesta canção surge a representação de um sentimento de remorso pelo comportamento inadequado e pela insensatez (“eu tive orgulho / a gente briga, diz o que não quer dizer”). Apesar das características narrativas ao contar uma história de vida, o enunciador-personagem se atém ao momento da enunciação, instaurando a conversação através de um presente predominante, como no primeiro verso da canção (“A gente briga, diz tanta coisa ...”). Isso parece mostrar a tentativa de o enunciador estar próximo da pessoa amada, num clima de confidencialidade, processo semelhante ao da canção “Balada triste”. Os acontecimentos que aparecem representados na letra de “Castigo” são colocados para que a própria pessoa amada os julgue. Por esse motivo, é importante para este enunciador romântico reconhecer seus erros, fazer-se digno de perdão. Esse presente narrativo instaura um ser discursivo arrependido e que antecipa sua condenação, como o próprio título do samba-canção: “Eu tive orgulho e tenho por castigo a vida inteira pra me arrepender”.

Saindo dos sambas-canções para aquilo que se chamou na década de 70 de música cafona, apresentamos aqui duas produções: “Você não me ensinou a te esquecer” (1978), de Fernando Mendes e “Uma lágrima” (1978), de Paulo Henrique, canções que fizeram muito sucesso nessa época. A temática do amor continua sendo parte do processo criador, fonte de inspiração para as letras desse tipo de canção, assim como o amor continuou sendo inspiração inclusive para a bossa nova. Em “Uma lágrima”, o enunciador surge na primeira estrofe apresentando a causa daquilo que o aflige: a perda de um amor (“O meu primeiro amor ao despedir / disse-me um triste adeus, / e foi embora”).

O meu primeiro amor ao despedir, / Disse-me um triste adeus,
E foi embora. / Agora o coração reclama,
Agora sei que não me ama, / E minha vida está chegando ao fim.

O mundo agora é triste até demais. / O céu prá mim não tem nenhuma cor.
Agora sei que estou sozinho, / Agora estou sem seu carinho,
E minha vida não tem mais valor. / E uma lágrima eu vi rolar,
Uma lágrima e nada mais. / Mas eu sei não esquecerá.
Ah quero tanto que, / Nem o tempo pode apagar,
Se o meu primeiro amor, / Não retornar.
E uma lágrima eu vi rolar, / Uma lágrima e nada mais.

O uso do passado simples nesse primeiro verso serve para instaurar o presente do sofrimento. A partir dessa primeira estrofe, seu mundo se esvai por entender que o seu “primeiro amor” não o ama mais e que tudo não passa de tristeza (“agora sei que não me ama / minha vida está chegando ao fim / o mundo agora é triste demais”). A situação de abandono tal qual nos sambas-canções parece algo irremediável, um caminho sem volta. Para esse ser enunciador-personagem, a falta dos carinhos da pessoa amada fez com que a tristeza tomasse conta de tudo, já que o “céu” para ele “não tem nenhuma cor” e sua “vida não tem valor”. Portanto, apenas lhe resta chorar: “uma lágrima e nada mais”. Na canção “Você não me ensinou a te esquecer”, temos o lugar do vazio, do abismo como cenário criado para o enunciador-personagem. É desse lugar da solidão, do abismo ao qual ele foi lançado pela pessoa amada que ele se mostra desejoso de reencontrar o “tu”, como indica a primeira estrofe:

Não vejo mais você faz tanto tempo / Que vontade que eu sinto
De olhar em seus olhos ganhar seus abraços / É verdade eu não minto
E nesse desespero em que me vejo / Já cheguei a tal ponto
De me trocar diversas vezes por você / Só pra vê se te encontro
Você bem que podia perdoar / E só mais uma vez me aceitar
Prometo agora vou fazer por onde / Nunca mais perdê-la
Agora que faço eu na vida sem você / Você não me ensinou a te esquecer
Você só me ensinou a te querer / E te querendo eu vou tentando te encontrar
Vou me perdendo / Buscando em outros braços seus abraços
Perdido no vazio de outros passos / Do abismo em que você se retirou
E me atirou e me deixou aqui sozinho

Para esse enunciador-personagem a pessoa amada parece ter o poder de direcionar sua vida, pois não sabe o que fazer sem ela. O mundo criado nessa composição traz um enunciador-personagem que constrói o ser amado como algo essencial e que por isso pede perdão por seus erros (“Você bem que podia perdoar / prometo agora vou fazer por onde / nunca mais perdê-la”). Assim como o enunciador de “Uma lágrima” se vê sem esperança ao perceber que sua vida chega ao fim, o desespero toma conta do enunciador-personagem de “Você não me ensinou a te esquecer”, tanto que ele é

instaurado na cena criada de forma a se anular para dar lugar ao ser amado, como apresentado na segunda estrofe. Com essa apresentação de si para a pessoa amada, talvez, surja a imagem de um ser discursivo capaz de conseguir a adesão de seu interlocutor, fazendo com que ele o reconheça como o ser tal qual se apresenta: aquele que só sabe amar a personagem representada nesse interlocutor, mesmo tendo que ‘buscar em outros braços’ uma forma de mitigar sua dor.

O que notamos a partir dessa breve análise é que a imagem de um romântico que encontra no ser amado sua única força para viver ainda se reproduz nas canções românticas dos anos 70. Nessas composições persistem e se percebem algumas das características românticas muito marcadas pelo sentimentalismo exagerado que, talvez, tenha tido seu início com a Sociedade da Corte, juntamente com o pensamento político-filosófico que colocava o amor como algo imanente ao ser, com o poder de levá-lo à alegria ou à tristeza. Nesse caso, sobressai-se o amor-abandono que leva o enunciador ao completo desamparo, ao desespero e ao sofrimento infindável, assim como enunciado nas duas produções de 1978. Além disso, o amor como questão moral faz surgir nas canções um tipo de enunciador romântico cujos papéis os colocam no sentido de recuperarem tal moral através da remissão: “tenho a vida inteira pra me arrepender” em “Castigo”; “Este drama que me destruiu / Alguém me traiu”, em “Minha história”; ou como em “Quem há de dizer?” que coloca a moral como um basta para a vida desregrada da pessoa amada: “Rapaz! Leva essa mulher contigo / disse um amigo (...) / Vocês se amam / e o amor deve ser sagrado / o resto deixa de lado / vai construir o teu lar”. Como símbolo de lar, de algo sagrado, o amor não pode faltar sob o risco de se pagar com a própria vida como dá a entender o enunciador de “Uma lágrima”.

De fato, Araújo (2002) já apontava para a excessiva tristeza veiculada na canção romântica das décadas de 60 e 70. E também podemos confirmar que as imagens possíveis de serem depreendidas nessas canções estão sempre ligadas ao amor que maltrata e que machuca, mas que, talvez, em alguns casos, cause deleite. No entanto, apesar da tentativa de anulação desse tipo de produção por parte da mídia (ARAÚJO: 2002), as canções que apresentam um sentimentalismo exagerado perduraram entre consumidores específicos: aqueles que viviam nos bairros periféricos das grandes cidades. A exclusão social que se abatia sobre essa parcela da população estendia-se para a expressão musical na qual encontravam um tipo de identificação.

2.1.5 - Rádio: lugar do exílio e do reencontro do passado

As décadas de 70 e 80 foram épocas em que o rádio e a televisão já tinham alcançado grande parte dos lares brasileiros. O rádio, como sendo o primeiro a invadir as casas dos brasileiros, desde a década de 30 era um instrumento essencial para as pessoas: meio de comunicação e, embora com certas limitações, de comercialização (PINTO, 2004: 07). Essa relevância durou até a chegada da televisão após a segunda metade do século XX. Os anos 70 e 80 marcam uma época em que o rádio e a televisão dividiram de forma notória a atenção da população brasileira, momento em que a cultura de massa ganhou força por esses dois meios de comunicação, dando, assim, um caráter onipresente à indústria cultural em plena expansão. Os sucessos musicais que antes podiam ser apenas escutados pelo rádio, eram, então, vistos nos grandes festivais televisivos que, nas décadas de 60 e 70, agitaram um público específico e elitizado (por ex., O Fino da Bossa, apresentado por Elis Regina). Por essa mesma razão, estes festivais já repudiavam a “estética do excesso” e, neles, não figuravam os cantores “cafonas”, ou “bregas”, como Odair José, Fernando Mendes e muitos outros que poderiam ser mencionados. Esses cantores populares interpretavam canções cujas narrativas amorosas cheias de comoções exageradas, conforme já indicaram as pesquisas de Tatit (2004), não contribuíam para o refinamento do gosto. A exclusão destas canções não ficou apenas no âmbito dos festivais, conforme podemos entender de Araújo (2002), mas também no que concerne às trilhas sonoras das novelas da rede Globo. Segundo o autor, “ficaram totalmente de fora cantores/compositores populares como Waldik Soriano, Nelson Ned, Paulo Sérgio, Lindomar Castilho (...)” (ARAÚJO, 2002: 302), com rara exceção, como foi o caso de Wando. Neste sentido, o autor afirma que esta supressão fazia parte do chamado “Padrão Globo de Qualidade”, que consistia em trabalhar a imagem de um Brasil moderno e desenvolvido, de forma que os excessos deveriam ser cortados. Assim, fizeram em tudo, inclusive nas cenas de pobreza de suas telenovelas.

As músicas cafonas da década de 70 mostravam com excesso a melancolia e a tristeza de seres apaixonados e capazes de tudo, como indicamos na análise anterior de “Uma lágrima”, assim como ocorria nos boleros e sambas-canções. Por conta disso, não escaparam a essa tendência de corte dos excessos e eram relegadas a um segundo plano,

sem a chance de circular com muita frequência nos grandes palcos. Dessa forma, os cantores de música brega – ainda que, por um curto período de tempo, alguns puderam participar de programas televisivos bem populares como Chacrinha – foram forçados a uma espécie de exílio artístico: o rádio. Araújo (2002) confirma isso ao ressaltar que “a principal vitrine musical” – a televisão – estava fechada para a música cafonas. “Neste sentido, [os já citados artistas bregas se viram obrigados a serem] cantores do rádio em plena era da TV. Eles não foram revelados em festivais televisivos e não se nutriam do sistema global de telenovela.” (ARAÚJO, 2002: 310). Estas eram recheadas de canções da MPB.

Como consequência, artistas que se enquadravam neste estilo temático de canção não encontraram alternativas senão buscar a divulgação de seu trabalho nas rádios. Agnaldo Timóteo, em um depoimento, afirma que logo pela manhã saía às portas das rádios para vender seu produto. E completava dizendo que tinha de fazer isso, porque não tinha suas músicas nas novelas globais (ARAÚJO: 2002). A televisão, que entrou para tomar o lugar do rádio como veículo exclusivo, serviu de certa forma para esconder a imagem de um Brasil apaixonado e melancólico. Artistas consagrados também reconheciam estas características melancólicas como sendo o retrato do país. Como prova disso, o arranjador e produtor musical de Caetano Veloso, Rogério Duarte, sugeriu certa vez que preparassem um repertório novo para Gal Costa, que lembrasse os “sambas-canções mais cafonas, que [representassem] a alma do Brasil.” (CALADO, 1997-2000: 105). Essa era a imagem do país que, portanto, se via (e se vê, talvez) exilada nas ondas curtas e médias das rádios populares AM.

Através do livro “O rádio dos pobres” (LOPES: 1988), apresentada em nosso referencial teórico, percebemos que a programação de rádios voltadas para o público carente do país era especial. Os programas eram recheados com apelo emocional e, por isso, talvez tenham sido o espaço ideal para a música brega. Os programas eram organizados de forma a manter uma cumplicidade entre o radialista e o ouvinte, algo conseguido pelo tom amigável das conversas, através do tom coloquial, da intimidade e da afetividade. A programação era feita para essa população vinda de outros Estados, em geral do Nordeste brasileiro, que migrava para o Sul. Essas pessoas tentavam encontrar nesses programas radiofônicos qualquer vínculo com aquilo que ficou para trás. A estratégia de comunicação que visava a um saudosismo, a busca de uma memória era completada através da programação musical. Nessas rádios, juntamente com outros

gêneros rurais, a canção brega romântica era bem recebida pelo ouvinte. Ou melhor, segundo Lopes (1988), a música era “apropriada” pelo ouvinte.

De fato, as canções dos grandes nomes da música brega pareciam falar mais aos ouvidos desta parcela da população. O teor dramático das letras contava suas histórias, seus sofrimentos, desde o amor perdido até as tristezas e saudades de uma terra natal. Concentrado nas periferias de grandes cidades industriais como São Paulo, este público ouvinte das rádios AM já confirmava o massivo movimento migratório entre os anos 40 e 70 que inverteu o número populacional rural e urbano. Com essa migração vieram também as esperanças, tradições e hábitos rurais que, de certa forma, eram revividos através de programas de clima saudosista das rádios populares. Segundo Lopes, o programa produzido pelo comunicador Zé Bétio trazia ruídos do campo, inclusive o mugido de uma vaca da fazenda do próprio apresentador. Como pudemos compreender de Araújo (2002), as forças migratórias que acabamos de mencionar poderiam ser estendidas aos próprios cantores cafonas dos 70 ou bregas dos 80, visto que em suas composições estava toda a melancolia de uma terra que ficou para trás, ou da inocência perdida, ou dos amores que se foram por conta da vida dura da grande cidade. Entendemos de Araújo que o excesso de tristeza nas canções cafonas / bregas reproduz o palco das insatisfações de pessoas (entre elas alguns cantores bregas) que se viram obrigadas a tentar a sorte na cidade grande, vendo nas programações de clima intimista das rádios AM a chance de reviver os tempos idos.

Numa espécie de “*déjà vu*” histórico, repaginando os primeiros anos do século XX com a introdução de temas rurais no cancionário urbano do Rio de Janeiro (TINHORÃO, 1974: 183-204), o êxodo rural consolidado (e ainda crescente) nos anos 80 proporcionou um tipo de (re)descoberta dos valores artísticos do campo, devidamente remodelados, com a explosão (embora tardia nos 80) do sertanejo. Desta forma, o gênero com ares de música *pop* padronizou-se para o grande público e revestiu-se de autoridade para chorar as dores e as juras de amor. Entretanto, esta autoridade, conforme entendemos de Tatit (2004), aconteceu após alguns ajustes mercadológicos, principalmente, depois da preparação das duplas para os grandes eventos musicais. Talvez à maneira das *bandboys* (as bandas de garotos), as duplas sertanejas foram, de certo modo, polidas para o grande público para que pudessem fazer parte do “star system” e gerarem lucro. O que a própria trajetória dos cantores sertanejos mostrou ao longo dos anos que passaram é que o sucesso foi duradouro e uma espécie de família

sertaneja também surgiu. Um exemplo disso foram os shows “Amigos”, patrocinado pela rede Globo, em que se reuniram as duplas do país.

Enquanto isso, as canções bregas continuaram na sua via escura de sempre, escondidas nas ondas curtas, já que a tendência à negação das lamúrias amorosas iniciadas após a segunda metade do século XX continuou. Do que se entendeu como canções românticas carregadas de tristeza, o gênero sertanejo não deu conta, tendo em vista o que já apontamos anteriormente quanto aos ditames da indústria cultural: tom estandardizado dos arranjos e as reformulações de estilo que, até certo ponto, parecem ter transformado a figura do romântico. Podemos perceber através disto que a indústria cultural (as grandes emissoras, os grandes meios de comunicação) constrói – mesmo que inconscientemente – as imagens segundo seus próprios interesses econômicos, políticos e sociais, por meio de imposições camufladas através do que chama de necessidade ou exigências de um público. Mas para cumprir com essas exigências reprimem certas formas de expressão e com elas o ser romântico que se forma através delas. No entanto, o enunciador romântico continua com seu *modus operandi*, apesar de estar conformado a estruturas padronizadoras, atuando nos espaços possíveis para sua existência.

2.1.6 - A nova velha canção romântica

Segundo Oliveira (ibidem), a renovação pós-bossa pareceu ter construído um “‘homem sentimental’ que deixava aos poucos de ocupar lugar central em nossa cultura”, algo com o qual não concordamos por completo. Precisamos levar em consideração o que o autor considera cultura e a que homem ele se refere. O homem romântico representado nas composições como o desgraçado e o sofredor está por aí nos ainda existentes dramalhões do nosso cancionário. Talvez, Oliveira se refira à cultura representada por uma elite econômica que desencadeou tais mudanças em um dos segmentos da canção brasileira. O homem romântico continua presente na música de fossa que circula por outros lugares: nas boates e cabarés da vida noturna, nos bairros periféricos etc. Para uma classe que ganhava essa liberdade, por poder pagá-la, a bossa nova funcionou bem e foi bem aceita. No entanto, a classe menos abastada, que de longe

não tinha suas necessidades cobertas em nenhum sentido (principalmente o migrante que veio para a cidade grande com sonhos de crescer e se viu escravo dos canteiros de obra) continuava a consumir esse tipo de canção melodramática que reproduzia um pouco de seus dramas diárias. Este público continuou “consumindo” à sua maneira (via rádio, botecos, bordéis) as canções excessivamente românticas.

Na década de 50, quando a Bossa Nova começa a lançar uma nova mirada aos parâmetros composicionais e harmônicos das canções românticas, acontece a reestruturação da indústria cultural (OLIVEIRA: 2008), devido aos novos aparatos disponíveis no mercado (a televisão, por exemplo) e a mudanças na conjuntura econômica do país. O processo de adaptações e de influências estrangeiras que ganhou força no início do século ainda tomava conta do país com as adaptações, fato que se estenderia até os dias de hoje, como podemos comprovar através de nosso *corpus* de canções adaptadas. As produções musicais de origem hispânica continuam sendo fonte de inspiração para muitos músicos da atualidade, principalmente para as duplas sertanejas que nos últimos vinte anos ganharam certo prestígio enquanto representantes das produções sentimentais. Isso ocorreu de tal forma que a indústria cultural remodelou o estilo sertanejo e passou a referi-lo, em certos momentos, de outra maneira: alguns intérpretes sertanejos passaram a ser rotulados, por vezes, apenas como cantores românticos, como é caso de Daniel¹⁴. Embora tenhamos de levar em consideração a predisposição que um artista possa ter em relação à mudança de estilo musical, isto se dá até certo ponto dentro de moldes estabelecidos pela indústria cultural. Como se fosse uma instituição onipresente, a indústria cultural tem o poder de diminuir as diferenças e tornar tudo reconhecível, de maneira que velhas formas de expressão ganhem novos ares. Esta justa medida atinge a música, a pintura e as expressões artísticas em geral e proporciona “o reconhecimento como fonte de contentamento, de regozijo” (DIAS, 2000: 27). Isso facilita compreender as muitas “misturas” mencionadas por Tatit, os *revivals* que buscam recompor o velho no novo, como estratégia que faz parte do “esquematismo da produção na indústria cultural” (DIAS, 2000: 27). Ou seja, é a subordinação ao planejamento econômico que promove a fabricação de mercadorias culturais idênticas, que leva a uma “mistura” constante de gêneros musicais e apaga as referências próprias de cada um.

¹⁴ José Daniel Camillo, mais conhecido como Daniel, é um cantor sertanejo de muito sucesso. Iniciou sua carreira com o parceiro João Paulo (José Henrique dos Reis, morto em um acidente de carro em 1997) e hoje segue carreira solo.

Tatit (2004) entende por “mistura” os vários momentos de adaptação sofridos pelo cancionero brasileiro, por meio de influências internas e externas, como foi o caso da própria Bossa Nova. Segundo Tatit (2004: 179), esse gênero foi fruto da própria interação entre muitos estilos musicais e aconteceu quando alguns músicos jovens influenciados pelo jazz norte-americano entraram na cena musical com um estilo renovado (e híbrido) de canção (a bossa nova), tendência musical denominada em seu primeiro momento como “intervenção intensa” e no segundo como “bossa nova extensa”. A primeira durou cerca de cinco anos (1958 a 1963) e foi responsável pela criação de um “estilo de artista”, transformado em símbolo de “marca de nacional, de civilidade”. A última atravessou gerações e, já num primeiro momento, relacionou-se estreitamente com o tropicalismo, na luta pelos direitos civis durante a ditadura militar. O tropicalismo, conforme especifica Tatit, teve a importância de mostrar “os tênues limites que separam os diversos artesanatos cancionais” (2004: 104). Isso fica claro quando tomamos como exemplo os grandes representantes desse movimento, Gilberto Gil e Caetano Veloso que, ao aproximarem variados estilos como o próprio cafonha (CALADO, 1997-2000: 160) odiado pela crítica, mostraram como o hibridismo musical dentro de uma mesma cultura torna relativo o conceito de música de qualidade ou de gênero específico.

A semente lançada na década de 50 pela bossa nova e o espírito elitista da indústria cultural iniciado na década de 60, com intuito de anular a presença da música romântica excessivamente sentimental, de alguma forma, parecia começar a dar resultado, culminando mais tarde na renovação do estilo romântico através dos sertanejos. O ressurgimento das canções fortemente marcadas pela temática romântica veio justamente com uma “ilusória aura de distinção”. A retomada do romantismo pela música sertaneja faz parte do mesmo jogo de “assimilação” ocorrido durante as décadas de 50, 60 e 70, época em que prevaleceram no cenário musical composições assimiladas dos boleros e que gerou desde muito cedo o hibridismo musical (TATIT, 2004: 91-2), fruto das condições de produção e circulação que a indústria cultural propiciava. Essa mesma mistura ocorreu na música sertaneja em meados da década de 60, quando tomou de empréstimo (permanente?) a indumentária e a técnica de outros estilos musicais, conforme interpretamos de Caldas (1979). Contudo, nas décadas de 60 e 70, a música sertaneja estava longe de ser a bandeira do romantismo no cancionero brasileiro, apesar de já começar a incorporar as questões amorosas em sua letrística (CALDAS, 1979: 5).

No entanto, foi só na década de 80 que a música sertaneja foi colocada como representante de uma forma renovada de se falar de amor.

Com o aparente fim de um período romântico que se estendeu durante a década de 60 do século XX, Tatit (TATIT, 2004: p.105) afirma que “a necessidade de um reequilíbrio das vertentes era flagrante” na década de 80. Segundo o autor, as gravadoras viram na música sertaneja uma maneira de reestruturar os valores sociais da música romântica. Esta reestruturação foi bem sucedida e entre os anos 80 e 90, quando “as canções sertanejas começavam a cumprir em parte as funções românticas dos antigos gêneros de meio de ano...”. O que vemos hoje, em pleno século XXI é que a música sertaneja, acompanhada do forró romântico, continua sendo essa representante das canções românticas de consumo de massa, mantendo um processo iniciado já há um bom tempo: a busca de inspiração em repertórios românticos de outros países, dentre eles, os de língua espanhola.

No entanto, a nova roupagem que recebeu a música sertaneja pareceu ter sido, como pudemos compreender, uma saída encontrada para um momento de crise econômica que o país enfrentava nos anos 80 e que diminuiu drasticamente a venda de discos. Como resposta à crise que assolava o mercado fonográfico (entre 1980 -1986) (DIAS, 2000: 77), os donos das grandes gravadoras começaram a lançar artistas que eles próprios “fabricavam”, como as *bandboys* que eram estruturadas e mantidas por empresários que objetivavam simplesmente fazer dinheiro. Esses grupos de garotos que, em todos os sentidos, foram produtos da indústria cultural, alcançaram muito sucesso nesse período, movimentando grande público com *megashows*, tanto no âmbito nacional quanto internacional. O típico processo de padronização realizado pela indústria cultural fica claro quando notado que essas *bandboys* estavam presentes em outros países (como México e Espanha), seguindo as mesmas características rítmicas e, inclusive, coreográficas.

Quanto a esse processo de padronização ou esquematismos, talvez, pudéssemos lançar uma mesma mirada para o ressurgimento sertanejo nos finais dos anos 80, se pensássemos nas transformações sofridas pelo gênero que, de certa maneira, perdeu a rusticidade rural e foi remodelado adquirindo elementos do pop (DIAS, 2000, 82). Waldenyr Caldas (2005), em seu artigo “Revendo a música sertaneja”¹⁵, no Dossiê

¹⁵ CALDAS, W. Revendo a música sertaneja. Rev. USP no. 64 – São Paulo, fev. de 2005. Disponível em: http://www.revistasusp.sibi.usp.br/scielo.php?pid=S0103-99892005000100006&script=sci_arttext

Brasil Rural da Revista USP (online), aponta que a mudança na “estética” da música sertaneja ocorre de fato em 1969, com a gravação de “Os Híppies do Mundo Sertanejo”, de Leo Canhoto e Robertinho. Caldas considera esta gravação como o “‘marco zero’ do que hoje chamamos de nova música sertaneja”, momento em que a característica do caipira começava a ser abandonada. Segundo o autor, a introdução de guitarras e a mudança temática das canções conferiram, nas palavras dele, uma “língua mais universal” ao gênero que passava, então, a ganhar terreno na vida industrial urbana.

Embora concorde com que essa remodelação da música sertaneja tenha partido inconscientemente da própria dupla que buscava originalidade e notoriedade no cenário musical, Caldas lembra outros elementos importantes no assentamento das novas características: a mídia, “as técnicas de marketing e outras formas de apelo ao público”. Com base no que autor afirma, percebemos que, na década de 80, a música sertaneja já se apresentava com outras potencialidades e, talvez, percebendo isso, os agentes da indústria cultural vislumbraram, numa década de crise econômica, uma forma de gerar lucro. Aproveitando que a música sertaneja já se abria para o público urbano, trabalharam no refinamento dos cantores sertanejos para que o gênero pudesse responder ao “reequilíbrio das vertentes” e, com isso, trazer o grande público para o universo das canções românticas sertanejas.

Conforme entendemos de Dias (2000), Caldas (2005) e Adorno (1991), a indústria cultural parece não renovar nada, apenas tira proveito de produtos criando tendências de massificação. Dessa forma, poderíamos considerar o que apontamos acima, reconhecendo que o ato inconsciente de artistas (na renovação do gênero sertanejo) tenha despertado nos agentes da indústria cultural um *insight* de massificação e de lucro. Isso poderia explicar o fato de os reminiscentes dos cafonas da década de 70 permanecerem na concorrência desleal do mercado musical nos anos 80, já que, ao que tudo indica, nenhuma mudança significativa, como a ocorrida com o sertanejo, tenha se passado no “mundo” brega. Mas, se não considerássemos isso, como poderíamos entender por que os cantores bregas continuaram longe dos holofotes? Nesse caso, só restaria pensar nas estratégias elitistas elaboradas em moldes preconceituosos por certos agentes da indústria cultural.

Em todo caso, se uma coisa ou outra (ou a combinação das duas), o fato é que os sertanejos foram elevados a um patamar de prestígio no cenário musical. Assim, a música sertaneja romântica seguiu na trilha das mesclas, das adaptações incorporando

uma discursividade alienígena, tanto no que diz respeito à letrística (as adaptações de outras línguas) quanto à incorporação instrumental e rítmica de outros estilos musicais.

Capítulo III - A canção popular e os gêneros musicais atualmente

Ao tratar de assuntos ligados à produção da canção, deparamo-nos com algo muito discutido entre os estudiosos e que está relacionado à noção de gênero, seja em termos de tentativa de definição do que venha a ser canção popular, seja quanto à equiparação de estilo e gênero.

Quanto à definição de canção popular, não a dicionarizada, mas a que compete aos especialistas, o que percebemos ao longo de nossa pesquisa é que alguns estudiosos têm maneiras próprias de definição do termo. Tatit (2000) define a canção popular como sendo a canção “produzida na interseção da música com a língua natural”. Para Valente (2003: 57), que estuda a canção midiática, a canção brasileira de consumo é o que se convencionou chamar por “canção popular” ou “canção popular urbana”, considerando-a como um produto de consumo cidadão. No entanto, a autora ressalta que é necessário traçar alguns comentários, pois apesar de este tipo de canção ter-se multiplicado, ainda não houve uma noção precisa estabelecida a seu respeito. Segundo a autora, há um problema que dificulta sua definição clara: o fato de muitos estudiosos não chegarem a uma conclusão e sempre considerarem meios diversos para construir a noção do popular. Segundo Valente (2003: 58), “o conceito de música popular em si mesmo permanece, pois, obscuro. Não existe um divisor de águas que defina o seu domínio”. Mas a autora acredita que a melhor maneira de classificar seja levando em conta Phillip Tagg, que considera as “características gerais da música e as extramusicais: distribuição, modo de fixação, estética própria, etc.” (VALENTE: 2003).

Isso explica por que durante nossas leituras não encontramos nenhuma definição que fosse específica e consensual entre os pesquisadores. Notamos, sim, através de algumas tentativas de definição, que o terreno da canção popular é um tanto conturbado até mesmo para os estudiosos da área. Essa problemática acerca da definição de canção popular vem reforçar outro ponto delicado que nos toca. Se nos cabe levar em consideração a estética das canções, igualmente devemos nos ater à definição ou enquadramento genérico. Para nosso trabalho resulta difícil especificar um gênero de canção por conta do hibridismo gerado pelas condições de circulação, como já

antecipamos em nosso referencial teórico. No mercado atual parece que o verdadeiro segredo do sucesso está na maleabilidade dos gêneros musicais e isso foi, de fato, fruto da ousadia de alguns artistas e movimentos musicais, mas, principalmente, foi acelerado pelo advento de formas recentes de mídia. Deste modo, colocar as letras de canções num determinado grupo de produtores que cobram uma identidade ou num determinado circuito não parece ser muito útil, até pelo fato de que as vias desse circuito se entrecruzam o tempo todo. Na escala das produções ditas românticas encontramos os mais diversos gêneros musicais: há o reggae romântico, o sertanejo romântico, o forró romântico entre tantos outros que estão num constante experimento, como algumas bandas de forró que musicam letras com certa “levada *disco*”. A problemática genérica também cobra força quando consideramos as adaptações feitas do espanhol ao português, por conta de serem representantes da pura “movência” (ZUMTHOR, 1993: 145 a 147) envolvendo os gêneros musicais, conforme especificado em nosso referencial teórico. Ou seja, este constante movimento entre os mais variados estilos musicais, ajuda-nos a ilustrar os entrecruzamentos genéricos e a perceber os elementos de gêneros anteriores que ecoam. Isso nos remete às questões de baixa referencialidade autoral das produções que o mercado fonográfico permite nos dias atuais. Essa noção parece responder por uma neutralidade autoral (ou baixa referência autoral), que torna difícil reconhecer certos gêneros musicais devido ao processo de adaptações dentro e fora de um mesmo país e a forma como as adaptações são circuladas no mercado fonográfico.

No que tange especificamente às características genéricas das composições sobre as quais nos debruçamos, consideramos que pode ser produtivo o ponto de vista de Maingueneau (2004, p. 48), que trata da diversidade dos gêneros do discurso como já apontado anteriormente e, dessa forma, o autor percebe que há uma dificuldade de especificar certas manifestações verbais como pertencentes a um gênero fechado, como o que ocorre entre os gêneros rotineiros e conversacionais. Não queremos dizer com isso que seja impossível diferenciar um gênero musical de outro, mas sim dizer que as próprias condições de circulação (a mistura, o hibridismo), propiciam a “movência” entre os gêneros e nos levam a considerar a renovação e deformação das canções que aqui nos interessam.

É o caso das composições selecionadas por nós e que, por conta do modo como são produzidas na indústria cultural, apresentam características menos autorais e, por isso, geram uma instabilidade fronteira entre os gêneros por não cobrarem

necessariamente uma delimitação estética. Apesar de as canções serem consideradas por Maingueneau como parte dos “gêneros instituídos” que cobram inovações, (inovações que nos remeteriam à noção de autoria) entendemos que o que gera a percepção fraca de autoria de canções românticas está na maneira como elas são fabricadas e circuladas na indústria cultural: a) a baixa referência externa em termos de delimitação estética; b) a forma difusa como as mídias divulgam as canções, apagando os traços autorais; c) os produtores musicais que podem intervir no processo de criação; d) ajustes mercadológicos etc. Com relação à falta de referência autoral atribuída ao caráter de padronização para atender às necessidades do mercado musical, podemos pensar na noção de “projeto criador” de Bourdieu (1968), como mencionamos em nosso referencial.

Para Bourdieu, existe um campo intelectual constituído, na verdade, por um “sistema de linhas de força”, formadas pelos “agentes e sistemas de agentes” que, atuando dentro do campo, conferem-lhe características específicas numa época dada. Bourdieu menciona que o campo intelectual se conformou ao passo em que alguns artistas ganhavam autonomia, ou seja, à medida que deixavam de ser tutelados pela aristocracia ou pela Igreja. Isso refletiu diretamente na estética dos trabalhos artísticos, visto que um artista não seria obrigado a ajustar suas obras a certas determinações. No entanto, mesmo com a saída de cena do “patrono” (aristocracia e a Igreja), o campo intelectual ainda seria afetado por duas “forças”: a figura de um intermediador (o produtor no mercado musical), e o próprio mercado consumidor. Entendemos de Bourdieu que a liberdade adquirida pelos artistas foi, na verdade, uma autonomia condicional. Ou seja, seu “projeto criador” permaneceria ainda, de certa forma, sob as influências tanto de um intermediador quanto da condição de reconhecimento pelo público, ou da condição desse próprio autor com suas convicções quando levado a refletir sua própria posição na estrutura do campo intelectual.

Segundo Bourdieu (1968: 128), nas sociedades de cada época “todas as significações culturais: teatro, espetáculo esportivo, recitação de canção, de poesia, opera, etc. não equivalem em dignidade e valor e não exigem a mesma urgência”. Quanto à dignidade e valor, temos a plena consciência de que as produções musicais de nosso corpus estão longe de qualquer ligação com o que se poderia denominar elite cultural (aliás, pesquisas mostram esse distanciamento). No entanto, não podemos descartar a presença de um elo (mediador, produtor) entre a indústria cultural e o seu

público específico, em especial os produtores musicais que, em nosso entender, respondem, até certa medida, pela baixa referência autoral de que já tratamos. No campo cultural, no que concerne à música, os produtores são os responsáveis pelas constantes adaptações, regravações, pela formatação e criação de novos “talentos” e, claro, pelos ajustes mercadológicos. Se tomarmos como exemplo o meio sertanejo, vemos com frequência a presença de produtores e “padrinhos” atuando nesse meio. Nos dias de hoje, as novas duplas que desejam ter sucesso precisam não só de um bom produtor, mas também de padrinhos de renome que facilitem o acesso à grande massa. Além disso, duplas como Fernando e Sorocaba já produzem seus próprios discos e lançam seus próprios artistas, como a recém-lançada dupla Henrique e Diego¹⁶. Nesse caso, existe uma dupla paternidade, tanto como produtor quanto como “padrinhos”. O que podemos perceber (embora o próprio cantor e compositor Sorocaba especifique que seja “preciso buscar um diferencial para se dar bem”¹⁷ no mercado) é que parece mais haver, em alguns casos, uma aproximação a um estilo semelhante, em que a dupla apadrinhada mostre referências estéticas. Através de uma entrevista de Sorocaba ao jornalista Gustavo Godinho, pudemos notar como a recorrência temática molda a “cara” do sertanejo universitário, apontando para um estilo próprio do gênero, mas, principalmente, indicando que essa “cara” deve espelhar-se em um público:

“Eu não concordo com algumas letras do sertanejo universitário que falam muita baixaria. Atualmente existem muitas duplas que acham que isso é o caminho certo para fazer sucesso entre os fãs do gênero. Eu até gosto de uma ou outra letra que faz um jogo de duplo sentido, mas tem que ser algo bem sutil, sem apelar para o palavreado chulo. Os compositores tem que ser criativos o suficiente para escrever letras de amor ou de outras coisas bacanas sem ter que colocar palavrões na música. Há muito espaço para isso.”¹⁸.

De fato, no que se refere ao sertanejo universitário, podemos entender que parece

¹⁶ <http://www.henriqueediego.com.br>.

¹⁷ Disponível em: <http://fernandosorocaba.uol.com.br/noticias/view/quer-fazer-sucesso-na-musica-sertaneja-cantor-e-produtor-sorocaba-da-conselhos-aos-novos-artistas>.

¹⁸ Disponível em: <http://www.vistolivre.xpg.com.br/musica/2012/02/sorocaba-fala-das-letras-do-atual-sertanejo-universitario.html>.

existir um caminho para o sucesso e este se encontra no estilo artístico e sua temática. Ou seja, cada gênero musical busca seus temas, seus enunciados que sejam condizentes ao estilo (e, portanto, aceitos pelo público). Assim como indica Bakhtin (2008: 251), quando aponta para o vínculo indissolúvel entre estilo, enunciado e as formas típicas de enunciado.

As estratégias para o cumprimento mercadológico saltam aos olhos se verificarmos as bandas de forró romântico cuja constância temática está ligada a um amor libertino. Mas se estes ajustes existem, o que dizer do enunciador romântico que aparece através dos mais diversos gêneros musicais? Como ficam suas características? A primeira observação que temos a fazer é que não podemos deixar de supor que há deslocamentos de ethos e de enunciador, já que o ethos está atrelado ao gênero. Além disso, há um caráter pré-discursivo, já discutido em nosso referencial teórico, que diz respeito ao fato de que certos gêneros musicais podem funcionar como uma “etiqueta genérica” e, assim, sermos levados a perceber um ethos específico. Tal pré-discursividade se dá pelo fato de o estereótipo social predeterminar um modo de escuta e recepção da canção. Acreditamos, portanto, não poder deixar de lançar este mesmo olhar (mesmo que por um viés estereotipizado) sobre o ser discursivo da letra. Do contrário, certas essencialidades ligadas aos enunciados de determinado gênero passariam despercebidas, com o risco de afastar tal gênero de suas condições de produção.

O vínculo da linguagem com a vida, segundo Bakhtin (1982-5: 251), depende dos “enunciados concretos”. Eles são responsáveis pela realização da própria linguagem, mediante certos estilos que, por sua vez, apontam para os gêneros discursivos. Os estilos estão ligados aos aspectos da individualidade na linguagem do enunciado. No entanto, mesmo que seja possível encontrar diferentes níveis de individualidade, todo gênero apresenta seu estilo. Segundo o autor, para apreender os estilos individuais se faz necessário compreender os estilos de gênero, ou estilos linguísticos e funcionais em uma determinada esfera. No meio artístico-musical (constituído por muitos gêneros), os constantes experimentos fazem surgir novos estilos que permitem transparecer, mesmo que sutilmente, conteúdo próprio, unidade temática e composicional próprias. Portanto, o estilo e o gênero, em nosso entender, também têm relação com a “esfera do arbitrário” (BOURDIEU, 1968: 128-9) da qual a canção faz parte. Nessa esfera, as canções estão sujeitas ao livre julgamento dos consumidores, do público em geral e dos elementos participantes da indústria cultural, elementos que, segundo Bourdieu, têm função de

“instância não legítima de legitimação”. Além disso, podemos entender que o fato de a canção encontrar-se fora da esfera de legitimação favorece uma atitude desritualizada em relação a ela, ou seja, a ausência de “normas objetivas”. Isto parece criar caminhos para o processo de deformação, por conta de um abrandamento nas relações que especificam os gêneros musicais. Assim, uma composição perde suas características no momento em que passa de um intérprete a outro, de uma banda a outra. Ou seja, a cada mistura, a cada adaptação os gêneros se transformam. Ou um gênero é totalmente transfigurado como aconteceu com o rock *pop* *Amor compartido*, interpretada por Maná (adaptação de uma canção *ranchera* mexicana) que foi adaptada para um forró (Moleca 100 vergonha), ou ele é sutilmente revestido pelo estilo do artista que fez a adaptação, parecendo, à vezes, ser o mesmo gênero (a adaptação “Borbulhas de amor” de Fagner).

Dessa forma, teremos de nos debruçar em diversas maneiras de se falar de amor, ou seja, muitos estilos individuais de se falar da relação a dois que cada gênero musical possui e, assim, confirmar aquilo que Bakhtin (2008) chama de “relação orgânica” entre estilo e gênero.

Capítulo IV: As canções românticas de nosso *corpus* em análise

Quando analisamos as letras das modinhas oitocentistas e as canções do século XX que traziam um amor excessivo, em que se enfatizava sua incompletude, apontávamos para a presença ainda marcada pelo tipo de amor-abandono conforme indicou Costa (1998). Como consequência, os enunciadores-personagens destas canções mostravam-se, na cenografia de cada composição, completamente infelizes, representando o papel de angustiados por não terem seu amor correspondido, mas, mesmo assim, elevando a figura da pessoa amada. No mesmo sentido das pesquisas existentes que apontam para esse tipo de característica, pudemos, naquele momento, confirmá-las. Dessa forma, conseguimos elementos que nos permitam, agora, manter uma relação de tais características com o tipo de amor romântico ainda existente hoje nas canções modernas.

Nosso propósito, portanto, não foi tentar refutar esses elementos nas canções modernas, já que, como indicamos anteriormente, isso faz parte de um ciclo dialógico e a discursividade romântica dos dias atuais guarda uma continuidade desse pensamento romântico cultivado ao longo dos séculos como entendemos de Costa (1998). O que reiteramos como nossa intenção nesse trabalho é mostrar os câmbios que ocorreram ao longo desses séculos, assim como indica Bakhtin (2008), ao afirmar que é preciso analisar as concepções de cada época para entendermos as mudanças de uma sociedade e daquilo que ela produz. Ou seja, estaremos de olho nas cenas validadas tidas como clichês na discursividade romântica – como aquelas que mostram sempre o melhor amante, capaz de tudo, por exemplo – mas, também, em elementos discursivos que possam alterar essa cena.

Dessa forma, daremos início às análises, considerando o movimento dos seres discursivos na cenografia de cada canção. Tomaremos como base para reconhecer as cenas instauradas, marcadores discursivos como o sistema de *debreagens*, além de outros conectores do enunciado representados através das escolhas lexicais que, diga-se de passagem, podem configurar um estilo e determinar um *ethos* discursivo.

4.1 Um reflexo distorcido

Apenas para esclarecer, o título deste subcapítulo tenta representar parte de nossa empreitada, ou seja, estudar as canções românticas provenientes de adaptações, como parte do próprio processo de produção e circulação das canções na atualidade. O termo “reflexo distorcido” não quer diminuir nenhum dos lados: nem o das canções originais, nem o das adaptações. Usamos tal expressão porque faremos neste apartado uma análise que contemple tanto as letras das produções nacionais quanto as das internacionais. No próximo subcapítulo “A relação enunciadador–pessoa amada na canção romântica”, iremos nos dedicar apenas aos pontos peculiares do romântico nas canções nacionais, a fim de tentar apontar para alguma regularidade na constituição dos enunciadores românticos da canção brasileira.

Começaremos com a análise das produções *Me olvidé de vivir* e “Me esqueci de viver”. A primeira interpretada pelo espanhol, cantor de baladas românticas, Julio Iglesias e a segunda, pelo cantor romântico José Augusto. Essas duas composições podem ser consideradas como elo entre o período de ojeriza com relação às canções cafonas pela crítica especializada e a década em que se viveu o ressurgimento da canção romântica para o grande público nos anos 80. Lançadas em 1979, estas duas produções, especialmente no caso brasileiro, passaram por uma época delicada para a canção chamada cafona ou brega e, por isso, faziam parte de um circuito menos elitizado da produção musical, como já explicado anteriormente. Quanto a essas duas produções, é importante salientar uma proximidade muito grande entre a original e a adaptação, já que podemos notar uma quase literalidade, não fossem alguns termos não correspondentes, principalmente com relação ao final da “produção” brasileira. Outro ponto importante, também, refere-se ao enunciatário que não está bem delimitado se comparado às outras produções. Nessas duas produções, o eu enunciadador-personagem parece dirigir suas lamúrias àquele que se propusesse a ouvi-las, ou seja, tanto à pessoa amada quanto a um terceiro.

<i>Me olvidé de vivir</i> <i>De tanto correr por la vida sin freno</i> <i>Me olvidé que la vida se vive un</i> <i>Momento</i>	Me esqueci de viver De tanto correr pela vida sem rumo Me esqueci que na vida se vive um Momento
--	--

<p><i>De tanto querer ser en todo el primero</i> <i>Me olvidé de vivir los detalles pequeños.</i> <i>De tanto jugar con los sentimientos</i> <i>Viviendo de aplausos envueltos en sueños</i> <i>De tanto gritar mis canciones al viento</i> <i>Ya no soy como ayer, ya no sé lo que</i> <i>Siento</i> <i>Me olvidé de vivir</i> <i>Me olvidé de vivir</i> <i>De tanto cantarle al amor y a la vida</i> <i>Me quede sin amor una noche de un día</i> <i>De tanto jugar con quien yo más quería</i> <i>Perdí sin querer lo mejor que tenía.</i> <i>De tanto ocultar la verdad con mentiras</i> <i>Me engañé sin saber que era yo quien</i> <i>perdía</i> <i>De tanto esperar, yo que nunca ofrecía</i> <i>Hoy me toca llorar, yo que siempre</i> <i>reía.</i> <i>De tanto correr por ganar tiempo al tiempo</i> <i>Queriendo robarle a mis noches el sueño</i> <i>De tantos fracasos, de tantos intentos</i> <i>Por querer descubrir cada día algo nuevo</i></p>	<p>De tanto querer ser em tudo o primeiro Esqueci de viver os detalhes pequenos De tanto brincar com meus sentimentos Vivendo de aplausos, envolto em sonhos De tanto cantar minhas canções ao vento Já não sou como eu fui, Já não sei o que Sinto Me esqueci de viver Me esqueci de viver De tanto cantar ao amor e à vida Eu fiquei sem amor uma noite de um dia De tanto brincar com quem eu mais queria Eu perdi sem querer o melhor que eu tinha De tanto ocultar a verdade com mentiras Enganei sem saber que era eu quem perdia De tanto esperar o que eu nunca oferecia Hoje eu vivo a chorar, o que eu sempre temia De tanto correr prá roubar tempo ao tempo Esquecendo até dos melhores amigos De tanto lutar sem pensar no fracasso Descobri sem querer que eu vivi sem motivo</p>
--	---

Em *Me olvidé de vivir* e em “Me esqueci de viver” apresentam-se enunciadores-personagens que, num primeiro momento, se colocam numa posição de lamento, refletindo sobre um passado do qual não parecem se orgulhar. Assim, temos a caracterização de um ser arrependido sugerido pelo próprio título das canções. Essa voz arrependida cria caminhos que indicam as causas desse remorso, porém de maneiras bem peculiares nas duas produções. *De tanto correr por la vida sin freno* é o verso que inicia a produção estrangeira. Aqui temos o dêitico espacial representado por *la vida*, referência espacial que também ocorre na adaptação (“De tanto correr pela vida sem rumo”). No entanto, o eu enunciador-personagem, em cada produção, move-se neste lugar de um jeito bem específico, indicado pela própria circunstância de modo. Enquanto na letra em espanhol o movimento na cena criada se dá de maneira desenfreada, na composição brasileira, o enunciador mostra a falta de rumo, ou seja, a ausência de outro lugar específico (ou lugares específicos) no grande palco da “vida”. Diferentemente de “rumo”, viver *sin freno* não necessariamente remete à falta de um lugar.

A partir desse momento, podemos começar a delinear o percurso trilhado pelo ser discursivo em cada produção. A maneira desenfreada do enunciador-personagem em *Me olvidé de vivir* o transformou em um ser discursivo que se apresenta desatento na

cena criada, sem notar os pequenos momentos, os pequenos detalhes e isto, de certo modo, fez com que lhe coubesse o papel de egoísta, já que quis *ser en todo el primero*. Por isso, nessa produção, esse enunciador-personagem percebe ter brincado com aquele que mais queria e, assim, viveu iludido influenciado por *aplausos envueltos en sueños*. Por tudo isso, enganou-se a si mesmo, esqueceu-se de viver, perdeu o que lhe era mais valioso (a pessoa amada). Por conta dessa representação de enunciador-personagem, o mundo que se cria na letra é aquele em que se tem lugar o sofrimento (*hoy me toca llorar, yo que siempre reía*).

Podemos localizar essa característica também quanto ao enunciador de “Me esqueci de viver”. O ethos de romântico arrependido continua presente na letra brasileira. No entanto, a desterritorialização do enunciador por conta da adaptação gera mudança de certos marcadores enunciativos e isso provoca nuances interessantes na reconstrução do enunciador-personagem. Comumente encontramos enunciados do tipo “ninguém te amará como eu”, “sem você não sou nada”, “será que ele vai te fazer feliz?” e coisas do gênero, em que parece sempre haver uma disputa entre o eu enunciador-personagem e uma terceira pessoa com relação ao “tu”. Não vemos isso em ambas as produções, já que notamos que o enunciador-personagem se coloca no papel de reconhecedor daquilo que o arruinou e, dessa forma, parece que a imagem de enunciador-personagem arrependido se completa através desse reconhecimento de culpa. Tanto é assim que na segunda parte da canção, após a estrofe, o enunciador-personagem tanto de *Me olvide...* quanto de “Me esqueci...” continua se apresentando como aquele responsável pelo sofrimento de ambos.

No entanto, apesar da mesma forma de serem representados na cena criada, há pequenas mudanças por conta da reconstrução enunciativa, como já havíamos dito. Ambos aceitam a ideia de que nunca ofereciam nada e, portanto, nada teriam para receber. Com um tom proverbial que nos remetem a ditados sobre o que se dá e o que se recebe, os enunciativos-personagens indicam que nada fizeram para reverter o quadro em que se encontram no agora da cena criada. Porém, apenas o enunciador-personagem de “Me esqueci de viver” se apresenta assumindo o papel daquele que sempre temeu o sofrimento (“hoje eu vivo a chorar o que eu sempre temia”). Isso parece indicar que as ações que esse enunciador-personagem assumiu para si no mundo criado eram dignas de consideração e, por isso, a melhor maneira de se redimir seria trazendo para essa cena seu papel de egoísta (“Esquecendo até dos melhores amigos”). Outro ponto interessante

entre essas duas produções está nos dois últimos versos. Enquanto o enunciador-personagem da produção em espanhol parece ter sido criado para buscar algo novo a *cada día*, as “lutas” para o enunciador-personagem de “Me esqueci de viver” foram em vão (“Descobri sem querer que eu vivi sem motivo”). O fechamento de ambas as canções parecem ser condizentes com seu início. Em *Me olvidé de vivir*, o enunciador-personagem se apresenta no início correndo “sem freio”, para tentar “ganhar tempo”, *por querer* sempre descobrir algo novo. Talvez pudéssemos dizer que se tenha desenhado desde o início dessa composição um percurso orientado a uma busca prevista (o enunciador quis descobrir algo novo), apesar de seus “esquecimentos” e de seu movimento desenfreado. Ao contrário, em “Me esqueci de viver”, o percurso se inicia de maneira desordenada, sem rumo, sem lugar, sem objetivo. Isso talvez tenha levado esse enunciador-personagem a reconhecer nessa cena criada seu tempo perdido, reforçado, em “roubar tempo ao tempo” e “‘viver’ sem motivo”.

As duas canções escolhidas para abrir a década de 80 são também interpretadas por Julio Iglesias e José Augusto, isto é, a produção original de Julio Iglesias e sua adaptação interpretada por J. Augusto.

<p>Hey <i>Hey! No vayas presumiendo por ahí Diciendo que no puede estar sin ti Tú qué sabes de mí.</i></p> <p><i>Hey! Ya sé que a ti te gusta presumir Decir a los amigos que sin ti Ya no puedo vivir.</i></p> <p><i>Hey! No creas que te haces un favor Cuando hablas a la gente de mi amor Y te burlas de mí.</i></p> <p><i>Hey! Que hay veces que es mejor querer así Que ser querido y no poder sentir Lo que siento por ti.</i></p> <p><i>Ya ves Tú nunca me has querido ya lo ves Que nunca he sido tuyo ya lo sé Fue sólo por orgullo ese querer Ya ves ¿De qué te vale ahora presumir Ahora que no estoy ya junto a ti Qué les dirás de mi?</i></p>	<p>Hey! Hey! Não ande comentando por aí Dizendo que eu não sei viver sem ti Que não sabe de mim</p> <p>Hey! Eu sei que você gosta de falar Contar aos seus amigos que assim Eu não posso viver</p> <p>Hey! Não pense que depõe a seu favor Falando por aí do meu amor E zombando de mim</p> <p>Hey! às vezes é melhor amar assim Que ser amado e não poder sentir O que eu sinto por ti</p> <p>Eu sei Você nunca me amou, agora eu sei Que eu não passei de nada em seu viver Você nunca pensou em me querer Prá que Querer fazer de conta e mentir Você ainda quer se iludir Prá que falar de mim?</p>
--	---

<p><i>Hey! Ahora que ya todo terminó Que como siempre soy el perdedor Cuando piensas en mí.</i></p>	<p>Hey! Agora que isso tudo terminou E como sempre eu fui um perdedor No seu jogo de amor</p>
<p><i>Hey! No creas que te guardo algún rencor Es siempre más feliz quien más amó Y ese siempre fui yo.</i></p>	<p>Hey! Não pense que eu guardo algum rancor É sempre mais feliz quem mais amou E quem mais amou fui eu</p>

Nestas produções vemos um ser que, diferentemente da canção anterior, especifica estar conversando com a pessoa amada e se mostra indignado com aquilo que ela anda “comentando” ou *presumiendo*. Como já havíamos antecipado, o que predomina nas letras escolhidas para nosso corpus é um aparente diálogo entre enunciador-personagem e o “tu”. Entre essas duas produções há também uma enganosa percepção de literalidade quanto à adaptação. Como exemplo, podemos indicar os termos “comentar” e *presumir* que indicam coisas distintas e acabam por caracterizar o “tu” de formas diferentes. O sistema de debreagem que localizamos nestas produções delimita os espaços dos seres. Existe um “eu” que fala de um lugar “aqui” e que constrói um lugar para o “tu” (*ahí/aí*). Essa delimitação representa a distância entre enunciador e enunciatário de ambas as produções.

Do presumível lugar do “aqui”, o eu enunciador-personagem constrói a imagem do “tu” de forma que sua indignação passa a ter conotações peculiares em cada composição. Ao construir uma imagem do “tu”, o enunciador, segundo a reflexividade discursiva (Maingueneau: 2005), também constrói a sua própria imagem, recobrando-a de certos valores. Na produção estrangeira temos o enunciador-personagem que diz abertamente que o “tu” está *presumiendo*, vangloriando-se pelo fato de que este enunciador não pode ficar sem a pessoa amada. De certa forma, isso atribui ao enunciador-personagem um peso ou valor considerável nesta relação, já que de alguma maneira ele é peça importante que leva o ser amado a agir de determinadas formas (nesse caso *presumiendo*). Portanto, embora tenhamos tanto a imagem do “tu” quanto a do eu enunciador-personagem, a figura deste último é representada com maior relevância. Na composição brasileira, isso ocorre de forma diferente já que se enfatiza a imagem do “tu”. Através do verso “não ande comentando por aí” surge um enunciador que parece querer apresentar um “tu” desprezível na cena criada. Isso é o que se apresenta primeiro na letra interpretada por José Augusto e que somente versos mais adiante aparece na letra em espanhol. Ambas as composições apresentam um

enunciador-personagem que reclama por conta da forma de agir da pessoa amada, pois esta surge na cenografia representando o desrespeito em relação ao enunciador (*Y te burlas de mí* / e “zombando de mim”).

Nas duas produções há uma validação de cena romântica onde aparece o que chamamos de concorrência entre os seres de uma dada relação. O enunciador-personagem se apresenta como sendo aquele que mais ofereceu, já que ele foi o único a amar (*nunca me has querido* / “nunca me amou”), ou como indica o desfecho de ambas as produções, quando o enunciador-personagem diz que quem mais amou foi ele. Nas duas composições intituladas “Hey”, o único amor representado como verdadeiro, conforme entendemos por meio de nossa análise, foi o do eu enunciador. Para este eu enunciador-personagem da composição estrangeira, o “tu” representado na cena criada continuou na relação apenas por orgulho, ao passo que, na produção brasileira, reforçou a ideia de um ser frio na relação (“eu sei que eu não passei de nada em seu viver”).

A imagem que se cria na enunciação de um “tu” ingrato que não deu o devido valor à relação, embora apareça nas duas produções, é reforçada na composição brasileira. Talvez, por poder dividir dois momentos na canção internacional: o primeiro em que se constrói um “tu” que parece *presumir* durante a relação e o segundo, depois dela, como se o enunciador-personagem reconhecesse isso a partir do *ahora* da enunciação (*¿De qué te vale ahora presumir / ahora que no estoy ya junto a ti / qué les dirás de mí?*). Ou seja, não estar mais junto ao “tu” parece fazer surgir um enunciador-personagem que admite o fim de uma relação daquele *ahora* em diante, que também aparece em reiterado no segundo verso. Na composição interpretada por José Augusto, podemos também notar essa espécie de conclusão através do verso “agora que isso tudo terminou”, no entanto, a indefinição gerada por “isso tudo” não parece dividir dois momentos, mas sim reiterar o que já se sabia por meio da cenografia inicial da canção, ou seja, apontar para um maior distanciamento entre ele e a pessoa amada, como se o ser amado tivesse começado a falar depois do fim da relação.

Quanto às imagens da pessoa amada gerada pelo enunciador que tentamos apontar ao longo da análise dessas composições, há algo bastante contrastante. Enquanto *presumir* não indica diretamente mentir ou inventar algo, na letra nacional temos essa construção. O “tu” passa a ser representado na cena criada como mentiroso, já que faz de conta e mente para se iludir, como indica o refrão. Assim, o eu-personagem, de certa forma, defende-se indicando a falta de base para aquilo que o “tu” “anda comentando” e,

ao instaurar o lugar do “aí” como sendo aquele da mentira, tenta se proteger de possíveis “julgamentos” de terceiros. É através deste lugar que o “tu” pode brincar e ditar as regras “no seu jogo do amor”. Segundo as argumentações deste enunciador-personagem construído na letra brasileira, percebemos que ele procura criar a imagem de vítima (“prá que falar de mim?”), assumindo o papel de um ser que sofre por ter sido o único a amar. Assim, reitera tal imagem mostrando o ethos de amante legítimo e verdadeiro, e que prefere seguir nesse papel (“À vezes é melhor amar assim / que ser amado e não poder sentir / o que eu sinto por ti”). O que parece acontecer nessas composições é que, por meio da recharacterização do “tu”, constrói-se a imagem do “bom moço”, daquele amante que sofreu por não ter sido correspondido no “jogo do amor” e que agora se vê entregue à tristeza do amor-abandono.

As composições que iremos analisar agora são *Ni tú, ni nadie* e “Ainda sou você”. Podemos ver, nesse caso, que o processo de adaptação gerou um distanciamento muito grande entre as produções, diferentemente das outras quatro canções analisadas até o momento, cuja literalidade é visível. De fato, numa primeira observação, notamos que pouquíssimos trechos parecem apresentar aspectos de que a produção brasileira foi realmente adaptada de *Ni tú, ni nadie*, não fosse pelos arranjos e andamento melódico dessas produções. Esse aspecto também se apresentará em outras canções que analisaremos mais adiante. *Ni tú, ni nadie* é uma canção do grupo espanhol Alaska y Dinarama, adaptada pela *boyband* Dominó, em seu primeiro disco de 1985.

<p><i>Ni tú, ni nadie</i> <i>Haces muy mal en elevar mi tensión En aplastar mi ambición tú sigue así, ya verás Miro el reloj es mucho más tarde que ayer Te esperaría otra vez y no lo haré, no lo haré</i></p> <p><i>Dónde está nuestro error sin solución fuiste tú el culpable o lo fui yo Ni tú, ni nadie, nadie puede cambiarme Mil campanas suenan en mi corazón que difícil es pedir perdón Ni tú, nadie, nadie puede cambiarme</i></p> <p><i>Vete de aquí no me supiste entender Yo solo pienso en tu bien No es necesario mentir</i></p>	<p>Ainda sou você Eu vivo assim, vendo meu tempo passar Quieto aqui nesse lugar, vou sair, caminhar Ao meu redor tudo me lembra você Tento aceitar e entender, é demais, faz doer</p> <p>Eu tenho de encontrar a solução Quero ter lugar em seu coração E não há nada, nada que me transforme Meus amigos acham que pra esquecer É partir pra outra de uma vez Mas não há nada, nada que me transforme</p> <p>Eu ando só, pela cidade sem fim E lá no fundo de mim, Ainda sou você</p>
---	--

<i>Que fácil es atormentarse después Pero sobreviviré, sé que podré, sobreviviré Donde está nuestro error sin solución fuiste tú el culpable o lo fui yo</i>	Dentro de nós o nosso amor foi feliz Deve existir a raiz, como razão pra recomeçar Eu tenho de encontrar a solução Quero ter lugar em seu coração
--	--

Se compararmos o título de cada uma das produções, podemos verificar uma mudança de foco na composição Brasileira. Entre *Ni tú, ni nadie* e “Ainda sou você” percebemos uma referência clara e específica do enunciador-personagem em relação ao “tu”. Parece haver, já a partir do título, uma construção enunciativa específica de ambas as composições que constroem caminhos diferentes na cenografia. Nas duas letras, encontramos um enunciador-personagem que fala do lugar do abandono, contudo, por conta da forma com que o enunciador se dirige ao ser amado, o lugar do abandono talvez seja mais perceptível na produção brasileira. Por esse motivo, a cena criada na composição estrangeira tende a atribuir ao “tu” um grau de responsabilidade que pudesse justificar o sofrimento do próprio enunciador (*Haces muy mal en elevar mi tensión/en aplastar mi ambición/no me supiste entender*). Inclusive pela menção ao relógio (*Miro el reloj*) que aponta para a ausência da pessoa amada. Embora, na maioria das vezes, seja esse o tipo de imagem que vemos se instaurar nas composições em que há um enunciador que sai em desvantagem de uma relação amorosa, não enxergamos a mesma coisa, ou pelo menos não com tanta veemência, na canção brasileira.

Em “Ainda sou você” o “tempo” mencionado pelo enunciador-personagem, na primeira estrofe, parece representar o reconhecimento do abandono, num lugar (“aqui”) em que resta apenas o silêncio (“Eu vivo assim, vendo meu tempo passar / Quietamente **aqui** nesse lugar”). Tanto é assim que ele mesmo se mostra como um ser que tenta “aceitar e entender” sua situação. É nesse lugar de abandono (“aqui” / “ao meu redor”) criado pela enunciação que tudo faz lembrar a pessoa amada e onde o enunciador-personagem se predispõe a “encontrar a solução”, pois quer retomar seu lugar no coração do “tu”. Essa tendência à anulação da distância entre eu enunciador e “tu” não se apresenta na letra em espanhol. Pelo contrário, o enunciador indica a impossibilidade de solução (*dónde está nuestro error sin solución*) e continua com o jogo de tentar encontrar um culpado (*Fuiste tú el culpable o lo fui yo*).

Essas características que cada produção vem mostrando desde a primeira estrofe, a original que aponta para a busca de um culpado e a nacional que aponta para a busca de uma solução, parecem, de alguma forma, ser compatível com os respectivos refrãos

de cada composição. Em *Ni tú, ni nadie*, o refrão traz um enunciador que apresenta um “tu” incapaz de transformar o eu enunciador, ou seja, de demovê-lo de determinadas ideias como, talvez, pedir perdão. Por isso, constrói-se uma cena, na letra, em que há uma ação implacável do “eu”, já que a figura do “tu” na cena criada é aquela de alguém que não pôde entendê-lo. Em “Ainda sou você”, percebemos uma imagem diferente do eu enunciador-personagem. Em vez de um juiz implacável, temos um ser que, na busca para resolver seus problemas, parece apontar para o a pessoa amada como uma das fontes que pudesse ajudá-lo nessa tarefa. Apesar de se criar uma situação de “domínio público” criado através dos “amigos” (“Meus amigos acham que prá te esquecer / É partir prá outra de uma vez”), como se fosse uma metáfora do Tribunal do Amor, sugerindo uma mudança de “atitude”, nada parece fazer com que esse enunciador se transforme (e o que entendemos ser sugerido na canção é que, talvez, apenas o “tu” possa fazê-lo).

Essa tentativa de busca de solução, de compreensão e de aproximação da pessoa amada constrói um enunciador-personagem que assume um papel de dependente dela (“E lá no fundo de mim, ainda sou você”). Diferentemente do enunciador de *Ni tú, ni nadie* que considera o fim, já que sabe que irá sobreviver, em “Ainda sou você”, o enunciador pretende encontrar num lugar interior (“lá no fundo de mim, dentro de nós”) a “raiz”, a “razão” para um “recomeço”. Desse contraste entre a imagem vingativa na composição internacional e a imagem compreensiva de “Ainda sou você”, vemos surgir nessa letra a imagem de um enunciador-personagem que não culpa, mas que é caracterizado na letra como um ser que ainda acredita na reconciliação. Assim, sem depor contra sua própria imagem, como fez o eu enunciador de *Ni tú, ni nadie*, tentando encontrar um culpado, o enunciador de “Ainda sou você” se coloca na cena criada como aquele que compreende (o ethos da compreensão e de um completo dependente) e, de certa forma, valorizando a figura do “tu”.

Essa relação de aproximação entre enunciador-personagem e a pessoa amada ocorre de forma diferente nas produções *Con todos menos conmigo*, do grupo mexicano Timbiriche e “Com todos menos comigo”, outra produção interpretada pelo grupo Dominó.

<p><i>Con todos menos conmigo</i> <i>Te gusta ir con unos y con otros</i> <i>Y pasas de mí</i></p>	<p>Com todos menos comigo Vai por aí com uns e com outros E passa por mim</p>
---	--

<p><i>Te olvidas de mí, Te la armas bien</i></p> <p><i>Con todos menos conmigo Tus ojos son, dos verdes bofetadas Y los miro yo</i></p> <p><i>Me gritan que no Y andas por ahí con todos menos conmigo</i></p> <p><i>Te gusta reir delante de mí Sigues en tu papel de sirena feliz Y pierdes el control Con todos menos conmigo</i></p> <p><i>He llegado a pensar Mas de una vez Que burlarte de mí Te produce placer Y buscas el amor Con todos menos conmigo</i></p> <p><i>Pero yo sé que dentro de ti Esta clase de amor No hecha raíz Y te sale mal Con todos menos conmigo</i></p> <p><i>No me llames jamás Ni por error No te pongas así que llorar no te va Vuelve a tu soledad Con todos menos conmigo</i></p>	<p>Faz pouco de mim, Anda muito bem</p> <p>Com todos menos comigo Seus olhos são, são verdes bofetadas No meu coração</p> <p>Me dizem que não E vai por aí Com todos menos comigo</p> <p>E gosta de rir diante de mim Representa o papel de sereia feliz E perde seu controle Com todos menos comigo</p> <p>Já cheguei a pensar Mais de uma vez Me fazer infeliz te provoca prazer Dizer que faz amor Com todos menos comigo</p> <p>Mas hoje eu sei que dentro de mim Tem um lance do amor Que não tem mais fim Isso acaba mal Com todos menos comigo</p> <p>Nunca diga jamais Prá não errar Essa história de amor bem que pode virar E você vai ficar Com todos menos comigo</p>
---	---

Enquanto em uma composição parece haver um ser enunciativo que tende à aproximação (como é o caso da letra brasileira (“Essa história de amor bem que pode durar”), o outro se vê distante (*no me llames jamás / ni por error*). Apesar disso, ambas as composições trazem enunciadores-personagens que constroem uma ser amado com um péssimo comportamento, como aquele que sente prazer em fazê-lo sofrer (*que burlarte de mí / te produce placer / “me fazer infeliz / te provoca prazer”*). De fato, os enunciadores em cada composição apontam para um “tu” que maltrata e menospreza, já que sai a desfilar com outros (“com todos”) menos com ele. Na composição original, inicialmente, o comportamento da pessoa amada que surge na cenografia traz também a noção de uma ação bem orquestrada por ela (*te la armas bién / con todos menos conmigo*). Não vemos essa mesma imagem na produção nacional, mas percebemos

figurar na cena criada uma espécie de ironia talvez (“anda muito bem / com todos menos comigo”).

Dividimos as produções em duas partes de três estrofes cada. Na primeira parte da canção adaptada, a aproximação ao ser amado também parece estar representado na possível fusão de dois lugares: a representação física do corpo do enunciador-personagem e o da pessoa amada. Esses lugares estão nas figuras dos “olhos” do ser amado, extensão de seu corpo e o “coração” do enunciador (“seus olhos são verdes bofetadas em meu coração”), imagem esta que se dá distintamente na letra original, onde há uma troca de olhares (*tu ojos son dos verdes bofetadas / y los miro yo*). No entanto, na produção nacional, mesmo havendo uma tentativa de fusão dos corpos, o desfecho é o mesmo que na letra internacional (“vai por aí / com todos menos comigo”), talvez por ser o resultado da assimetria gerada nessa composição, onde não há, necessariamente, troca de olhares. As três primeiras estrofes, nas duas produções, trazem as ações do ser amado: ela anda por aí, “faz pouco”, ri do enunciador, ao que tudo indica para diminuí-lo de algum modo. Neste momento, o enunciador instaura o lugar do aí, o lugar do desdém, por onde o “tu” passeia, lugar em que, inclusive com os “outros”, ela “perde o controle”.

Considerando a segunda parte das produções (assim como a primeira, constituída de três estrofes), encontramos as ações assumidas pelo enunciador-personagem na cena criada de modo muito peculiar em cada uma. Nessa parte, fica mais acentuada a forma com que o enunciador-personagem retrata a pessoa amada. Se compararmos enunciador-personagem criado em cada produção, na estrangeira o “eu” desconsidera os sentimentos que pudessem vir desse “tu” (*dentro de ti / esa clase de amor / no echa raiz*) e, para completar, o enunciador-personagem se dirige à pessoa amada assumindo um modo incisivo ao pedir para que ela nunca mais o procure (*no me llames jamás / ni por error*) e, ainda, esboça a imagem de um “tu” que parece fingir sentimentalismo (*no te pongas así que llorar no te va*).

Na composição “Com todos menos comigo”, o enunciador-personagem avalia sua própria condição e não a da pessoa amada (“Mas hoje eu sei que dentro de mim / tem um lance do amor”). Esse olhar introspectivo mostra um “eu” personagem que tenta crer numa possível solução, uma forma, talvez, positiva de ver sua situação. Temos um enunciador-personagem que se constrói através da enunciação cujo papel na cena criada é acreditar em seus sentimentos, assim, não arrisca avaliar nada além do que já se expôs,

na letra, através das “ações” da pessoa amada, nas três primeiras estrofes. Talvez, po ele saber que tais “ações” sejam suficientes para construir um “tu” que continuará menosprezando-o, ficando “com todos menos” com ele. Novamente, como nos dois casos anteriores, temos, na composição nacional, um fiador contraditório quando quer controlar seu desespero, pois, apesar de saber que continuará no abandono, acredita que “essa história de amor bem que pode virar”.

Dos treze pares de canções que escolhemos para o nosso *corpus*, encontramos duas produções que são as únicas interpretadas por mulheres: *Es el amor quien llega* e “O amor que chega”; a letra original, cantada por Ana Gabriel, uma cantora mexicana de balada latina e a adaptação interpretada pela cantora de música sertaneja Roberta Miranda.

Na composição estrangeira podemos apontar algo interessante no nível da locução em que aparece um “eu” que se dirige a um “tu” e para esta segunda pessoa parece dar conselhos a partir de suas próprias experiências amorosas. Num tom conjectural, o simulacro de conversa é construído com as orações condicionais *si abrazas, si pierdes, si sientes, si guardas, si esperas*. No campo das hipóteses, esse locutor dá voz a um enunciador que, por conta de seus saberes ligados ao campo afetivo, vê-se na posição de conselheiro, já que conhece as condições para o amor como entendemos dos versos condicionais (*Si abrazas a tu almohada / si pierdes la noción / si sientes su mirada apuntando al corazón*), pois, no refrão, esse “eu” explicará os sentimentos representados por essas condicionais ao dizer que é o “amor que chega”.

<p><i>Es el amor quien llega</i> <i>Si abrazas a tu almohada,</i> <i>Si pierdes la noción</i> <i>Si sientes su mirada apuntando al corazón</i> <i>Si nada es normal y vas como al revés</i> <i>Y todo gira gira gira empieza la partida</i> <i>Si guardas en tus sueños un sitio</i> <i>Para él</i> <i>Si esperas en la noche como empieza a amanecer;</i> <i>Si tu imaginación, ya no te deja respirar</i> <i>Y prende fuego fuego fuego, entonces no hay</i> <i>Remedio</i></p> <p><i>Ay, ay, ay, ay, es el amor quien llega</i> <i>Ay, ay, ay, ay, despierta que se va</i> <i>El es él único mágico frívolo</i> <i>Si se enamora apuesta todo a ganador</i></p>	<p>O amor que chega Se abraça o travesseiro E perde a noção E sente os meus olhos te querendo com paixão Nada é normal não culpe o coração E tudo gira, gira, gira não quero tua partida Se guarda em teus sonhos o amor pra te amar Tão logo Amanheça, quero muito estar contigo nem tudo é Normal, nem tudo é igual, E o mundo gira, gira, gira, Meu mundo é você</p> <p>Ai ,ai , ai ai, Esse amor que chega Ai , ai , ai,ai. Não quero que se vá Ele é o único menino cínico Mas este amor é quem me faz delirar</p>
---	--

Ay, ay, ay, ay, permite que te atrape Ay, ay, ay, ay, puede ser un ladrón	Ai, ai, ai, ai, Permita que eu te abrace Ai ,ai ,ai, ai, Você é um ladrão
Él es el único pícaro cínico Si se presenta una batalla Sale siempre vencedor	Roubou meus sonhos, meu corpo, Minha alma, tudo que eu tinha Até meu coração e todo o meu amor

No nível da enunciação, temos uma construção peculiar entre as canções como se fosse uma metáfora do espelho em que “ele” sou “eu” e vice-versa. O que diferencia a forma de locução da letra brasileira para a letra em espanhol é a figura de um *él* que surge na letra de *Es el amor quien llega* representado distintamente na adaptação. Instaurado pelo locutor, esse *él* representa o ser amado ou o próprio amor, aquele para o qual o “tu”, talvez, tenha um lugar especial (*si guardas en tu sueños un sitio para él*). No entanto, mesmo que ao analisar o restante da letra tenhamos a impressão de que este *él* seja o sentimento “amor” apenas, podemos entendê-lo como a personificação da pessoa amada, como indicado no título da canção (*es el amor quien llega*). Na produção nacional, a mudança marcante acontece quando o locutor assume o papel do *él* como vemos na comparação dos versos das duas produções: *si sientes su mirada apuntando al corazón* / “E sente os meus olhos te querendo com paixão”. Essa mudança de perspectiva coloca o eu-enunciador como a figura de quem se falava na canção original, e isso nos dá um novo percurso enunciativo na letra brasileira. Assim, temos uma nova cena que se abre para esse *él* transfigurado na pessoa do “eu” na adaptação. Não se conjectura mais sobre um lugar para *él* (*Si guardas en tus sueños un sitio para él*), mas sim sobre o próprio amor existente entre o enunciador-personagem e o “tu” (“Se guarda em teus sonhos o amor para te amar”). A tentativa de afastar esse amor sustentada pelo locutor da canção original (como quem sugerisse ao “tu” que acordasse de um pesadelo), inverteu-se e, então, os versos *es el amor quien llega* / *despierta que se va* converteram-se em “Esse amor que chega / não quero que se vá”. Ou seja, parece que o enunciador-personagem insiste na permanência dessa relação.

Os versos apontados acima fazem parte do refrão em que, por conta da nova perspectiva, traz uma mudança de imagem. Na letra original, a personagem *él*, como dissemos, pode representar tanto aquele que o *tú* ama ou o próprio amor. Na letra adaptada, esse “ele” representa o amor que deve existir entre eu-enunciador-personagem e o “tu”. Portanto, enquanto na letra em espanhol as imagens de “cínico”, “ladrão”,

“pícaro” estão para *él*, como já delimitado acima, na letra brasileira, essas imagens se dividem entre o “amor” e o “tu”. Entendemos que, em “O amor que chega”, cínico refere-se ao sentimento apenas, e “ladrão” ao “tu” e é este ladrão que o enunciador-personagem quer abraçar, pois este “tu” usurpou-lhe tudo como indica a última estrofe. Apesar de parecer haver uma sugestão de afastamento desse amor, como indicamos acima (*es el amor quien llega / despierta que se va*), a figura de um amor *frívolo, cínico* e importante para o “tu” faz surgir uma contradição mais ao final da letra em espanhol. Em vez de afastamento como indicado em *despierta que se va*, a ideia é de aproximação (*permite que te atrape*). Tal contradição está na condição de não normalidade e movimento contrário indicados na composição *Es el amor quien llega (si nada es normal y vas como al revés)*.

Havíamos mencionado anteriormente, em nosso referencial teórico, que a enunciação quando põe em cena a representação da voz do homem ou da mulher tem características específicas. Nessas duas produções, temos uma imagem diferente acerca do amor. Não podemos afirmar que os enunciadores representados nessas canções estejam livres das dores do amor como marca essencial de todas as outras produções que analisamos. No entanto, podemos dizer que, ao contrário das demais composições, em *Es el amor quien llega* e “O amor que chega” parece estar presente um amor que, apesar de ser *frívolo* e “cínico”, também é dádiva (...*sale siempre vencedor* / “...este amor é quem me faz delirar”), até pelo fato de que, em nosso entendimento, não há necessariamente uma situação de perda acentuada na cena criada.

Iniciaremos a análise das canções *Burbujas de amor* e “Borbulhas de amor”, a primeira interpretada pelo dominicano, cantor do ritmo bachata, Juan Luiz Guerra e a segunda, por Fagner. Primeiramente queremos chamar a atenção para a relação peculiar existente entre os seres e o espaço em cada uma das produções. Nelas há um espaço comum explicitado na enunciação que são respectivamente *la pecera* e o “aquário”. Isto se vê no refrão das letras.

<p><i>Burbujas de amor</i> <i>Tengo un corazón,</i> <i>Mutilado de esperanza y de razón</i> <i>Tengo un corazón</i> <i>Que madruga adonde quiera</i> <i>Y ese corazón</i></p>	<p>Borbulhas de amor Tenho um coração Dividido entre a esperança e a razão Tenho um coração Bem melhor que não tivera... Esse coração</p>
---	---

<p><i>Se desnuda de impaciencia ante tu voz. Pobre corazón, Que no atrapa su cordura</i></p> <p><i>Quisiera ser un pez Para tocar mi nariz en tu pecera Y hacer burbujas de amor Por donde quiera ¡oh! pasar la noche en vela Mojado en ti.</i></p> <p><i>Un pez Para bordar de corales tu cintura¹⁹ Y hacer siluetas de amor Bajo la luna ¡oh! saciar esta locura Mojado en ti...</i></p> <p><i>Canta corazón Con un ancla imprescindible de ilusión. Sueña corazón No te nubles de amargura</i></p> <p><i>Una noche para hundirnos hasta el fin. Cara a cara, beso a beso Y vivir por siempre Mojado en ti.</i></p>	<p>Não consegue se conter ao ouvir tua voz Pobre coração Sempre escravo da ternura...</p> <p>Quem dera ser um peixe Para em teu límpido aquário mergulhar Fazer borbulhas de amor Prá te encantar Passar a noite em claro Dentro de ti...</p> <p>Um peixe Para enfeitar de corais tua cintura Fazer silhuetas de amor À Luz da lua Saciar esta loucura Dentro de ti...</p> <p>Canta coração Que esta alma necessita de ilusão Sonha coração Não te enchas de amargura...</p> <p>Uma noite para unir-nos até o fim Cara-cara, beijo a beijo E viver para sempre dentro de ti</p>
--	---

Embora os seres de ambas as produções mostrem um desejo muito forte de estar na presença do “tu”, eles se posicionam de maneiras distintas frente a esse espaço. Percebemos que em cada produção temos situações semelhantes para o enunciador-personagem, já que está “dividido/*mutilado* pela razão e pela esperança”. Observamos, portanto, que é possível que tanto a razão quanto a esperança apareçam coabitando um mesmo ser sem que uma exclua a outra. Esses dois elementos (“razão e esperança”), como se fossem marcas de um prenúncio, antecipam as diferentes maneiras de “agir” do enunciador-personagem.

Devemos perceber que os dois enunciadores têm um só anseio: ser parte da pessoa amada, que neste caso, está metaforizada no aquário. Na composição original, quando o enunciador diz que *quisiera ser um pez / para tocar (la) nariz en (la) pecera* temos um enunciador que menciona a possibilidade de estar inserido no aquário. O segundo período que diz *tocar mi nariz* reforça esse desejo, cuminando com *mojado en ti*. Diferentemente, a composição brasileira traz algo que muda essa relação do enunciador com o espaço. Nela temos um enunciador-personagem que mostra o desejo de estar dentro do ser amada (“Quem dera ser um peixe”), mas cujo complemento

¹⁹ Na segunda vez a letra traz *Para bordar de cayenas tu cintura*.

parece enfraquecer o desejo, já que o segundo período o aponta como um ser externo à pessoa amada (“para em teu límpido aquário mergulhar”). O distanciamento com relação ao lugar de desejo está na expressão “mergulhar” que orienta a estar fora da água, portanto fora do aquário. Tanto é assim que contrapondo o último verso da estrofe original (*mojado en ti*) com o da letra adaptada (“dentro de ti”), temos de forma mais clara o desejo de estar dentro, que se opõe à ideia do já estar dentro (*mojado*) da letra castelhana.

Parece que o enunciador-personagem de composição nacional percebe, na cena criada, uma possibilidade distante de ser parte desse lugar de desejo (o aquário). Talvez como a voz que representa a razão antecipada na letra que se sobrepõe ao desejo que sempre cria expectativas e esperanças. Essa mesma relação acontece de maneira um pouco diferente na letra original, já que a proposição contrária pode ser vista ao considerar-se parte do lugar de desejo. Em *Burbujas de amor*, o enunciador parece assumir o que se diz, ou seja, ele quer ser (*quisiera*) e se vê como parte deste lugar (*tocar mi nariz / mojado en ti*).

Se quiséssemos considerar essa movimentação dos enunciadores em ambas as letras como coisas semelhantes não poderíamos, já que cada um dos enunciadores-personagens se representa discursivamente de maneiras distintas. Embora esses enunciadores tenham vontade compartilhada, apenas um se favorece discursivamente, considerando-se parte de um lugar onde quer estar e assimilando-se a isso. Vemos isso na letra original. O que prevaleceu para cada um: razão ou esperança? Não podemos deixar de mencionar que esperança e razão são os dois elementos responsáveis pela dor, mutilação, divisão, que se vê nos versos *tengo un corazón / mutilado de esperanza y de razón* e “tenho um coração dividido entre a esperança e a razão”. É mais prudente dizer que na produção brasileira, apesar do distanciamento em relação ao lugar de desejo, há uma tentativa de administrar racionalmente a esperança, pois o fiador dessa composição se apresenta como um ser cindido por construções muito peculiares da razão sobre o desejo. Assim, talvez, como em “Com todos menos comigo” e “Ainda sou você” podemos ver um ser romântico que quer de alguma forma controlar sua dor, sua amargura. Essa interpretação é condizente com o que se apresenta na penúltima estrofe quando o enunciador-personagem pede ao coração para que “não se encha de amargura”.

Quanto a *Burbujas de amor*, o fato de termos um enunciador que se considera

parte de algo antes de saber se há indicação positiva do ser amado para tal, significa, em nosso entendimento, que há predominância do desejo que, por sua vez, sustenta as esperanças numa futura relação entre o enunciador-personagem e o “tu”. É isso o que acontece na produção em castelhano. Não podemos ser categóricos e afirmar que o mesmo não ocorra na letra adaptada. Mais sensato é concluir que há indícios de um maior grau de razão na adaptação por conta do enunciador-personagem que reconhece sua situação. Tais indícios estão nos versos da canção que antecipam o refrão: “tenho um coração / bem melhor que não tivera”. Ou seja, existe um ser na cena criada que em determinados momentos consegue organizar seu “raciocínio” e analisa como anda seu coração, por meio do tom avaliativo da expressão destacada. Há versos na letra castelhana que mostram um aperspectiva diferente daquela predominância de racionalidade da letra brasileira. Por exemplo, “Tenho um coração / bem melhor que não tivera” está para *tengo un corazón / que madruga adonde quiera*. Nessa relação, percebemos que, na composição brasileira, o próprio enunciador é quem aparece representado como quem está no controle, inversamente à letra castellana em que esse ser é o coração que toma as decisões (ele *madruga adonde quiera*) e por isso não chega ao bom senso, reiterado em *pobre corazón que no atrapa su cordura*. Embora a letra adaptada recomponha essa ideia em “pobre coração, sempre escravo da ternura”, temos uma diferença grande entre elas. Não alcançar seu juízo (*cordura*) cria uma cena em que há um enunciador-personagem, talvez, desequilibrado que se apresenta incapaz de dominar seu coração. Não podemos negar que em ambas as composições há um enunciador-personagem que quer se iludir, como vemos nas duas últimas estrofes. Mas talvez o que podemos apontar como traço importante do enunciador-personagem, na produção nacional, é sua maior capacidade de entendimento de sua situação que lhe parece dar maior domínio de suas emoções.

Em *Hasta que me olvides*, canção interpretada por Luís Miguel, temos um enunciador que desde o primeiro momento se mostra persistente em relação ao seu amor. Toda a canção é construída por meio da ideia de que ele seguirá se esforçando em nome dessa relação (*hasta que me olvides / voy a amarte tanto, tanto*) com todas as forças possíveis (*tanto que no exista mañana ni después*), sendo capaz de tudo (*y que me rompa en mil pedazos*). Essa imagem opõe-se à do enunciador representado em “Antes que eu te esqueça”, interpretada por Byafra. De fato, os nomes das produções já indicam uma mudança de perspectiva.

<p>Hasta que me olvides <i>Hasta que me olvides, voy a intentarlo, no habrá quien me seque tus labios por dentro y por fuera, no habrá quien desnude mi nombre una tarde cualquiera. Hasta que me olvides tanto que no exista mañana ni después. No... No...</i></p> <p><i>Hasta que me olvides, voy a intentarlo, No habrá quien desnude mi boca Como tu sonrisa. Y voy a rodar como lágrima Entre la llovizna. Hasta que me olvides tanto que No exista mañana ni después. Hasta que me olvides Voy a amarte tanto, tanto Como fuego entre tus brazos Hasta que me olvides Hasta que me olvides Y me rompa en mil pedazos Continuar mi gran teatro Hasta que me olvides Hasta que me olvides Voy a bordar tus sueños en la almohada Llenar poco a poco el silencio Con tu abecedario Y cuando calle por dentro, tenerte a mi lado.</i></p> <p><i>Voy a continuar copiando Tu cuerpo sobre la pared Y voy a colgar en tu pecho La noche en el amanecer</i></p>	<p>Antes que eu te esqueça Antes que eu te esqueça e tudo se acabe Eu quero apagar do meu corpo A tua memória E quero riscar o teu nome Da minha história Antes que eu te esqueça e depois Não exista nada entre nós dois, Não... não...</p> <p>Antes que eu te esqueça e tudo se acabe Eu quero dizer pra mim mesmo Que não acredito Que todo esse amor não passou De um sonho impossível Antes que eu te esqueça e depois Não exista nada entre nós dois Antes que eu te esqueça Vou negar que te amo tanto Vou fugir do teu encanto, Antes que eu te esqueça Antes que eu te esqueça E te rasgo em mil pedaços, Continuar o meu teatro Antes que eu te esqueça, Antes que eu te esqueça Enquanto estou sozinho na madrugada Eu quero calar o silêncio Das tuas palavras Fingir que é mentira e você Nunca estive ao meu lado</p> <p>Quero me livrar pra sempre Das coisas que você me fez Quero arrancar da gente O mundo que eu imaginei</p>
---	--

Na letra em castelhano, o que se indica é um “tu” que se põe na cena dada como aquele propenso a esquecer (*Hasta que me olvides*), ao contrário da composição nacional, onde quem se coloca na posição de poder esquecer é o próprio enunciador (“Antes que eu te esqueça”). O enunciador-personagem dá a entender que irá realizar algumas coisas antes que ele se esqueça da pessoa amada, no entanto, essas ações fazem parte do próprio processo de esquecimento (“antes que eu te esqueça e tudo se acabe / eu quero apagar do meu corpo a tua memória”). No lugar da imagem de um “eu” que se esforça para seguir amando temos um enunciador-personagem que caminhará na direção contrária: aquele que pretende acelerar o processo de esquecimento. A assepsia se iniciará num lugar muito marcado pela presença do ser amado: o corpo do próprio

enunciador; esse lugar que representa sua história.

Por meio desse lugar, o enunciador se constrói um romântico contraditório, perdido em meio a suas emoções. Entendemos dessa forma pelo fato de que seu corpo é a primeira etapa de um processo de denegação. Se ele propõe riscar de seu corpo tudo o que faz lembrar essa pessoa amada antes mesmo de poder esquecê-la, entendemos que ele parece criar uma situação em que o esquecimento não seja mais necessário. Portanto, há elementos discursivos nessa produção que negam aquilo que se constrói na enunciação e tem-se, então, a própria denegação. Quanto aos elementos enunciativos que colaboram para esse aspecto, podemos elencar as palavras de sentido negativo que aparecem ao longo da produção brasileira. Além do advérbio de negação “não” que aparece repetidas vezes, há outros elementos discursivos que tendem à negação: “apagar”, “riscar”, “acabar”, “impossível”, “negar”, “fugir”, “sozinho”, “calar” e “nunca”. Essa profusão de elementos negativos acaba por negar a própria tentativa de esquecimento, como se ele mesmo buscasse demover-se de tal coisa.

No entanto, vemos um contraponto interessante com relação ao corpo instaurado pelo enunciador-personagem na cena. Esse espaço, extensão do próprio enunciador na produção nacional, é um elemento íntegro, já que o que será dilacerado é o corpo da pessoa amada (“e te rasgo em mil pedaços”). Se compararmos a composição em castelhano, veremos um corpo que parece representar a fidelidade como proposta do eterno amor desse enunciador-personagem (*no habrá quién desnude mi boca*), e ele oferece seu corpo para ser destruído (*y me rompa en mil pedazos*). Apesar dessa diferença, ambas as produções dividem um lugar próprio para o faz de conta: o teatro. Nesse espaço eles podem assumir os vários papéis: aquele que seguirá amando eternamente, mutilando-se, transformando-se para suprir as necessidades desse amor e ter a pessoa amada ao seu lado (*y me rompa en mil pedazos /continuar mi gran teatro/ tenerte a mi lado*); o outro que quer negar a solidão e calar o silêncio e imaginar a ausência da pessoa amada (“sozinho / na madrugada / calar o silêncio / fingir que é mentira e você / nunca esteve ao meu lado”).

Do percurso do enunciador em *Hasta que me olvides*, podemos fazer uma leitura bem específica levando em conta o próprio título da canção: o enunciador-personagem continuará esforçando-se enquanto amante, preparando-se para a inevitabilidade de, algum dia, sua “cara metade” deixar de amá-lo ou abandoná-lo. Talvez, a noção de que a pessoa amada o ame ainda, o mantém na direção dela. Assim ele se coloca em segundo

plano, destrói-se para construir o corpo desse ser amado (*Voy a continuar copiando tu cuerpo sobre la pared*). Em “Antes que eu te esqueça”, temos um enunciador-personagem que dá a entender que não quer pensar na hipótese do abandono, pois o nega constantemente, mesmo que seus enunciados pareçam indicar o contrário. Aqui, o teatro, parece ser indicado pelo enunciador como um lugar em que as luzes estão acesas, as cortinas abertas para que o show continue. Entendemos isso pelo fato de que o enunciador-personagem de “Antes que eu te esqueça” é aquele que se constrói como quem pode esquecer, ou seja, isso não depende da pessoa amada, mas sim dele. Assim, cria-se uma imagem de ser amado dependente dos desejos desse enunciador-personagem, mas, ao mesmo tempo, de um eu-personagem que talvez não queira cogitar uma situação de abandono, como faz constantemente o enunciador-personagem de *Hasta que me olvides*.

As duas produções que analisaremos agora são *Estoy enamorado*, interpretada por Donato & Estéfano, uma dupla de *pop* latino (o primeiro intérprete cubano e o segundo colombiano), e a produção “Estou apaixonado”, interpretada pela extinta dupla sertaneja João Paulo e Daniel.

<p><i>Estoy enamorado</i> <i>Quiero beber los besos de tu boca</i> <i>Como si fueran gotas de rocío</i> <i>Y allí en el aire dibujar tu nombre</i> <i>Junto con el mío</i></p> <p><i>Y en un acorde dulce de guitarra</i> <i>Pasear locuras en tus sentimientos</i> <i>Y en el sutil abrazo de una noche</i> <i>Sepas lo que siento</i></p> <p><i>Que estoy enamorado</i> <i>Y tu amor me hace grande</i> <i>Que estoy enamorado</i> <i>¡Y qué bien, y qué bien me hace amarte!</i></p> <p><i>Dentro de ti quedarme en cautiverio</i> <i>Para sumarme al aire que respiras</i> <i>Y en cada espacio unir mis ilusiones</i> <i>Junto con tu vida</i></p> <p><i>Que si naufrago me quedo en tu orilla</i> <i>De recuerdos sólo me alimento</i> <i>Que despierte del sueño profundo</i> <i>Sólo para verte</i></p> <p><i>Voy a encender el fuego de tu piel callada</i></p>	<p><i>Estou apaixonado</i> Quero beber o mel de sua boca Como se fosse uma abelha rainha Quero escrever na areia sua história Junto com a minha</p> <p>E no acorde doce da guitarra Tocar as notas do meu pensamento E em cada verso traduzir as fibras Do meu sentimento</p> <p>Que estou apaixonado Que este amor é tão grande Que estou apaixonado E só penso em você a todo instante</p> <p>Eu quero ser o ar que tu respiras Eu quero ser o pão que te alimenta Eu quero ser a água que refresca O vinho que te esquenta</p> <p>E se eu cair, que caia em seu abraço Se eu morrer, que morra de desejo Adormecer dizendo que te amo E te acordar com um beijo</p> <p>Quero sair contigo em noite enluarada</p>
---	--

<i>Mojaré tus labios de agua apasionada</i> <i>¿Para qué pecamos?</i> <i>Sueños de la nada</i>	Dois adolescentes pela madrugada Pra viver a vida sem pensar em nada
--	--

Nessas duas produções há um personagem romântico que se declara para a pessoa amada. A construção enunciativa que se tem através de ambas as letras se caracteriza pelo tom de ternura e devoção. Na composição brasileira, o ser amado é palatável, é doce como o mel. Os versos que corresponderiam a essa passagem na produção castelhana se constrói por meio da leveza, com a imagem do orvalho (*rocío*) que também indica um ritual: provar os beijos da pessoa amada, aos poucos e sem pressa. Há também a mansidão e doçura presentes também no acorde de guitarra. Entendemos que através dessas imagens, os enunciadores amantes pretendem se construir dignos de serem parte constitutiva desse ser amado (*Dentro de ti (...) sumarme al aire que respiras / Eu quero ser o ar que tu respiras*). Vemos nessa e outras passagens a reflexividade discursiva na idealização de pessoa amada, tão delicado quanto o próprio ethos romântico que os enunciadores mostram de si mesmos.

No entanto, nós podemos perceber certo distanciamento entre as relações desse enunciador com a pessoa amada através dos elementos discursivos. O tom de ternura existe em ambas as composições como já apontado, contudo, a produção castelhana coloca a pessoa amada num lugar de admiração. Mesmo quando percebemos o menor esboço de aproximação a esse ser, a linguagem poética que tende ao impalpável, distancia-o desse ser. Podemos apontar essa nossa interpretação por meio da primeira estrofe em que há a construção de um lugar muito impreciso (*allí en el aire*) onde o enunciador-personagem pretende desenhar seus nomes. A esse mesmo elemento natural, o enunciador de *Estoy enamorado* quer se juntar para se tornar parte, ser um escravo de seu amor e, nesse lugar (dentro da pessoa amada), unir suas ilusões com a dele.

Na produção “Estou apaixonado”, também temos uma linguagem semelhante, já que ambas as composições buscam a imagem do doce e sutil. Porém, o que difere a produção nacional da outra é que ela possui na sua discursividade elementos que trabalham mais no campo do tangível. Na primeira estrofe, há uma construção que se opõe à intangibilidade de *Estoy enamorado* (“escrever na areia sua história”), embora não possamos negar o caráter passageiro dessa ação, já que pode ser apagada depois de algum tempo. Há outros elementos que colaboram para o caráter que apontamos acima:

acorde, versos, notas, fibras. Esse último, embora relacionada ao pensamento, traduz muito bem a ideia do palpável.

Entendemos essa concretude como uma força que coloca o enunciador da composição brasileira, talvez, numa condição de proximidade à pessoa amada. Mas não só por isso, podemos apoiar essa leitura que fizemos por meio da quarta estrofe que apresenta os elementos essenciais para a vida (“Ser o ar que tu respiras / ser o pão que te alimenta / ser a água que te refresca / o vinho que te esquentá”). Aqui notamos que o enunciador quer ser útil, oferecer o melhor que puder, inclusive seu amor que é “tão grande”. Diferentemente da letra original, o enunciador de “Estou apaixonado” se coloca como elemento essencial para a construção da relação a dois. Embora ele sugira a imagem da abelha rainha, isso não significa que ele pretenda ser escravo da pessoa amada, senão ser o ar, o pão e o vinho. Existe a necessidade do toque (“te acordar com beijo”), não apenas o olhar (*solo para verte*). A figura de um amor sublime construída na letra original é menos intensa na adaptação, mas não deixa de existir. Podemos confirmar isso pelo desfecho que sugere uma vida descompromissada, sem preocupações, mas que coloca o amor como a continuidade dessa vida criada na cena enunciativa.

Nas duas produções que veremos nesse momento, há enunciadores que tentam mostrar suas ações em tentar convencer a pessoa amada a retornar. Falamos da composição *Dejaría todo*, interpretada por Chayanne e da produção “Deixaria tudo”, cantada por Leonardo, intérprete de canções sertanejas.

<p>Dejaría todo <i>He intentado casi todo para convencerte Mientras el mundo se derrumba todo aquí a mis pies Mientras aprendo de esta soledad que desconozco Me vuelvo a preguntar quizás si sobreviviré</i></p> <p><i>Porque sin ti me queda la conciencia helada y vacía Porque sin ti me he dado cuenta amor que no renaceré Porque he ido más allá del límite de la desolación</i></p> <p><i>Mi cuerpo, mi mente y mi alma ya no tienen conexión Y te juro que...</i></p>	<p>Deixaria tudo Já tentei te convencer de tudo quanto é jeito, Antes que o mundo desabasse todo de uma vez. Fiquei perdido sem você no meio de um deserto, Me perguntando se ainda sobreviverei.</p> <p>Meu sentimento sem você ficou tão triste e vazio. Já percebi que sem o seu amor eu não renascerei. Porque a saudade está quebrando o que resta da minha ilusão.</p> <p>Preciso juntar os pedaços dentro do meu coração. Por isso eu juro que...</p>
---	---

<p><i>Lo dejaría todo por que te quedaras Mi credo mi pasado, mi religión Después de todo estás rompiendo nuestros lazos Y dejas en pedazos este corazón Mi piel también la dejaría, mi nombre, mi fuerza Hasta mi propia vida Y qué más da a perder si te llevas del todo mi fe... lo dejaría</i></p> <p><i>Duelen más tus cosas buenas cuando estás ausente Yo sé que es demasiado tarde para remediar No me queda bien valerme de diez mil excusas Cuando definitivamente sé que ahora te vas Aunque te vuelva a repetir que estoy muriendo día a día Aunque también estés muriendo tú no me perdonarás Aunque sin ti haya llegado al límite de la desolación Y mi cuerpo, mi mente y mi alma ya no tienen conexión, Sigo muriéndome...</i></p>	<p>Eu deixaria tudo se você ficasse Meus sonhos, meu passado, minha religião, Depois de tudo estás fugindo dos meus braços, Deixando o silêncio desta solidão, Não sei mais o que eu faria, desejos, loucuras, toda fantasia. Nada tenho a perder, diz pra mim o que mais você quer... da minha vida.</p> <p>Se você me falta tudo é sofrimento. Sei que é tarde demais pra se remediar. De nada adianta procurar dez mil desculpas. Está difícil de fazer você voltar atrás. Mesmo que eu te diga, estou morrendo um pouco a cada dia. Mesmo que eu te peça, por favor vamos recomeçar. Porque a saudade está quebrando o que resta da minha ilusão. Preciso juntar os pedaços dentro do meu coração. Por isso eu juro que...</p>
--	--

O lugar comum do aqui (explícito na letra em castelhano) instaura o abandono. Quanto a esse lugar, de solidão, desolação, em *dejaría todo* o mundo se desmorona no fazer-se da enunciação. Nessa produção, o ato de expurgar as angústias é, para o enunciador-personagem, um ato de sofrimento. Para ele, o mundo que desaba o faz experimentar algo novo: a solidão (*El mundo se derrumba todo aquí a mis pies / mientras aprendo de esta soledad que desconozco*). Para este enunciador-personagem a pessoa amada parece representar a lucidez necessária para viver, para que tudo faça sentido (*porque sin ti me queda / la conciencia helada*).

Na adaptação, o percurso enunciativo aponta para a importância que esse amor tem para o enunciador, já que ele diz também ter ficado sem saber o que fazer. Ou seja, sua pessoa amada era a sua referência (“Fiquei perdido sem você no meio de um deserto”). O “deserto” mencionado nessa produção equivale ao mundo vazio, sem aquela que é sua condição de vida (“sem o seu amor não sei se renascerei”), reforçado por elementos que participam de um campo semântico que retoma, ressalta a aridez da solidão: “deserto”, “triste”, “vazio”, “saudade”, “silêncio”. Embora tanto na produção estrangeira quanto na nacional o enunciador se apresente indignado com o tratamento

dispensado pela pessoa amada (*después de todo estás rompiendo nuestros lazos / “depois de tudo estás fugindo dos meus braços”*), apenas o enunciador de “Deixaria tudo” busca a sua reconstrução (“preciso juntar os pedaços dentro do meu coração”), já que o outro segue atestando seu desmantelamento (*Mi cuerpo, mi mente, mi alma ya no tienen conexión*). Entendemos que para o enunciador-personagem de “Deixaria tudo”, seu corpo é peça chave para que a pessoa amada se faça presente e, por isso, essa tendência a se reconstruir. Isso aponta para uma forma de devoção específica em ambas as letras: a tendência à desfiguração em *Dejaría todo*, abandonando, inclusive, suas crenças; e a tendência à reconstrução em “Deixaria tudo”, como solução para ter a pessoa amada de volta e terminar com a saudade que está acabando com suas ilusões. Entendemos que esse último elemento (“ilusão”) representa as crenças desse enunciador-personagem e, portanto, para ele, além de recompor-se, é necessário seguir acreditando, mantendo tais ilusões.

As duas produções se aproximam e se distanciam em certos aspectos, como se fossem reflexos uma da outra reproduzidos por um espelho irregular, há uma diferença para a qual gostaríamos de chamar a atenção: o fato de percebermos que a cenografia da produção brasileira faz despontar um enunciador que parece nutrir esperanças, enxergar uma possibilidade de sair da situação de solidão, como vemos pouco antes do final das canções. Em *Dejaría todo*, temos um enunciador que parece acabar com todas as possibilidades de retorno de seu amor (*No me queda bien valerme de / diez mil excusas / cuando definitivamente sé que / ahora te vas*). Não vemos esse ser categórico em “Deixaria tudo”. Nessa produção ele diz apenas estar “difícil” conseguir fazer sua amada retornar (“De nada adianta procurar dez mil desculpas / Está difícil de fazer você voltar atrás”). Ou seja, além do fato de parecer que o enunciador-personagem de *Dejaría todo* pretende manter uma postura (*no me queda bien*) ele mostra não mais ter esperanças. O balanço que podemos fazer entre essas duas produções é que em “Deixaria tudo” o enunciador-personagem ainda parece dar espaço à chama da esperança, de que um dia eles possam recomeçar. Apesar de apenas em *Dejaría todo* termos um “tu” representado como quem também sofre (*aunque también estás muriendo*), a imagem da pessoa amada criada em cada composição tem certa semelhança. Vemos isso através de um ser construído na cena criada como aquele que não dá a mínima para o esforço do enunciador-personagem (“Depois de tudo estás fugindo dos meus braços” / *Después de todo estás rompiendo nuestros lazos*).

Em *Si no te hubieras ido*, letra de Marco Antonio Solís (cantor de música *ranchera*), mas que ficou mais conhecida através da banda mexicana de *pop rock* Maná, há um enunciador-personagem que simula uma conversa com a pessoa amada e ele se apresenta reconhecendo a situação em que se encontra. Nos trechos *Te extraño más que nunca y no sé que hacer*, podemos ver o desespero do enunciador em virtude do sofrimento de não ter o ser amado por perto. Essa situação parece deixá-lo perdido e subjugado. Tanto é assim que ele está entregue ao destino do sofrer, pois o *espera otro día por vivir* sem alguém que lhe é importante.

<p><i>Si no te hubieras ido</i> <i>Te extraño más que nunca y no sé que hacer despierto y te recuerdo al amanecer, me espera otro día por vivir sin ti y el espejo no miente me veo tan diferente, me haces falta tú.</i></p> <p><i>La gente pasa y pasa siempre tan igual, el ritmo de la vida me parece mal, era tan diferente cuando estabas tú, sí que era diferente, cuando estabas tú.</i></p> <p><i>No hay nada más difícil que vivir sin ti sufriendo en la espera de verte llegar, el frío de mi cuerpo pregunta por ti y no sé donde estás si no te hubieras ido, sería tan feliz.</i></p>	<p>Se não tivesse ido E eu pensei que nunca ia te perder Mas tudo que vejo faz lembrar você Espero outro dia, pra te ver aqui De um jeito tão carente, Sorriso transparente Se agarrando em mim</p> <p>A vida vai passando e tudo é tão igual Um pranto no meu rosto é feito um temporal É o vinho que embriaga É o pão de cada dia Eu era tão feliz E juro! Eu não sabia</p> <p>E nada é mais difícil que viver sem ti Sofrendo pela espera de te ver voltar O frio do meu corpo pergunta por ti E não sei onde está Se não tivesse ido, eu era tão feliz</p>
---	---

Com relação à letra adaptada “Se não tivesse ido”, interpretada pela dupla sertaneja Bruno & Marrone, temos um enunciador que faz movimento contrário. Embora a abertura dessa letra nos mostre um enunciador-personagem que, como o da composição mexicana, reflita sobre sua situação, esse personagem parece estar desapontado, já que o conhecimento da situação que pensou ter não foi correspondido. Esse desapontamento se vê no primeiro verso: “eu pensei que nunca ia te perder”. Isso apresenta um enunciador-personagem que acreditava em algo, mas se enganou (ou foi enganado). Além disso, a letra brasileira apresenta uma espécie de “subterfúgio”, uma tentativa de aliviar um sentimento de dor. Esse recurso se dá através da criação de um lugar específico, um lugar para onde espera que o ser amado retorne. Isso é encontrado

no trecho em que ele gera um espaço do aqui (“espero outro dia para te ver aqui”). Essa passagem cria, em nosso ponto de vista, o maior contraponto entre as produções. Na produção *Si no te hubieras ido*, este lugar próprio para o retorno não existe e apenas sobressai o tempo que é responsável pela continuação do sofrer (*otro día por vivir sin ti*). Portanto, já de início, temos duas maneiras de enfrentar a situação: a primeira ligada ao “conhecimento” contrariado da letra adaptada e que parece provocar desconforto e leva o enunciador a desejar um lugar para mitigar sua dor e, conseqüentemente, acercarse da pessoa amada.

Já na letra mexicana, desde o primeiro verso, o enunciador-personagem não se apresenta como sabendo o que fazer e não existe uma vontade expressa na enunciação e, embora não possamos desconsiderar o desejo em potencial por parte de seu enunciador, esta vontade não se materializa no enunciado e talvez possamos entender essa não explicitação de um “desejo” como um “desejo negado”. Outro ponto importante que nos chamou a atenção entre as duas produções está relacionado aos movimentos da dêixis pessoal na primeira estrofe. O que conseguimos verificar na produção brasileira, por exemplo, é um ser mais atuante, pois o “eu” é aquele que espera o “outro dia”, ao passo que na letra em espanhol este “eu” não cumpre seu papel de agente (*me espera otro día por vivir sin ti*). Através dessa actorialização, na produção brasileira temos um enunciador-personagem que se constrói acreditando no retorno daquele que se foi. Podemos notar isso a partir de outros trechos. Em “a vida vai passando (...) um pranto no meu peito é (...) temporal”, temos o surgimento de um espaço (no meu rosto) que é puramente a retomado de um “eu” que se cede como lugar para aquilo que representa o seu sofrimento: “um pranto” que é “temporal”, mas que ao mesmo tempo serve como alento e lhe dá esperanças, já que este pranto “é o vinho que embriaga, é o pão de cada dia”, isto é, elementos que o mantêm vivo.

Talvez, tenhamos aqui uma reconstrução discursiva influenciada pelos aspectos de debreagem (FIORIN: 2006), visto que houve alteração no procedimento de “especialização”, (re)caracterizando seu enunciador-personagem. Dessa forma, a projeção da debreagem na letra original pode ser esquematizada como *yo/tú/tiempo*, em que a temporalização do trecho está especificada pelo momento que se caracteriza no *al amanecer* e *otro día* e, a referência espacial, na realidade, está implícita. No entanto, a especialização surge de forma explícita na adaptação, gerando uma nova “marca” enunciativa. A esquematização da adaptação se dá através da projeção “eu-tu-

tempo/espço”, onde o tempo continua sendo “outro dia”, porém com a perda de uma projeção temporal (*al amanecer*) e o surgimento do espaço do “aqui”.

Essa mudança na debreagem auxilia-nos a mostrar as diferentes faces assumidas pelo eu enunciador, que na adaptação apresenta uma disposição maior a estar junto da pessoa amada, buscando estabilizar o desequilíbrio da distância, ou seja, de reencontrar quem se foi e terminar com seu sofrimento, uma vez que existe o lugar criado para esse fim. O desejo do “eu” que enuncia se sobressai de tal forma que ele até imagina a maneira como a pessoa amada irá retornar: de “um jeito tão carente / sorriso transparente / se agarrando em mim”. Entretanto, não podemos deixar de apontar que esse desejo está atravessado por uma imagem de pessoa amada criada muito especificamente pelo enunciador, ou seja, a imagem de um ser amado que volta arrependida por não conseguir viver longe desse enunciador-personagem.

Analisaremos duas composições intituladas *A puro dolor* e “A dor desse amor”; a primeira interpretada por *Son by four*, um grupo protorriquenho de *pop* latino e a segunda interpretada pelo grupo de música *pop* KLB.

<i>A puro dolor</i>	A dor desse amor
<i>Perdona si te estoy llamando en este momento, Pero me hacía falta escuchar de nuevo, Aunque sea un instante tu respiración. Disculpa sé que estoy violando, Nuestro juramento, Se que estás con alguien, que no es el momento, Pero hay algo urgente que decirte hoy:</i>	Perdoa se estou ligando amor nesse momento Mas me fazia falta escutar de novo Só por um instante sua respiração Desculpa sei que estou quebrando o nosso juramento, Sei que existe outro em seu pensamento, Mas meu coração pediu pra te dizer:
<i>Estoy muriendo, muriendo por verte, Agonizando muy lento y muy fuerte. Vida, devuélveme mis fantasías, Mis ganas de vivir la vida, Devuélveme el aire...</i>	Que estou morrendo, morrendo por dentro, É tanta saudade morando em meu peito Vida, devolva minhas fantasias, Meus sonhos de viver a vida, Devolva-me o ar...
<i>Cariño mío, sin ti yo me siento vacío, Las tardes son un laberinto, Y las noches me saben ... a puro dolor..</i>	Sem teu carinho, meu mundo fica tão vazio, Os dias quentes são tão frios E as noites me trazem ... a dor desse amor...
<i>Quisiera decirte que hoy estoy de maravilla, Que no me ha afectado lo de tu partida, Pero con un dedo no se tapa el sol.</i>	Queria te dizer que hoje estou de bem com a vida Que não senti nada com sua partida, Mas com um só dedo não se tapa o sol

As referidas composições trazem enunciadores que simulam uma conversa telefônica com a pessoa amada, indicando desde o início a distância existente entre eles.

Esta é cena dada em cada composição: dois seres que mantinham uma relação e que por algum motivo não estão mais juntos. Decidiram, como parte de um acordo, não mais procurar um ao outro. No entanto, o enunciador não conseguiu manter o acordo e resolveu ligar e, por isso, pede desculpas. Desse ponto em diante, o enunciador antecipa algo que nos é uma pista do porquê de eles estarem separados. Em *A puro dolor*, temos a apresentação de um pronome indefinido (*alguien*) que indica a presença de uma terceira pessoa, talvez, a geradora do conflito entre enunciador-personagem e ser amado.

Ambas as letras trazem uma cena em que o enunciador-personagem se mostra desejoso de se fazer presente para a pessoa amada. Como desculpa diz que há algo importante para tratar com ela e que nada mais é do que declarar sua completa dependência em relação ao ser amado, como vemos por toda a letra de ambas as produções (principalmente, na terceira, quarta e quinta estrofes). Portanto, nas duas letras, o enunciador-personagem constrói um lugar do sofrimento, o lugar presumível do aqui de onde ele fala. Entretanto, em cada letra temos outro lugar sugerido: o lugar do aí, onde a pessoa amada de *A puro dolor* está com “alguém”, ao passo que em “A dor desse amor” traz um lugar representado pelo pensamento da pessoa amada. Essa caracterização dos lugares de forma diferente, em cada produção, pode gerar indícios de que a vinculação da pessoa com o outro, na letra nacional, seja menor.

Apesar disso, as duas produções trazem um ser que se diz sofrendo demais (“morrendo por dentro” / *muriendo por verte*) e esse sofrer só pode ser mitigado com a presença da pessoa amada, que representa a fonte de vida para o enunciador-personagem: o ar. Por isso, em ambas as letras sugere-se uma cena perfeita para o enunciador: aquela em que o enunciador-personagem pudesse mostrar-se livre das dores desse amor, como indica a última estrofe. No entanto, isso não passa de um desejo, já que “com um dedo não se tapa o sol”. A imagem de quem padece uma verdadeira dor, de quem está *agonizando* faz surgir a figura de um fiador que talvez seja capaz de despertar no enunciatário o sentimento de compaixão.

Talvez uma contraposição bem significativa entre as produções se dê pelo que já indicamos antes quanto ao lugar do “tu”. A produção original traz um “aí” implícito em que o “tu” se encontra na companhia de alguém. Vemos uma cena validada de concorrência em que, não suportando o fato de ter perdido seu amor, resolve dizer o quanto ele a ama, que morre por dentro e que precisa vê-la. Na verdade, isso também se dá na letra brasileira, porém de uma maneira que parece indicar que o enunciador-

personagem prefere não confirmar a presença de outro em seu lugar, mas sim apenas no pensamento, como se o sonho de ter a pessoa amada a seu lado pudesse se tornar possível. Uma das formas de tentativa de convencimento desse enunciador-personagem de “A dor desse amor” está nos elementos enunciativos de sua “constituição corporal” (“meu coração pediu pra te dizer” / “saudade morando em meu peito” “morrendo por dentro”), como indica o próprio título da canção, cuja finalidade é reforçar o tom contestador do refrão, chamando a atenção do ser amado e pedir de volta aquilo que lhe parece ser necessário.

A imagem que podemos ter a partir da locução de *Mientes tan bien*, interpretada pelo grupo de *pop* latino *Sin Banderas* e “Mentes tão bem”, cantada pela dupla sertaneja Zezé di Camargo e Luciano é a de um “eu” que se mostra descontente por conta das muitas mentiras da pessoa amada. Apesar dessa notável indignação por conta do comportamento do “tu”, em ambas as letras, podemos perceber feições diferentes dos enunciadores nessas composições.

<p><i>Mientes tan bien</i> <i>Que te quedarás conmigo una vida entera</i> <i>Que contigo adiós invierno solo primavera</i> <i>Que las olas son de magia y no de agua salada</i></p> <p><i>Yo te creo todo y tú no me das nada</i> <i>Tú no me das nada</i> <i>Que si sigo tu camino llegaré hasta el cielo</i> <i>Tú me mientes en la cara</i> <i>Y yo me vuelvo ciego</i> <i>Yo me trago tus palabras tu juegas un juego</i> <i>Y me brilla el mundo cuando dices luego</i> <i>Cuando dices luego</i></p> <p><i>Cuando dices siento, siento que eres todo</i> <i>Cuando dices vida yo estaré contigo</i> <i>Tomas de mi mano y por dentro lloro</i> <i>Aunque sea mentira me haces sentir vivo</i> <i>Aunque es falso el aire siento que respiro.</i></p> <p><i>Mientes tan bien</i> <i>Que me sabe a verdad</i> <i>Todo lo que me das</i> <i>Y ya te estoy amando</i></p> <p><i>Mientes tan bien</i> <i>Que he llegado a imaginar</i> <i>Que mi amor llenas tu piel</i> <i>Y aunque todo es de papel</i> <i>Mientes tan bien.</i></p>	<p>Mentes tão bem Me promete amor sincero, uma vida inteira Que com você o meu inverno vira primavera Vive me jurando estar apaixonada</p> <p>Prometeu o mundo e nunca me deu nada Você não cumpre nada Que se eu seguir o seu caminho chegarei ao céu Eu vou provando o gosto amargo do seu doce mel Na mentira das palavras entro no seu jogo Procurando água, só encontro fogo E queimo nesse fogo</p> <p>Quando você fala tão apaixonada "Meu amor, eu sempre estarei contigo" Olho nos seus olhos, me emociono e choro Sei que é mentira, mas me sinto vivo Mesmo sendo falso o ar, sinto que respiro</p> <p>Mentes tão bem Que parece verdade o que você me fala Vou acreditando</p> <p>Mentes tão bem Que até chego a imaginar Que não quer me enganar Que me ama de verdade Mentes tão bem</p>
---	--

<i>Y aunque todo es de papel Mientes lo sé</i>	Não me ama de verdade Você mente tão bem
--	---

A começar pelo fato de saber que este “tu” mente, existe uma maneira específica de encarar essa situação, como, por exemplo, colocar-se na condição de quem acredita ou não. Essa nuance existe na segunda estrofe das produções (*yo te creo todo y tú me no das nada / tú no me das nada / “Prometeu o mundo e nunca me deu nada / você não cumpre nada”*). Ambas as produções trazem um enunciador-personagem que entende não receber nada além das promessas. Os versos da letra castelhana trazem um enunciador-personagem que se apresenta expressamente como acreditando em “tudo” (*yo te creo todo*). A letra brasileira também apresenta um ser que coloca em cena aceitando o que o outro diz, mas o gerúndio parece tornar isso menos evidente. Temos, na letra brasileira, um eu personagem que se propõe a fazer parte de um jogo e, assim, vai fazendo de conta (“o que você me fala / vou acreditando”). Essa característica nos leva a uma comparação ainda mais interessante, se vemos os elementos discursivos distribuídos ao longo da letra brasileira, reforçando a representação do caráter desonesto do “tu”. Por exemplo, a reiteração do verbo “prometer” nas duas primeiras estrofes. Também, na letra brasileira, temos a reprodução da fala da personagem pelo discurso direto (“Quando você fala tão apaixonada / meu amor, eu sempre estarei contigo”) que dá um tom de verossimilhança àquilo que o enunciador diz sobre as mentiras desse ser amado.

Em ambas as produções o locutor fala de um “tu” que brinca e que faz jogos, assim como ocorre nas produções já analisadas “Com todos menos comigo” e “Hey!”. Nessas duas produções (inclusive nas letras originais) há a imagem de um “tu” que parece enxergar no “eu” uma marionete facilmente manipulável. No entanto, ao longo das canções percebemos facetas diferentes de cada enunciador-personagem, pois alguns são postos em cena como seres não tão manipuláveis, ou seja, como graus representados de subserviência dos enunciadores-personagens em relação aos caprichos da pessoa amada. Assim também percebemos o enunciador-personagem de *Mientes tan bien* e “Mentes tão bem”, porém, nessas últimas produções, o enunciador-personagem são representados na cena dada como tomando consciência dessa manipulação do ser amado, ou seja, de seus embustes, de suas mentiras.

A linguagem metafórica muito mais marcada na letra em espanhol, quando

indicam as promessas feitas pelo “tu”, parece colaborar para a figura de uma pessoa amada cujo defeito de mentir, talvez, fique menos evidente (*Que las olas son de magia y no de água salada / que me trago tus palabras... / que mi amor llena tu piel*). Contudo, essas palavras falsas (*tú no me das nada*). A produção brasileira parece não ter abandonado esse tipo de construção, mas se deu a partir de enunciados que apontam muito mais para a representação de um caráter desonesto do “tu”, como indicam as passagens que correspondem às linhas acima na composição nacional (“Vive me jurando estar apaixonada / na mentira das palavras... / que não quer me enganar”). Tais construções reforçam uma predisposição do enunciador-personagem na produção nacional que o coloca como reconhecedor dos embustes do ser amado. Isso não quer dizer que ele não se deixa enganar, mas podemos ver que, na composição nacional, esse enunciador é apresentado em cena como reforçando certas “ações” negativas da figura do “tu”.

Se compararmos a letra brasileira com a produção internacional, poderemos notar uma ocorrência em que o enunciador se dirige à pessoa amada representada como um ser inescrupuloso no jogo do amor, já que *mientes en la cara*. Embora exista uma cena validada para o enunciador romântico, através de um ethos de ser que parece estar aprisionado a um sentimento que machuca, mas do qual não vive sem, há um enunciador-personagem em cada composição que se apresenta na cena criada de formas diferentes, construindo, cada uma a sua maneira, a imagem específica de um “tu”. Em *Mientes tan bien*, um ser amado que, pelas expressões metafóricas, parece mais protegido e, em “Mentes tão bem”, um ser que recebe acusações diretas, por conta das constantes expressões que reforçam seu defeito.

Estudaremos, nesse momento, a letra *Labios compartidos* interpretada pela banda de *pop* rock mexicana Maná e a adaptação “Lábios divididos”, interpretada pela banda de forró “Moleca 100 vergonha”. Nessas duas produções, o eu enunciador-personagem faz um desabafo e reclama um amor não dividido, não compartilhado. Contudo, embora tenhamos essa semelhança, a versão não constrói seu espaço com as mesmas especificações do original. Vejamos as letras:

<p><i>Labios compartidos</i> <i>Amor mío</i> <i>Si estoy debajo del vaivén de tus piernas</i></p>	<p>Lábios divididos Estou sozinho Sem você do meu lado sei que não é destino</p>
--	---

<p><i>Si estoy hundido en un vaivén de caderas Esto es el cielo, es mi cielo</i></p> <p><i>Amor fugado Me tomas, me dejas, me exprimes y me tiras a un lado Te vas a otro cielo y regresas como los colibrís Me tienes como un perro a tus pies</i></p> <p><i>Otra vez mi boca insensata Vuelve a caer en tu piel Vuelve a mí tu boca y provoca Vuelvo a caer de tus pechos a tu par de pies</i></p> <p><i>Labios compartidos Labios divididos mi amor Yo no puedo compartir tus labios Y comparto el engaño Y comparto mis días y el dolor Yo no puedo compartir tus labios Oh amor; oh amor Compartido</i></p> <p><i>Amor mutante Amigos con derecho y sin derecho de tenerte siempre Y siempre tengo que esperar paciente El pedazo que me toca de ti</i></p> <p><i>Relampagos de alcohol Las voces solas lloran en el sol Mi boca en llamas torturada Te desnudas Angel, hada luego te vas</i></p>	<p>Sem beijar seus lábios é um desatino Eu estou sendo sincero</p> <p>Estou apaixonado A soma de três corações, Todos são enganados Um não sabe o que os outros pensam vivendo a fingir Às vezes me pergunto por quê?</p> <p>Quando você volta insensata Eu vou cair, mais uma vez Fecho os olhos, beijo sua boca Eu vou cair, em seus braços Peço prá não ir</p> <p>Coração partido Lábios divididos de amor Eu não quero dividir seus lábios Me diz o que faço Ter você só pra mim, meu amor Não quero mais compartilhar seus lábios O amor, o amor Dividido</p> <p>Eu sofro tanto Amigos me aconselham que eu procure outro amor E siga em frente e sempre tenho que esperar paciente Não permito um outro tocando em ti</p> <p>Renunciar esse amor Que só te fez chorar, nunca te deu valor Vivendo a vida torturada Entre os meus braços ser amada Aí é só nós dois</p>
--	--

O momento em que o enunciador-personagem se encontra na cena criada na letra em castelhano é transitório, assim como o próprio espaço que se assemelha ao espaço-tempo que a Física considera como único e pode ser distorcido. O espaço a que nos referimos é o próprio corpo do ser amado, que serve de refúgio a esse enunciador-personagem, pois o céu para ele é estar nesse lugar: sob *o vaivén (das) piernas y caderas* do “tu”. Diante desse aspecto, temos um lugar inconstante: o corpo da própria pessoa amada. Inconstante porque pode estar ou não presente e é assim que em *Labios compartidos* esta relação se constrói. Aqui o ser amado representado pelo “tu” é a referência do enunciador, é seu chão, sem o qual não há jeito de ser feliz. Isso faz do enunciador nessa composição um ser dependente do “tu” para que possa alcançar seu bem-estar. Tal dependência está no caráter condicional do lugar (*Si estoy debajo...*) e

apenas sob estas condições apresenta lampejos de felicidade. Os momentos de ausência e de distorção do espaço-tempo são descritos em outros pontos da letra, através do paralelismo *amor fugado* e *amor mutante*, transcrevendo esse amor que vai e volta transformado, diferente.

Essa noção temporal e espacial da letra mexicana não é encontrada na versão, como podemos ver principalmente nos dois primeiros versos: “Estou sozinho / Sem você do meu lado sei que não é destino”. O lugar potencializado nessa descrição é um lugar constante, o lugar da solidão, espaço apropriado para um personagem solitário, já que esta produção se inicia colocando o enunciador à espera do ser amado. Temos um percurso que instaura a “não-presença”, situação que se constrói da maneira descrita acima. Na letra mexicana podemos enxergar uma presença-condicional por meio da sequência marcada por *amor mio, si estoy debajo / si estoy hundido*.

Especificando melhor a relação enunciador-espaço caracterizada nas produções podemos ver uma nova maneira que o enunciador tem de reconhecer a situação. O próprio paralelismo encontrado após o processo de adaptação foi esquematicamente transposto para “estou sozinho, estou apaixonado” e “eu sofro tanto”, fato que deu características mais autônomas ao ser representado na adaptação. A autonomia deste ser pode ser comprovada nas próprias anáforas reconstituídas da versão (“estou sozinho, estou apaixonado” e “eu sofro tanto”). Por exemplo, se tomarmos o segundo bloco *Amor fugado* na produção original, temos em sua sequência um ser impotente, uma marionete nas mãos do *tu* (*me tomas, me dejas, me exprimes y me tiras a un lado / me tienes como un perro a tus pies*). Na adaptação, podemos comparar esta passagem através do bloco que nos mostra, em primeiro lugar, a mesma visão compartilhada de um triângulo amoroso, embora explicitada de maneira direta como em “A soma de três corações, todos são enganados”. No entanto, não se vê determinado comportamento abusivo por parte de um “tu” que pudesse caracterizar a impotência do enunciador em “Lábios divididos. Na verdade, o que vemos é um ser em “Lábios divididos” que quer saber o que fazer: “Estou apaixonado / (...) / às vezes me pergunto / Por quê?”. Esse comportamento que tende à busca do conhecimento coloca em cena um ser que teria a possibilidade de indagar sobre os fatos e talvez chegar a uma constatação. É o que não existe na letra original onde o personagem é subjugado, levado pela força maior de ser *un perro* aos pés do “tu”. Reiteradamente encontramos as mesmas predisposições nas comparativas do terceiro bloco *amor mutante* e “eu sofro tanto”, que abre caminho

novamente a essa imagem que confronta um ser, na letra adaptada, que busca saber e aquele, na letra em espanhol, que se submete aos caprichos do ser amado (*y siempre tengo que esperar paciente el pedazo que me toca de ti*). O motivo pelo qual o ser busca o caminho da constatação (“me pergunto por quê?”) faz dele um ser que tenta encontrar uma solução para seus problemas amorosos, como o enunciador de “Ainda sou você”. Isso reaparece nos versos do terceiro bloco quando diz que “amigos (o) aconselham (a procurar) outro amor”. Ou seja, temos um enunciador-personagem que busca uma resposta, descontente com a situação porque não quer dividir seu amor (“não permito um outro tocando em ti”), já que se constrói na cena como o único ser traído nessa relação. Podemos confrontar isso com a apresentação de um enunciador-personagem impotente em *Labios compartidos*, já que, como dissemos acima, submete-se aos caprichos da pessoa amada e nada pode fazer (*Me tienes como un perro a tus pies*). Talvez, em *Labios compartidos*, tenhamos um ser que representado como dependente se veja mais próximo do “tu”, mesmo que de forma condicional. Aliás, é a única maneira de ter a pessoa amada, lugar de existência desse enunciador-personagem: *Vuelve a caer en tu piel / Vuelvo a caer de tus pechos a tu par de pies*.

A pesar de na letra brasileira termos um enunciador-personagem que constrói um lugar muito mais caracterizado pela não presença do “tu”, ele não deixa de expressar seu desejo de aproximação, mas, através disso, também, aponta para uma característica dessa pessoa amada, diferentemente da composição em espanhol (“quando você volta insensata / vou cair mais uma vez” / *otra vez mi boca insensata / vulve a caer en tu piel*). Nesse momento, na letra nacional, figura um enunciador-personagem que pede para que isso não aconteça (“peço para não ir”). Talvez, por isso, existe um ser representado na letra brasileira querendo em muitos momentos compreender o que se passa, como em “me diz o que faço”, ou, novamente, como aconteceu em “Ainda sou você”, por meio da imagem dos amigos que sugerem uma resolução. Assim, vemos surgir na cena criada um ethos moralista e egoísta que, talvez, aponte para um tipo de amor proibido, cuja solução será encontrada a partir do momento em que o “tu” renunciar o “outro” que apenas o “fez sofrer”. E, assim, é o desfecho da canção, expressando o desejo mais forte do enunciador-personagem: “Aí é só nós dois”.

Não podemos deixar de chamar a atenção para o fato de que a produção nacional se trata de uma adaptação realizada para o gênero forró e que, por isso, tem suas peculiaridades. Conforme discutida amplamente em capítulos anteriores, as imagens

geradas através desse gênero estão, na maioria das vezes, ligadas a um tipo de amor visto como libertino, em que a sexualidade está mais marcada que em outras composições. Nessa produção isso também acontece, no entanto de forma sutil. Embora a construção metafórica da canção mexicana possa representar um ato sexual, é interessante como isso se reconstrói na adaptação. A composição brasileira explora muito mais a imagem de amor a três. O enunciador dessa produção, inclusive, coloca-se em cena como sendo aquele que estivesse defendendo sua moral. Vemos isso, através da imagem dos amigos (como uma representação do Tribunal do Amor da Idade Média) que vêm ao seu auxílio e, também, pela sua própria representação de pessoa sincera que se sustenta na primeira estrofe da letra. Contrariamente, o “tu” é representado como um ser insensato e que retorna nessas condições para os braços do enunciador-personagem (“quando você volta insensata”), e o outro, o terceiro, é representado como um ser desprezível (“Renunciar esse amor / que só te fez chorar, nunca te deu valor”). Quanto ao enunciador-personagem, ele continua na sua representação de amante que não merece a traição, caracterizando-se como romântico e amante legítimos, como traz a última estrofe.

4.1.1 O teatro... O palco... A relação enunciador–pessoa amada na canção romântica.

A análise que fizemos das canções de nosso *corpus* no tópico anterior foi uma forma de apontar para as diferenças ou apenas sutis mudanças quanto ao enunciador provenientes da desterritorialização, ou seja, da reconstrução enunciativa, dos elementos que permanecem e dos que se vão após uma adaptação. Esse processo que é um esquema que faz parte da produção de muitas canções da atualidade, em nosso entender, pode explicar a redefinição do enunciador romântico, de forma que algumas das características de ser romântico podem ser reforçadas ou abrandadas. O que nos move no presente apartado, portanto, tem a ver com essa remodelação do enunciador especificamente na canção brasileira. Levaremos em consideração as análises das canções feitas até o momento, além de outras que nos servirão de parâmetros em relação ao comportamento do romântico para a atualidade.

Indicamos nas análises do capítulo anterior uma série de comportamento ou disposição do eu enunciador instaurado na cenografia das letras brasileiras que aponta para a manutenção de algumas cenas comuns ou espaços próprios para a encenação, como acontece nas composições “Hey!”, “Com todos menos comigo” e “Antes que eu te esqueça”. Nessas composições verificamos a recorrência de um lugar para o “faz de conta”, representado na imagem do “teatro”. Essa imagem nos chamou a atenção por parecer funcionar como um elo discursivo com outras produções, onde se instaura a condição de existência do enunciador romântico. Podemos ver essa mesma topografia em sambas canções como “Chão de estrelas” (1951), de Silvio Caldas e Orestes Barbosa; “Palhaço” e “Luz negra” (1964), de Nelson Cavaquinho (SEVERIANO E HOMEM DE MELLO: 1998).

Em “Chão de estrelas”, o enunciador-pesongem se põe a lamuriar por conta de não ter seu amor junto dele, já que ela se foi deixando sua vida sem cor, sem som, sem cantar. A vida à qual ele se refere é o “palco” antes iluminado pela presença do ser amado. Assim, temos a topografia representada por um lugar muito específico: o teatro (extensão desse palco), em que todas as suas “ações” o levam ao fingir estar bem (“...guizos falsos de alegria”), como “palhaço das perdas ilusões”.

Chão de estrelas

Minha vida era um palco iluminado
Eu vivia vestido de dourado
Palhaço das perdas ilusões...
Cheio dos guizos falsos da alegria
Andei cantando a minha fantasia
Entre as palmas febris dos corações.

Nossas roupas comuns dependuradas
Na corda, qual bandeiras agitadas,
Pareciam um estranho festival:
Festa dos nossos trapos coloridos,
A mostrar que nos morros mal vestidos
É sempre feriado nacional!

Meu barracão no morro do Salgueiro
Tinha o cantar alegre de um viveiro
Foste a sonoridade que acabou...
E, hoje, quando do sol a claridade
Forra o meu barracão, sinto saudade
Da mulher - pomba-rola que voou.

A porta do barracão era sem trinco
Mas a lua, furando o nosso zinco,
Salpicava de estrelas nosso chão...
Tu pisavas nos astros distraída
Sem saber que a ventura desta vida
É a cabrocha, o luar e o violão.

No entanto, esse enunciador desesperançado de “Chão de estrelas” está muito longe de se assemelhar ao enunciador que figura em “Com todos menos comigo”, por exemplo, como efeito da própria época em que ambas as canções foram produzidas. Em “Chão de estrela” há apenas um enunciador que reclama a partida de um amor e tenta

reconstruí-lo a partir de alguns elementos inanimados (“a porta do barraco sem trinco / o morro / viveiro / roupas / trapos / chão etc.) e, quando invoca a mulher, retoma-se a ideia de partida (“pomba-rola que voou”). Assim, instaura-se a solidão. A composição traz para a cena criada um enunciador-personagem que vivia sob as influências daqueles que aplaudiam seu show (“Andei cantando minha fantasia / entre as palmas febris do coração”), assim como o enunciador de “Me esqueci de viver” (“Vivendo de aplausos, envolto em sonhos”). Aliás, as cenas são assemelhantes, onde se apresenta um enunciador-personagem que parece reconhecer sua responsabilidade pela situação em que se encontra. No entanto, o enunciador-personagem de “Chão de estrelas” eleva a pessoa amada às alturas, como sendo o lugar ao qual deve pertencer apesar do abandono (“tu pisavas nos astros distraída”), algo que é um contraponto se compararmos isso às composições mais recentes. Em “Com todos menos comigo”, por exemplo, além de percebermos o enunciador-personagem que acredita numa solução para o dilema instaurado na letra (e, portanto, ele é, também, um ser que cultiva suas ilusões), o enunciador parece colocar em cena o corpo dessa amada de maneira menos poética: ela está nesse lugar fazendo pouco, zombando desse enunciador.

A mesma situação de enaltecimento da pessoa amada como em “Chão de estrelas” parece se apresentar em “Luz negra”. Nessa letra, há um “eu” que se mostra como alguém que não vê saída para seu sofrimento, senão apenas o fim que é representado através da “luz negra”. O palco é o espaço do sofrimento, lugar em que ele desempenha seu papel de “palhaço”: aquele destinado a ser feito de bobo, maltratado e que parece ser a condição necessária para a existência desse enunciador romântico.

Luz negra

Sempre só
Eu vivo procurando alguém
Que sofre como eu também
E não consigo achar ninguém

Sempre só
E a vida vai seguindo assim

Não tenho quem tem dó de mim
Estou chegando ao fim

A luz negra de um destino cruel
Ilumina um teatro sem cor
Onde estou desempenhando o papel
De palhaço do amor

A condição de ser que sofre parece chegar ao fim, já que a “luz negra”, o “teatro sem cor” são elementos que parecem colocar o enunciador no caminho de seu último

ato. Nessa letra, ademais de um enunciador desiludido, temos a figura da pessoa amada que parece estar protegida por sua própria ausência e, se ela não está, dela o enunciador nada fala. Aliás, a pessoa amada seria a salvação para o enuncicador-personagem. A representação da ausência que se dá em “Chão de estrelas” não ocorre da mesma maneira em “Luz negra”. Em “Chão de estrelas” a pessoa amada se foi, mas o enunciador a recupera nos diversos elementos que mencionamos mais acima. No entanto, é essa ausência ou a tentativa de construir o corpo da amada na cena dada que gera a instabilidade para o ser romântico. Na canção, “Com todos menos comigo” temos outra representação, pois, nessa letra, o ser amado torna-se presente na cena: “E passa por mim / faz pouco de mim”. Essa presença faz do enunciador-personagem um ser que sofre por querê-la de outro jeito, não como ele a constrói, como um ser que desrespeita.

A imagem do “teatro” também está presente na canção “Antes que eu te esqueça”, por exemplo, em que a cenografia traz, igualmente, instaura a necessidade de se seguir atuando (“continuar com meu teatro”), onde os principais atores são o eu enunciador e o tu (relação dada inclusive na construção “Antes que **eu te** esqueça”). Essa imagem dá sentido a toda a denegação da qual havíamos falado em nossa análise anterior e o coloca numa situação de produtor de suas próprias ilusões. Ainda dentro da topografia relacionada ao teatro, aos palcos, no samba-canção intitulado “Palhaço”, nós vemos alguém que pede para que esse palhaço retorne para aqueles que parecem merecê-lo.

Sei que é doloroso um palhaço
Se afastar do palco por alguém
Volta, que a plateia te reclama
Sei que choras palhaço
Por alguém que não te ama (2x)
Enxuga os olhos e me dá um abraço
Não te esqueças, que és um palhaço
Faça a plateia gargalhar
Um palhaço não deve chorar. (2x)

Nessa composição, há uma voz que reconforta e que, ao mesmo tempo, parece dar um tom de palavra de ordem: “faça a plateia gargalhar / um palhaço não deve chorar”. Embora pudéssemos interpretar o termo “plateia” como se fosse um elemento

que propiciasse a condição para a existência desse palhaço, entendemos que, por meio dessa imagem, ressalta-se a resignação diante do sofrer (“um palhaço não deve chorar”). Ou seja, a volta solicitada pelo locutor parece indicar a necessidade de continuidade ao sofrimento desse palhaço, indicando, dessa forma, que sempre deve haver palhaços sofredores.

Talvez o palco destinado aos sofredores seja a metonímia perfeita para o lugar da solidão que vimos surgir nas canções selecionadas para nosso *corpus*. No entanto, é a relação “eu-tu” nesse espaço de sofrimento que dá certos efeitos de sentido, que muda as feições do fiador. Em “Hey!”, por exemplo, o eu enunciador coloca como palco o lugar do “aí”, onde o “tu”, que é a representação da pessoa amada, vive “zombando” dele, falando a seu respeito. Por meio da construção de uma pessoa amada que zomba, surge, assim como em “Palhaço”, a imagem de um “eu” que sofre; que sente remorso (apesar de negá-lo). Entretanto, este enunciador mostra uma pessoa amada com uma parcela de culpa e, portanto, não permite que ela saia ileso. Essa relação entre enunciador e enunciatário altera a topografia, define espaços na canção, onde parece haver embates entre enunciador e pessoa amada e isso valida a cena das concorrências amorosas.

Aquele ser desorientado, que sofre pela ausência da pessoa amada, como vimos nos sambas-canções, ou seja, a imagem do romântico excessivo que prefere morrer para seguir amando ainda existe. No entanto, essa característica parece ser atenuada através do tom de enfrentamento ou de culpa compartilhada promovida pelo enunciador. Essa divisão de culpa, além de estar em “Hey!”, pode também ser vista em outras composições modernas ao contrário dos sambas-canções. Nestes, mesmo quando a pessoa amada se faz presente ela parece ser colocada num lugar especial. Por exemplo, o samba-canção “Quem há de dizer?” traz a pessoa amada que está num bar a beber com outros, imagem que parece se reconstruir em “Com todos menos comigo”. No entanto, apenas no caso do samba-canção a mulher é enaltecida (“[ela] ilumina mais a sala / do que a luz do refletor”). Em “com todos menos comigo” há um “tu” que em nenhum momento foi enobrecido, pois o ser amado é quem machuca o enunciador.

Segundo Tinhorão (1974: 149), os sambas-canções foram os sucessores das modinhas, carregando as características românticas do século XIX. Talvez isso explique o fato de a grande maioria indulgenciar a figura da pessoa amada quando se instaura a relação “eu-tu”. Vemos isso em “Minha história” em que se coloca em cena a traição, no entanto, para-se por aí como se não se devesse dizer mais nada. Tanto é assim que,

para o espaço tão vasto instaurado na canção (o “mundo”), a “Minha história” se resume em dois versos (“Tive alguém que eu amei com loucura / e este alguém me traiu”). Chama-se a atenção não para aquela que o faz/fez sofrer, mas para sua condição de sofredor e para os “falsos amigos” que só sabem julgar.

A modinha “Marília, se me não amas” traz a relação “eu-tu” de forma marcada, através da virtualização de Marília na letra, como se estivesse conversando com ela. Nessa canção, o enunciador pede para que ela minta a fim de evitar seu sofrimento (“não me digas a verdade / mente, ingrata, por piedade”). A imagem da pessoa amada aqui se faz a partir da necessidade da mentira para que o enunciador-personagem continue a viver em paz. No entanto, Marília é aquela que não escuta suas súplicas e, portanto, não mente, assim como indica o último verso da canção (“mente, ingrata, por piedade”). O que temos aqui acontece de maneira diferente em “Mentes tão bem”. Nesta canção, o enunciador apresenta um ser amado que mente deliberadamente a fim de conseguir vantagem no jogo do amor (“na mentira das palavras entro no seu jogo”). Vemos um “tu” cheio de defeito que se diferencia daquele que foi representado em “Marília, se me não amas”. Em “Marília...” o “tu” possui virtudes já que não atende ao pedido do enunciador. Não obstante, tanto o enunciador em “Marília...” quanto em “Mentes tão bem” quer manter suas ilusões (Marília...: “Dá-me esta doce ilusão” / “Mentes...: “vou acreditando”), mas através de uma imagem de pessoa amada distinta: uma personagem apresentada como tendo virtudes e a outra não.

Na modinha “Hei de amar-te até morrer” temos um enunciador que diz sofrer porque seu amado foge. Esse ser é chamado de “ingrato”. Apesar de termos claramente expressado na letra a ideia de um ser que despreza (“em paga de teus desprezos”), que foge apesar de todo amor dispensado a ele (“por que me foges”), não vemos a mesma figura desprezível que foi construída em “Hey!”. Os elementos discursivos utilizados nesta última produção faz surgir uma pessoa amada que causou muita mágoa ao enunciador-personagem, algo perceptível através da forma incisiva ao se dirigir a “você” e por conta do advérbio “nunca” que indica a ausência de amor (“você nunca me amou / você nunca pensou em mim”).

A relação apontada entre enunciador e pessoa amada através da cenografia de cada canção está ligada ao caráter de contestação instaurado pelo enunciador, quando este tenta apresentar a pessoa amada como também sendo uma das responsáveis pela situação de abandono, de desprezo etc. No entanto, essa condição não retira o aspecto de um enunciador-personagem que padece as duras penas desse abandono. Entendemos

que é por conta dessa situação de abandono que surge através da enunciação um “eu” que quer entender o que acontece, que se pergunta, que constrói uma pessoa amada segundo (quem sabe) suas necessidades. Em “A dor desse amor” o enunciador pede de volta suas ilusões, suas fantasias como se elas tivessem sido roubadas pela pessoa amada, diferentemente da “doce ilusão” apresentada em “Marília, se me não amas”. Podemos ver o caráter de contestação em “Se não tivesse ido”, por exemplo, através do próprio título da canção. Dessa forma, o enunciador cria uma hipótese a fim de tentar compreender o mal que deixaria de se abater sobre ele caso a pessoa amada não tivesse partido. De fato, apesar de ele estar se colocando numa posição de ser sofredor, esse enunciador-personagem põe em cena também a sua amada como sendo aquele que o abandonou. Essa mesma ideia de contestação se dá em “Lábios divididos” em que o enunciador quer entender o que está acontecendo em sua vida (“Às vezes me pergunto por quê?”), quando tenta fugir das armadilhas do “tu” (“peço para não ir”). Essa produção retoma a questão do fingimento, da traição, mas como sendo algo compartilhado: um triângulo amoroso. Nesse caso, a promiscuidade sugerida em “Com todos menos comigo” se escancara, como resultado do próprio gênero forró a que pertence essa canção. Novamente, segundo o enunciador-personagem, quem manipula e segue contribuindo para a relação desregrada é o “tu”, e o enunciador se coloca como a vítima da relação e exige mudanças: “Me diz o que faço / Não quero mais compartilhar seus lábios”, cujo ápice se dá em “Não permito um outro tocando em ti”, com a resrepresentação, talvez, de preceitos morais. Através desse amor possessivo, temos a concorrência amorosa destacada na última estrofe quando o enunciador tenta convencer o ser amado de que o outro só o faz sofrer (“Renunciar esse amor / que só te fez sofrer / Nunca te deu valor / vivendo a vida torturada”); e a promessa de um amor verdadeiro: “Entre os meus braços ser amada / aí é só nós dois”.

Apesar de apresentarem esse aspecto combativo em relação à pessoa amada, o enunciador continua sonhando e, em alguns casos, propondo acordo, como em eu “Deixaria tudo” (ou quebrando acordos como em “A dor desse amor”). “Deixaria tudo” traz um enunciador que, como o próprio nome da canção diz, faria qualquer coisa para ficar com a pessoa amada, já que sabe que ela é condição para sua sobrevivência (“Já percebi que sem o seu amor não sou nada”). Mesmo nesses casos, há uma forma de questionar, de querer fazer entender que toda a situação parece ter como único causador a pessoa amada (“diz para mim o que mais você quer... da minha vida?”).

Ao analisar as canções de fossa da década de 60, percebemos que nesse

momento começa haver uma mudança na configuração romântica dada a algumas mudanças na sociedade da época (os movimentos a favor do aborto, do divórcio etc.). A relação entre o homem e a mulher, a base familiar, por exemplo, nesse momento já haviam sofrido mudanças significativas se comparadas à primeira metade do século passado. Assim, podemos ver nas composições dos anos 60 em diante figurar o caráter de contestação de que falávamos anteriormente. Em “Você não me ensinou a esquecer”, de Fernando Mendes, temos no próprio título da canção esse aspecto. No entanto, a construção da culpa parece recair sobre o enunciador (“Você bem que podia perdoar / e só mais uma vez me aceitar”), embora ele não deixe de culpá-la (“Do abismo em que você se retirou e me atirou...”). Também, a maneira como o enunciador resolve seus problemas é diferente. Nesse caso, ele vai buscar mitigar sua dor em “outros braços”. Talvez, isso explique o fato de ele ter se colocado no lugar da pessoa amada, saído em busca de outros amores, assim como fez o “tu” (isso de certa forma responsabiliza esse “tu”). Das canções que foram produzidas dos anos 80 para cá, e que faz parte do *corpus* dessa pesquisa, nenhuma delas apresentou um enunciador-personagem que saiu à procura de outros amores para resolver sua situação amorosa. Muito menos houve enunciadores-personagens que se propusessem a esquecer a pessoa amada. Pelo contrário, a imagem predominante está ligada à aproximação da pessoa amada e não ao afastamento dela.

Não podemos negar que o amor disfórico está presente nas canções de nosso *corpus*, assim como nos sambas-canções e nas canções de fossa. No entanto, o que as diferencia é a forma como o eu enunciador se coloca em cena e tenta construir a imagem de um ser amado, como propõe resolver suas questões amorosas, buscando estar em condição de conjunção com seu amor. O enunciador-personagem moderno não se entrega ao mais completo sofrimento como diz o enunciador de “Uma lágrima”: “E minha vida está chegando ao fim / o mundo agora é triste demais / o céu pra mim não tem nenhuma cor” e finaliza com “Uma lágrima e nada mais”. Mesmo na canção “Se não tivesse ido”, que mais se aproxima dessas lamúrias que tende à infundável tristeza, há uma chance de solução positiva, através do lugar específico para o retorno da pessoa amada (“Espero outro dia pra te ver aqui”).

4.1.2 Românticos à moda antiga

Quando nos dedicamos à tarefa de estudar os enunciadores das canções românticas brasileiras, já no início percebemos uma relação entre o comportamento do enunciador romântico nas canções modernas e as características herdadas do Romantismo: a construção de um amor utópico, a busca do amor inalcançável etc. Através das análises que fizemos no subcapítulo 4.1, quando comparamos as adaptações e as originais, e no subcapítulo anterior (4.1.1), referente à comparação das produções dos últimos trinta anos com as modinhas, sambas-canções e música cafona, notamos as marcas desse romantismo: a cisão do enunciador romântico, a necessidade de se manter iludido como característica necessária das canções modernas. Contudo, aquele romântico que coloca o ser amado num lugar de destaque, que a protege como sendo a coisa mais valiosa, dando margem ao amor sublime, parece não ter mais lugar em grande parte dessas produções. Todavia, três canções das que escolhemos produzidas nas últimas três décadas trazem algo nesse tom. Referimo-nos às canções “O amor que chega”, “Borbulhas de amor” e “Estou apaixonado”.

Tomamos como critério de análise das canções a relação “eu-tu” numa dada topografia. É a cenografia dessas três produções que dá um tom diferente a elas e nos mostra espaços não compatíveis com os apontados anteriormente e, conseqüentemente, temos uma nova relação enunciador e pessoa amada. Partindo da canção “Borbulhas de amor”, temos o lugar especificado através do aquário que não deixa de ser o palco para os delírios do eu lírico. O enunciador de “Borbulhas de amor” se mostra desde o primeiro verso como um sujeito cindido, “dividido entre a esperança e a razão”. Vemos uma relação com aquilo que Costa (1998: 62-3) aponta, quando trata do “nascimento do sujeito amoroso e a sociedade de corte”, conforme indicado em nosso referencial teórico. Foi nesse momento em que o amor passou a ser compreendido como imanência do ser e estaria pronto para ser utilizado pelo Romantismo. Portanto, como algo imanente poderia levar à “felicidade ou infelicidade dependendo do rumo que lhe fosse dado”. O ser enunciativo de “Borbulhas de amor” parece que está para esse tipo de enunciador, querendo entender tal imanência, ou seja, o porquê dessa condição de sujeito “dividido”. Entendemos isso pelos versos que iniciam a canção: “tenho um coração / dividido entre a esperança e a razão”, condição que passa a ser rechaçada (“Bem melhor que tivera...”). Dessa forma, esse eu lírico se projeta para o lugar de

desejo numa ânsia de fazer parte da vida desse ser amado (“Quem dera ser um peixe / para em teu límpido aquário mergulhar”). Como escravo do amor, esse “eu” parece ver-se preso a um vaivém, ora acercando-se da felicidade, ora da infelicidade (“Canta coração / que esta alma necessita de ilusão / sonha coração / não te enchas de amargura”). E para tentar fugir da amargura, a relação que mantém com “tu” é especial. Esse ser amado é personificado pelo aquário é um ser de águas límpidas, para quem todos os caprichos devem ser dispensados (“enfeitar de corais tua cintura / fazer borbulhas de amor para te encantar”). Embora também possamos ver o esboço do desejo carnal (“saciar esta loucura” ou pela ideia de movimento para dentro do aquário), não há vulgarização desse desejo, muito menos do corpo da pessoa amada.

Em “Borbulhas de amor” percebemos uma devoção quase que total ao ser amado, da mesma maneira que ocorre em “Estou apaixonado”. Nessa última composição, a cenografia se instaura por meio do tom doce e sutil, como que resultado da presença da pessoa amada. Nessa composição, o “tu” é elevada a um nível de importância para a existência do “eu” personagem. Ela é aquela que pode acabar com a amargura de sua vida (“quero beber o mel de sua boca”) e, assim como a união desejada em Borbulhas (“uma noite para unir-nos até o fim”), o enunciador de “Estou apaixonado” pretende fundir suas histórias. As características de um ser que parece colocar como única condição de existência ser apropriado pela pessoa amada é fruto da paixão em si (“Estou apaixonado”), sentimento que põe o eu lírico numa condição de desgoverno de si, capaz de anular-se em favor de seu amor (“E se eu cair, que caia em seu abraço / e se eu morrer, que morra de desejo”). Há outros elementos discursivos que mostram o desejo do “eu” em ser parte do “tu”, através de elementos de essencialidade para a manutenção da vida (“ar, pão, água, vinho”). Apesar de também funcionarem como elos discursivos entre composições desse tipo (como aparece em “Se não tivesse ido”), nessa composição eles são articulados de modo que pudessem constituir o próprio ser amado, e não como representantes da dor do enunciador como acontece em “Se não tivesse ido”.

As características que apontamos até agora estão ligadas a uma configuração diferenciada da relação “eu-tu” entre as duas canções (“Borbulhas... e Estou apaixonado”) e as outras analisadas no apartado anterior. Nas produções analisadas anteriormente percebemos o surgimento de um ser enunciador que se mostra desiludido e que pretende apontar para aquele que roubou suas ilusões, seus sonhos etc., ou seja, o ser amado. Também temos uma configuração diferenciada entre o enunciador–

personagem e a pessoa amada na composição sertaneja “O amor que chega”, interpretada por Roberta Miranda. Em primeiro lugar, o eu lírico de “O amor que chega” parece colocar-se diante da pessoa amada, já que instaura um “tu” que talvez sinta sua presença (“E sente os meus olhos te querendo com paixão”). Todavia, diferentemente das relações em que parece se buscar um culpado, nessa composição nota-se um tom de cumplicidade, como se pudéssemos entender do verso citado acima o próprio enunciador dizer o seguinte: “se você sente o que eu sinto”. Essa interpretação justifica o que o “eu” personagem sugere na sequência: “não culpe o coração”, ou seja, se esse “tu” sentir o mesmo que o enunciador, isso será sinal de “paixão” e, portanto, a pessoa amada não deve se preocupar. Mesmo que a última estrofe indique o “tu” como ladrão, já que roubou o corpo, o sonhos, coração e a alma do enunciador, não vemos se caracterizar nenhum conflito. Vemos isso através do refrão “permita que eu te abrace / você é um ladrão”.

A relação “eu-tu” dessas três produções parece colocar em destaque um tipo de amor completamente diferente daquele encontrado nos sambas-canções, boleros e canções de fossa. O que parece despontar em “O amor que chega” é o tipo de amor dádiva do qual falava Oliveira (2008) quando fazia referência à bossa nova. Esse amor é aquele pelo qual não parece haver necessidade de sofrimento e o que conta é o prazer que ele proporciona, como atesta o verso do refrão: “...é este amor que me faz delirar”.

Juntando os pedaços

Nessa parte final, faremos algumas amarras e complementações concernentes a nossas análises em torno do enunciador romântico das canções românticas brasileiras. Para tanto, devemos considerar as indagações iniciais que nos levaram ao estudo desse ser, como, por exemplo, como estaria configurada na canção moderna a figura do romântico? Que mudanças ele poderia sofrer em pouco mais de 150 anos de canção romântica? Como as atuais condições de circulação e produção das canções românticas foram capazes de alterar a maneira de representação do enunciador romântico? A partir disso, propusemo-nos a buscar e a entender algumas dessas transfigurações.

Para tentar rastrear essas alterações em relação ao enunciador romântico, nosso percurso partiu de pesquisadores que nos auxiliaram a compreender um pouco do processo que se deu em torno da canção romântica, principalmente do século XIX até os nossos dias. Considerando-a uma prática social, usada para satisfazer certas necessidades tanto rituais, quanto de lazer e comerciais, podemos colocar a canção como um instrumento que nos permite olhar para lugares específicos da cultura de um povo e, como já apontava José Geraldo Vinci de Moraes, a “desvendar a história de setores da sociedade pouco lembrados pela historiografia” (1999: 205)²⁰. A canção com seu poder de alcance a determinadas realidades sociais mostrou que ela é constituída por meio de um paradoxo, pelo fato de ser basicamente uma arte próxima às camadas menos escolarizadas e pobres – “poetas populares” que imprimiam suas canções em papéis a vulso e vendiam por preços módicos para sobreviver (Moraes, 2008) –, mas que atraiu setores da elite como pudemos ver no sistema de parcerias (tratado em nosso subcapítulo 2.1.1). Essa arte sempre esteve no limite desses dois lugares: o popular e a elite.

Ligada a esse paradoxo constitutivo, a canção romântica entrou no universo tecnológico do século XX permeada pelos mais distintos gêneros musicais, marcada pela desterritorialização da era do rádio que ampliou seu alcance e alterou sua forma de circulação; marcada pelas influências estrangeiras que moldaram sua forma de produção

²⁰ Moraes, J. G. V. de. *História e música: canção popular e conhecimento histórico*. Revista Brasileira de História. São Paulo, vol. 20, no. 39; 1999 ou 2000, p. 203 a 221. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/rbh/v20n39/2987.pdf>

através dos gêneros incorporados e transformados. Nesse contexto, o período que seguiu até os dias atuais continuou trazendo para o cenário musical as figuras de seres sofredores, melancólicos e de amor nunca correspondido, cujas características permaneceram aparentemente inalteradas. Com o intuito de compreender as configurações dos seres românticos nas canções românticas modernas das últimas três décadas (dando especial atenção à relação entre o enunciador-personagem e a pessoa amada representados num lugar criado da canção), analisamos algumas produções do século XIX até as décadas de 60 e 70 do século XX. Percebemos nelas que os seres presentes nas composições românticas continuaram sendo construídos na cenografia de cada canção com uma particularidade que se mantinha: um ser cuja representação romântica foi caracterizada por nós como excessiva, por conta da tendência ao tipo de amor-abandono, através do qual apenas lhe restava o sofrimento, o mundo da amargura, a anulação de si mesmo, além de parecer colocar a pessoa amada acima das causas de seu sofrer. Marcado por uma incompletude constante, o caráter melodramático do enunciador romântico, que perdurou do período oitocentista até após a segunda metade do século XX, passou a ser ameaçado pela indústria cultural cujos agentes, levados pela onda de modernidade iniciada nos anos 50 (com a chegada da televisão), iniciaram uma busca por um novo modelo de canção que pudesse atender aos anseios de uma sociedade de padrões econômicos mais elevados.

As canções românticas de moldes melodramáticos ficaram, dessa forma, condenadas a lugares menos privilegiados, lançadas a um setor periférico da sociedade e dos meios de comunicação. No entanto, o enunciador romântico excessivo, cuja incompletude sempre o levou ao sofrimento do amor-abandono continuou presente no cenário musical, através das canções de fossa e cafonas que eram frequentemente reatualizadas nas vozes dos grandes nomes da MPB. O restabelecimento das canções românticas iniciado na década de 80, conforme indicou Tatit (2004), deu novo impulso a esse tipo de enunciador. No entanto, devido a mudanças que já se viam refletir nas canções românticas da década de 60 e 70, por conta dos novos lugares ocupados pelos agentes na sociedade, o papel da mulher através do engajamento político, do feminismo, as discussões acerca da autonomia em relação ao próprio corpo etc.²¹, parecia começar a refletir-se no tipo de relacionamento entre o enunciador romântico e a pessoa amada

²¹ SCAVONE, L. *Políticas feministas do aborto*. Dossiê aborto. Revista Estudos Feministas. Vol. 16, no. 2, Florianópolis, May/Aug. de 2008. Disponível em:
[Http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-026X2008000200023](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-026X2008000200023)

representados na canção, principalmente, nas canções pós anos 80. No que se refere às produções oitocentistas e às dos primeiros 60 anos do século XX, as mudanças na relação enunciador-pessoa amada estão na base de uma maior dependência daquele para com a pessoa amada a fim de que se constitua a cena romântica em si. Quanto às composições da década de 80 em diante, parece haver uma inversão, já que essa dependência diminui ao passo que o enunciador romântico começa a contestar o ser amado, para que se estabeleça uma espécie de cumplicidade entre esses seres e, assim, talvez, represente-se, na cena criada, uma forma de colocar a figura da pessoa amada também como responsável pelas desilusões do enunciador romântico.

Nossas pesquisas acabaram apontando para isso. Se retomarmos as análises das modinhas e sambas-canções, notamos que a relação existente entre o enunciador-personagem e a pessoa amada se deu por meio de uma maior dependência daquele para com esta, ou seja, o enunciador romântico vê na pessoa amada a representação da necessidade de seguir amando, de seguir iludido, como pudemos perceber na modinha “Marília, se me não amas”, por exemplo. Ou como no samba-canção “Quem há de dizer?”, em que o enunciador-personagem enaltece o ser amado que é representado como sendo aquele que o abandona para ir à boemia.

O tipo de romântico excessivo é uma constante nas produções românticas que resiste até nossos dias. A reprodução do lúgubre, do fim de uma vida por conta de um amor não correspondido aparece também nas composições românticas dos anos 70, como mostram as canções “Uma lágrima” e “Você não me ensinou a te esquecer”. Essas produções constroem um enunciador-personagem sem esperanças, pois a ausência da pessoa amada representa a morte, a falta de motivos para se viver, como representou o enunciador de “Me esqueci de viver”. Desse período em diante, a relação enunciador – pessoa amada começava a ser atravessada pelas cobranças daquele sobre esta, como acontece na composição “Hey!”, por exemplo, em que o enunciador apresenta o “tu” como um ser que zomba e que fala indevidamente; ou em “Mentes tão bem” onde o ser amado é representado como aquele que nunca “cumpre nada”, ou como em “A dor desse amor”, em que o enunciador cobra suas ilusões, algo que parece ter sido roubado pelo ser amado.

Embora tenhamos encontrado essa característica em nosso *corpus*, ela aparece entrecortada por outras que nos levam à permanência de um tipo de construção de enunciador ainda muito próximo do comportamento utópico. Queremos dizer que não desconsideramos a existência dessas características, através da qual os enunciadores se

apresentem, na cena criada da canção, buscando amores inalcançáveis, como já discutimos em nosso subcapítulo “Em cena: o romantismo e o amor romântico”. Isso ficou mais evidente nas canções “Borbulhas de amor”, “Estou apaixonado” e “O amor que chega”, uma vez que nessas produções o enunciador-personagem apresenta o ser amado de modo especial, como sendo aquele ser que pode livrá-lo de todas as dores, que é enaltecido, que é símbolo de pureza e para o qual se dispensa toda a atenção necessária.

As análises nos mostraram que há um atravessamento constante de configurações do enunciador romântico na canção romântica brasileira, ora buscando responsabilizar a pessoa amada por seu sofrimento, como é o caso da maioria das composições, ora representando o ser amado por meio de um tom sutil e doce, tendendo ao sublime. Ou como nos gêneros de forró em que o apelo sexual pode ficar mais evidente nessa relação enunciador-personagem – ser amado. No entanto, devemos considerar esse ser sempre como um efeito de sentido em cada produção, como um fiador paradoxal, cujas contradições resultam do desejo de seguir amando sob qualquer condição, protegendo o ser amado ou criticando-o, mas sempre encontrando meios de se fazer existir através dos ecos de um romantismo em constante transformação.

Referências bibliográficas

ADORNO, T. W. A indústria cultural: O Esclarecimento como Mistificação de Massas. Em: Dialética do esclarecimento – fragmentos filosóficos. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Edição Ltda, 1985.

ADORNO, T. W. O fetichismo na música. Em Os pensadores: textos escolhidos / Max Horkheimer, Theodor W. Adorno; traduções Zeljko Loparic... [et al.] - 5 ed. - São Paulo: Nova Cultura, 1991.

ANDRADE, M. de. Modinhas imperiais. Livraria Martins Editora, 1964.

AMOSSY, R. A construção do ethos. Em: Imagens de si no discurso: a construção do ethos / org. por Ruth Amossy. São Paulo: Contexto, 2005.

ARAÚJO, S. 1999. “The politics of passion: the impact of bolero on Brazilian musical expressions”. Yearbook of Traditional Music, vol. 31. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/767972?seq=6>>. Acesso em: 08/03/2011.

BAKHTIN, M. El problema de los géneros discursivos. Em: Estética de la creación verbal. Buenos Aires: Siglo XXI, 2008.

BRAIT, B. Bakhtin: conceitos-chave. São Paulo: Contexto, 2008.

CALADO, C. Tropicália: a história de uma revolução musical. São Paulo: EDITORA 34, 1997-2000, p, 105 e 160.

CALDAS, W. Acorde na aurora: música sertaneja e indústria cultural (2ª edição). São Paulo: Companhia Editora nacional, 1979.

_____. Iniciação à música popular brasileira. São Paulo: Ática S.A., 1985.

_____. Luz Néon: canção e cultura na cidade. São Paulo: Livros Studio Nobel Ltda, 1995, p.21, 22.

_____. Reverendo a música sertaneja. Dossiê Brasil Rural. Ver. USP no. 64 – São Paulo, fev. de 2005. Disponível em: http://www.revistasusp.sibi.usp.br/scielo.php?pid=S0103-99892005000100006&script=sci_arttext. Acessado em: 27/07/2011.

CARETTA, A. A. Por um método de análise discursiva da canção popular. Disponível em: <http://www.simelp2009.uevora.pt/pdf/slq15/03.pdf>. Acesso em: 06/12/2011.

COSTA, J. F. Sem fraude sem favor: estudos sobre o amor romântico. Rio de Janeiro: Editora Rocco Ltda., 1998.

DIAS, Márcia Tosta. Os donos da voz. A indústria fonográfica brasileira e a mundialização da cultura. São Paulo: Boitempo Editorial, 2000.

DUCROT, O. El decir y lo dicho: Buenos Aires: Hachette, 1984.

FIORIN, J. L. Elementos de análise do discurso. (5ª e 14ª ed.). São Paulo: Contexto, 2006.

LÉVY, P. Mídias de massa e totalidade. Em: Cibercultura. São Paulo: Editora 34 Ltda., 2000, p. 116.

MAINGUENEAU, D. O cenário da enunciação. Em: O contexto da obra literária. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

_____. Diversidade dos gêneros de discurso. In: MACHADO e MELLO (orgs.). Gêneros: reflexões em análises do discurso. Belo Horizonte: Núcleo de análise do discurso, PPGEL – UFMG, 2004, pp. 43-58.

_____. Ethos, Cenografia e incorporação. Em: Imagens de si no discurso: a construção do ethos / org. por Ruth Amossy. São Paulo: Contexto, 2005, p. 69-92.

_____. A cena da enunciação. In: MAINGUENEAU. Discurso literário. Trad. Adail Sobral. São Paulo: Contexto, 2006, p. 249-305.

_____. A propósito da noção de ethos. In: MOTTA e SALGADO (orgs.). Ethos discursivo. São Paulo: Contexto, 2008, p. 18.

MORAES, J. G. de. História e música: canção popular e conhecimento histórico. Revista Brasileira de História. São Paulo, vol. 20, no. 39; 1999 ou 2000, p. 203 a 221. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/rbh/v20n39/2987.pdf>. Acesso em: 02/01/2013

_____. de. Cantar e contar o cotidiano: As modinhas Paulistanas (anos 20/30). Em: MATTOS, TRAVASSOS E MEDEIROS (orgs.). Palavra cantada – ensaio sobre poesia música e voz. Rio de Janeiro: 7letras, 2008.

NUNES, B. A visão Romântica. Em: GUINSBURG (org.) O Romantismo. São Paulo: Perspectiva, 2008.

OLIVEIRA, P. da C. e S. F. de. Canção do amor de menos. Sentimento e sensação na música de Tom Jobim. Em: Leitura sobre música popular: reflexões sobre sonoridade e cultura / GIUMBELI, DINIZ, NAVES, organização. Rio de Janeiro: 7letras, 2008, p. 235-250.

PINTO, M. I. M. B. Ressonâncias da modernidade: linguagem radiofônica e o cotidiano urbano. Texto integrante dos anais do XVII Encontro Regional de História. – O lugar da História. ANPUH/SP – UNICAMP. Campinas, 6 a 10 de setembro de 2004. CD-rom. Documento disponível em: <http://www.anpuhsp.org.br/sp/downloads/CD%20XVII/ST%20XVI/Maria%20Inez%20Machado%20Borges%20Pinto.pdf>. Acessado em: 15/08/2012.

PIRES, L. A. Reflexões acerca da cultura popular urbana. Em: Leitura sobre música popular: reflexões sobre sonoridade e cultura / GIUMBELI, DINIZ, NAVES, organização. Rio de Janeiro: 7letras, 2008, p. 221-234.

SEVERIANO, J; HOMEM DE MELLO, Z. A canção no tempo – 85 anos de músicas brasileiras. (Vol. 1901-1957). São Paulo: Editora 34, 1999.

_____. A canção No Tempo – 85 anos de músicas brasileiras, (vol 2: 1958-1985). São Paulo: Editora 34 Ltda., 1998.

SCAVONE, L. Políticas feministas aborto. Dossiê aborto. Revista Estudos Feministas. Vol. 16, no. 2, Florianópolis, May/Aug. de 2008. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-026X2008000200023. Acesso em: 02/01/2013.

SILVA, E. L. Reinvenções do forró: o forró universitário e o forró eletrônico. Em: Forró no asfalto: mercado e identidade sociocultural. São Paulo: Annablume Editora Comunicação, p. 110.

TATIT, L. O cancionista: composição de canções no Brasil. 2. ed. São Paulo: EDUSP, 2002.

_____. Elementos para análise da canção popular. *Cadernos de Semiótica Aplicada*, vol. 1, n. 2, (2003), pág. 7-24.

_____. O século da canção. Cotia: Ateliê Editorial, 2004.

TINHORÃO, J. R. Domingos Caldas Barbosa – O poeta da viola, da modinha e do lundu. São Paulo: Editora 34, 2004.

_____, J. R. Os sons que vem da rua. São Paulo: Edições Tinhorão. Capítulo: Os Cantores de Serenatas, 2005, pp. 11-13.

_____, J. R. Os gêneros rurais urbanizados. Em: Pequena história da música Popular (da modinha à canção de protesto). Petrópolis: Editora Vozes Ltda, 1974, p. 183 a 204.

VALENTE, H. A. D. As vozes da canção na mídia. São Paulo: Via Lettera/ Fapesp, 2003.

_____, H. A. D. Música e mídia: novas abordagens sobre a canção. São Paulo: Via Lettera / Fapesp, 2007, p. 79.

_____, H. A. D. O tango do Brasil; o tango no Brasil. Algumas questões sobre o conceito de *movência* na canção. Em: MATTOS, TRAVASSOS E MEDEIROS (orgs.). Palavra cantada – ensaio sobre poesia música e voz. Rio de Janeiro: 7letras, 2008.

VANSCONCELOS, A. Raízes da Música Popular Brasileira. Rio de Janeiro: Rio Fundo Editora Ltda., 1991.

ZUMTHOR, Paul. La letra y la voz: de la literatura medieval. Madrid: Cátedra, 1989

ZUMTHOR, Paul. A letra e a voz: a literatura medieval. Trad.: Amálio Pinheiro e Jerusa Pires Ferreira. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

Apêndice A - Documentos online e páginas da *web* indicados no trabalho, numerados conforme nota de rodapé:

- 1 CARETTA, A. Antônio. Por um método de análise discursiva da canção popular. Disponível em: <http://www.simelp2009.uevora.pt/pdf/slg15/03.pdf>
- 4 ARAÚJO, Samuel. 1999. "The politics of passion: the impact of bolero on Brazilian musical expressions". Disponível em: Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/767972?seq=6>>
- 6 <http://www.nandoreis.uol.com.br>
- 7 <http://oglobo.globo.com/cultura/nando-reis-declara-sua-independencia-com-novo-disco-gravado-em-seattle-6139547>.
- 13 Idem rodapé número 4.
- 14 José Daniel Camillo, mais conhecido como Daniel, é um cantor sertanejo de muito sucesso. Iniciou sua carreira com o parceiro João Paulo (José Henrique dos Reis, morto em um acidente de carro em 1997) e hoje segue carreira solo. <http://www.henriqueediego.com.br>.
- 15 CALDAS. W. Reverendo a música sertaneja. Dossiê Brasil Rural. Rev. USP no. 64 – São Paulo, fev. de 2005. Disponível em: http://www.revistasusp.sibi.usp.br/scielo.php?pid=S0103-99892005000100006&script=sci_arttext. Acessado em: 27/07/2011.
- 16 Disponível em: <http://fernandoesorocaba.uol.com.br/noticias/view/quer-fazer-sucesso-na-musica-sertaneja-cantor-e-produtor-sorocaba-da-conselhos-aos-novos-artistas>.
- 17 Disponível em: <http://www.vistolivre.xpg.com.br/musica/2012/02/sorocaba-fala-das-letras-do-atual-sertanejo-universitario.html>
- 18 PINTO, Maria Inez Machado Borges. Ressonâncias da modernidade: linguagem radiofônica e o cotidiano urbano. Documento disponível em: <http://www.anpuhsp.org.br/sp/downloads/CD%20XVII/ST%20XVI/Maria%20Inez%20Machado%20Borges%20Pinto.pdf>
- 19 Moraes, José Geraldo de. História e música: canção popular e conhecimento histórico, UNESP. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/rbh/v20n39/2987.pdf>
- 21 SCAVONE, Lucila. Políticas feministas do aborto. Disponível em : http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-026X2008000200023

Apêndice B- Corpus principal de letras adaptadas

<p>Me olvidé de vivir Álbum “24 greates songs”, de 1979 Intérprete: Julio Iglesias composição Billon</p> <p><i>De tanto correr por la vida sin freno</i> <i>Me olvidé que la vida se vive un</i> <i>Momento</i> <i>De tanto querer ser en todo el primero</i> <i>Me olvidé de vivir los detalles pequeños.</i> <i>De tanto jugar con los sentimientos</i> <i>Viviendo de aplausos envueltos en sueños</i></p> <p><i>De tanto gritar mis canciones al viento</i> <i>Ya no soy como ayer, ya no sé lo que</i> <i>Siento</i> <i>Me olvidé de vivir</i> <i>Me olvidé de vivir</i> <i>De tanto cantarle al amor y a la vida</i> <i>Me quedé sin amor una noche de un día</i> <i>De tanto jugar con quien yo más quería</i> <i>Perdí sin querer lo mejor que tenía.</i> <i>De tanto ocultar la verdad con mentiras</i> <i>Me engañé sin saber que era yo quien</i> <i>perdía</i> <i>De tanto esperar, yo que nunca ofrecía</i> <i>Hoy me toca llorar, yo que siempre</i> <i>reía.</i></p> <p><i>De tanto correr por ganar tiempo al tiempo</i> <i>Queriendo robarle a mis noches el sueño</i> <i>De tantos fracasos, de tantos intentos</i> <i>Por querer descubrir cada día algo nuevo</i></p>	<p>Me esqueci de viver Álbum “Me esqueci de viver”, de 1979 Intérprete: José Augusto Versão Rossini Pinto</p> <p>De tanto correr pela vida sem rumo Me esqueci que na vida se vive um Momento De tanto querer ser em tudo o primeiro Esqueci de viver os detalhes pequenos De tanto brincar com meus sentimentos Vivendo de aplausos, envolto em sonhos</p> <p>De tanto cantar minhas canções ao vento Já não sou como eu fui, Já não sei o que Sinto Me esqueci de viver Me esqueci de viver De tanto cantar ao amor e à vida Eu fiquei sem amor uma noite de um dia De tanto brincar com quem eu mais queria Eu perdi sem querer o melhor que eu tinha De tanto ocultar a verdade com mentiras Enganei sem saber que era eu quem perdia De tanto esperar o que eu nunca oferecia Hoje eu vivo a chorar, o que eu sempre temia</p> <p>De tanto correr prá roubar tempo ao tempo Esquecendo até dos melhores amigos De tanto lutar sem pensar no fracasso Descobri sem querer que eu vivi sem motivo</p>
---	--

<p>Hey Julio Iglesias Composição: Julio Iglesias/ G. Belfiore/ M. Balducci - 1980</p> <p><i>Hey! No vayas presumiendo por ahí Diciendo que no puede estar sin ti Tú qué sabes de mí.</i></p> <p><i>Hey! Ya sé que a ti te gusta presumir Decir a los amigos que sin ti Ya no puedo vivir.</i></p> <p><i>Hey! No creas que te haces un favor Cuando hablas a la gente de mi amor Y te burlas de mí.</i></p> <p><i>Hey! Que hay veces que es mejor querer así Que ser querido y no poder sentir Lo que siento por ti.</i></p> <p><i>Ya ves Tú nunca me has querido ya lo ves Que nunca he sido tuyo ya lo sé Fue sólo por orgullo ese querer Ya ves ¿De qué te vale ahora presumir Ahora que no estoy ya junto a ti Qué les dirás de mi?</i></p> <p><i>Hey! Ahora que ya todo terminó Que como siempre soy el perdedor Cuando piensas en mí.</i></p> <p><i>Hey! No creas que te guardo algún rencor Es siempre más feliz quien más amó Y ese siempre fui yo.</i></p>	<p>Hey! José Augusto Versão: Rossini Pinto 1980</p> <p>Hey! Não ande comentando por aí Dizendo que eu não sei viver sem ti Que não sabe de mim</p> <p>Hey! Eu sei que você gosta de falar Contar aos seus amigos que assim Eu não posso viver</p> <p>Hey! Não pense que depõe a seu favor Falando por aí do meu amor E zombando de mim</p> <p>Hey! às vezes é melhor amar assim Que ser amado e não poder sentir O que eu sinto por ti</p> <p>Eu sei Você nunca me amou, agora eu sei Que eu não passei de nada em seu viver Você nunca pensou em me querer Prá que Querer fazer de conta e mentir Você ainda quer se iludir Prá que falar de mim?</p> <p>Hey! Agora que isso tudo terminou E como sempre eu fui um perdedor No seu jogo de amor</p> <p>Hey! Não pense que eu guardo algum rancor É sempre mais feliz quem mais amou E quem mais amou fui eu</p>
---	---

Obs.: há dois versos dessa canção que não foi adaptado na versão de José Augusto.
Segue:

*Recuerdo que ganabas siempre tú
Que hacías de ese triunfo una virtud
Yo era sombra y tú luz.*

*Hey!
No se si tú también recordarás
Que siempre que intentaba hacer la paz
Yo era un río en tu mar.*

<p>Ni Tú Ni Nadie – Composição Carlos Garcia Berlanga - Álbum “NI tu ni nadie” - 1985 Intérprete: Alaska Y Dinarama</p> <p><i>Haces muy mal en elevar mi tensión En aplastar mi ambición tú sigue así, ya verás Miro el reloj es mucho más tarde que ayer Te esperaría otra vez y no lo haré, no lo haré</i></p> <p><i>Dónde está nuestro error sin solución fuiste tú el culpable o lo fui yo Ni tú, ni nadie, nadie puede cambiarme Mil campanas suenan en mi corazón que difícil es pedir perdón Ni tú, nadie, nadie puede cambiarme</i></p> <p><i>Vete de aquí no me supiste entender Yo solo pienso en tu bien No es necesario mentir Que fácil es atormentarse después Pero sobreviviré, sé que podré, sobreviviré Donde está nuestro error sin solución fuiste tú el culpable o lo fui yo</i></p>	<p>Ainda sou você - Versão Paulo Camargo Álbum “Dominó” de 1985 Intérprete: Dominó</p> <p>Eu vivo assim, vendo meu tempo passar Quieto aqui nesse lugar, vou sair, caminhar Ao meu redor tudo me lembra você Tento aceitar e entender, é demais, faz doer</p> <p>Eu tenho de encontrar a solução Quero ter lugar em seu coração E não há nada, nada que me transforme Meus amigos acham que pra esquecer É partir pra outra de uma vez Mas não há nada, nada que me transforme</p> <p>Eu ando só, pela cidade sem fim E lá no fundo de mim, Ainda sou você Dentro de nós o nosso amor foi feliz Deve existir a raiz, como razão pra recomeçar Eu tenho de encontrar a solução Quero ter lugar em seu coração</p>
---	---

<p>Con todos menos conmigo Álbum "Timbiriche VII" - 1987 Composição: Guido Vitale</p> <p><i>Te gusta ir con unos y con otros Y pasas de mí Te olvidas de mí, Te la armas bien</i></p> <p><i>Con todos menos conmigo Tus ojos son, dos verdes bofetadas Y los miro yo</i></p> <p><i>Me gritan que no Y andas por ahí con todos menos conmigo</i></p> <p><i>Te gusta reir delante de mí Sigues en tu papel de sirena feliz Y pierdes el control Con todos menos conmigo</i></p> <p><i>He llegado a pensar Mas de una vez, Que burlarte de mí Te produce placer Y buscas el amor Con todos menos conmigo</i></p> <p><i>Pero yo sé que dentro de ti Esta clase de amor No hecha raíz, Y te sale mal Con todos menos conmigo</i></p> <p><i>No me llames jamás Ni por error No te pongas así que llorar no te va Vuelve a tu soledad Con todos menos conmigo</i></p>	<p>Com todos menos comigo – O "álbum preto" como é mais conhecido o LP de 1988 de Dominó – Versão Edgard Poças</p> <p>Vai por aí com uns e com outros E passa por mim Faz pouco de mim, Anda muito bem</p> <p>Com todos menos comigo Seus olhos são, são verdes bofetadas No meu coração</p> <p>Me dizem que não E vai por aí Com todos menos comigo</p> <p>E gosta de rir diante de mim Representa o papel de sereia feliz E perde seu controle Com todos menos comigo</p> <p>Já cheguei a pensar Mais de uma vez Me fazer infeliz te provoca prazer Dizer que faz amor Com todos menos comigo</p> <p>Mas hoje eu sei que dentro de mim Tem um lance do amor Que não tem mais fim Isso acaba mal Com todos menos comigo</p> <p>Nunca diga jamais Prá não errar Essa história de amor bem que pode virar E você vai ficar Com todos menos comigo</p>
---	---

<p><i>Es El Amor Quien Llega – Álbum “Tierra de Nadie”, 1988 Interpretada por Ana Gabriel Composición: Carlos Gomez</i></p> <p><i>Si abrazas a tu almohada, Si pierdes la noción Si sientes su mirada apuntando al corazón Si nada es normal y vas como al revés Y todo gira gira gira empieza la partida Si guardas en tus sueños un sitio para él Si esperas en la noche como empieza a amanecer, si tu imaginación, ya no te deja respirar Y prende fuego fuego fuego, entonces no hay Remedio</i></p> <p><i>Ay, ay, ay, ay, es el amor quien llega Ay, ay, ay, ay, despierta que se va El es él único mágico frívolo Si se enamora apuesta todo al ganador</i></p> <p><i>Ay, ay, ay, ay, permite que te atrape Ay, ay, ay, ay, puede ser un ladrón</i></p> <p><i>Él es el único pícaro cínico Si se presenta una batalla Sale siempre vencedor</i></p>	<p><i>O Amor Que Chega Álbum “Vida” 1997 Interpretada por Roberta Miranda Composição: Roberta Miranda</i></p> <p><i>Se abraça o travesseiro E perde a noção E sente os meus olhos te querendo com paixão Nada é normal não culpe o coração E tudo gira, gira , gira não quero tua partida Se guarda em teus sonhos o amor pra te amar Tão logo amanheça, quero muito estar Contigo Nem tudo é normal, nem tudo é igual, E o mundo gira, gira ,gira, meu Mundo é você</i></p> <p><i>Ai ,ai , ai ai, Esse amor que chega Ai , ai , ai,ai. Não quero que se vá Ele é o único menino cínico Mas este amor é quem me faz delirar</i></p> <p><i>Ai, ai, ai, ai, Permita que eu te abrace Ai ,ai ,ai, ai, Você é um ladrão</i></p> <p><i>Roubou meus sonhos, meu corpo, Minha alma, tudo que eu tinha Até meu coração e todo o meu amor</i></p>
---	---

<p>Burbujas de amor Interpretada por Juan Luis Guerra Composição: Juan Luiz Guerra Álbum: “Bachata Rosa”, 1990.</p> <p><i>Tengo un corazón, Mutilado de esperanza y de razón Tengo un corazón Que madruga adonde quiera</i></p> <p><i>Y ese corazón Se desnuda de impaciencia ante tu voz. Pobre corazón, Que no atrapa su cordura</i></p> <p><i>Quisiera ser un pez. Para tocar mi nariz en tu pecera Y hacer burbujas de amor Por donde quiera ¡oh! pasar la noche en vela Mojado en ti.</i></p> <p><i>Un pez Para bordar de corales tu cintura²² Y hacer siluetas de amor Bajo la luna ¡oh! saciar esta locura Mojado en ti...</i></p> <p><i>Canta corazón Con un ancla imprescindible de ilusión. Sueña corazón No te nubles de amargura</i></p> <p><i>Una noche para hundirnos hasta el fin. Cara a cara, beso a beso Y vivir por siempre Mojado en ti.</i></p>	<p>Borbulhas de Amor Versão: Ferreira Gullar Interpretada por Fagner Álbum “Pedras que cantam” – 1991, BMG</p> <p>Tenho um coração Dividido entre a esperança e a razão Tenho um coração Bem melhor que não tivera...</p> <p>Esse coração Não consegue se conter ao ouvir tua voz Pobre coração Sempre escravo da ternura...</p> <p>Quem dera ser um peixe Para em teu límpido aquário mergulhar Fazer borbulhas de amor Prá te encantar Passar a noite em claro Dentro de ti...</p> <p>Um peixe Para enfeitar de corais tua cintura Fazer silhuetas de amor À Luz da lua Saciar esta loucura Dentro de ti...</p> <p>Canta coração Que esta alma necessita de ilusão Sonha coração Não te enchas de amargura...</p> <p>Uma noite para unir-nos até o fim Cara-cara, beijo a beijo E viver para sempre dentro de ti</p>
--	---

²² Na segunda vez a letra traz *Para bordar de cayenas tu cintura.*

<p>Hasta Que Me Olvides Álbum Áries de 1993 – Luis Miguel Composição: Juan Luis Guerra</p> <p><i>Hasta que me olvides, voy a intentarlo, no habrá quien me seque tus labios por dentro y por fuera, no habrá quien desnude mi nombre una tarde cualquiera. Hasta que me olvides tanto que no exista mañana ni después. No... No...</i></p> <p><i>Hasta que me olvides, voy a intentarlo, No habrá quien desnude mi boca Como tu sonrisa. Y voy a rodar como lágrima Entre la llovizna. Hasta que me olvides tanto que No exista mañana ni después. Hasta que me olvides Voy a amarte tanto, tanto Como fuego entre tus brazos Hasta que me olvides Hasta que me olvides Y me rompa en mil pedazos Continuar mi gran teatro Hasta que me olvides Hasta que me olvides Voy a bordar tus sueños en la almohada Llenar poco a poco el silencio Con tu abecedario Y cuando calle por dentro, tenerte a mi lado.</i></p> <p><i>Voy a continuar copiando Tu cuerpo sobre la pared Y voy a colgar en tu pecho La noche en el amanecer</i></p>	<p>Antes que eu te esqueça 1996 como trilha sonora da novela “Quem é você” composta e interpretada por Byafra</p> <p>Antes que eu te esqueça e tudo se acabe Eu quero apagar do meu corpo A tua memória E quero riscar o teu nome Da minha história Antes que eu te esqueça e depois Não exista nada entre nós dois, Não... não...</p> <p>Antes que eu te esqueça e tudo se acabe Eu quero dizer pra mim mesmo Que não acredito Que todo esse amor não passou De um sonho impossível Antes que eu te esqueça e depois Não exista nada entre nós dois Antes que eu te esqueça Vou negar que te amo tanto Vou fugir do teu encanto, Antes que eu te esqueça Antes que eu te esqueça E te rasgo em mil pedaços, Continuar o meu teatro Antes que eu te esqueça, Antes que eu te esqueça Enquanto estou sozinho na madrugada Eu quero calar o silêncio Das tuas palavras Fingir que é mentira e você Nunca estive ao meu lado</p> <p>Quero me livrar pra sempre Das coisas que você me fez Quero arrancar da gente O mundo que eu imaginei</p>
--	---

<p>Estoy enamorado Interpretado por Donato & Estéfano Álbum: “Mar adentro” de 1995</p> <p><i>Quiero beber los besos de tu boca Como si fueran gotas de rocío Y allí en el aire dibujar tu nombre Junto con el mío</i></p> <p><i>Y en un acorde dulce de guitarra Pasear locuras en tus sentimientos Y en el sutil abrazo de una noche Sepas lo que siento</i></p> <p><i>Que estoy enamorado Y tu amor me hace grande Que estoy enamorado ¡Y qué bien, y qué bien me hace amarte!</i></p> <p><i>Dentro de ti quedarme en cautiverio Para sumarme al aire que respiras Y en cada espacio unir mis ilusiones Junto con tu vida</i></p> <p><i>Que si naufrago me quedo en tu orilla De recuerdos sólo me alimente Que despierte del sueño profundo Sólo para verte</i></p> <p><i>Voy a encender el fuego de tu piel callada Mojaré tus labios de agua apasionada ¿Para qué pecamos? Sueños de la nada</i></p>	<p>Estou apaixonado Interpretada por João Paulo e Daniel Álbum “João Paulo e Daniel”, vol. 7, de 1996</p> <p>Quero beber o mel de sua boca Como se fosse uma abelha rainha Quero escrever na areia sua história Junto com a minha</p> <p>E no acorde doce da guitarra Tocar as notas do meu pensamento E em cada verso traduzir as fibras Do meu sentimento</p> <p>Que estou apaixonado Que este amor é tão grande Que estou apaixonado E só penso em você a todo instante</p> <p>Eu quero ser o ar que tu respiras Eu quero ser o pão que te alimenta Eu quero ser a água que refresca O vinho que te esquenta</p> <p>E se eu cair, que caia em seu abraço Se eu morrer, que morra de desejo Adormecer dizendo que te amo E te acordar com um beijo</p> <p>Quero sair contigo em noite enluarada Dois adolescentes pela madrugada Pra viver a vida sem pensar em nada</p>
--	---

Dejaría Todo – Álbum Atado a tu amor de 1998 – Intérprete: Chayanne
Composição: Estéfano

*He intentado casi todo para convencerte
Mientras el mundo se derrumba todo aquí
a mis pies
Mientras aprendo de esta soledad que
desconozco
Me vuelvo a preguntar quizás si sobreviviré*

*Porque sin ti me queda la
conciencia helada y vacía
Porque sin ti me he dado
cuenta amor que no renaceré
Porque he ido más allá del
límite de la desolación*

*Mi cuerpo, mi mente y mi
alma ya no tienen conexión
Y te juro que...*

*Lo dejaría todo por que te quedaras
Mi credo mi pasado, mi religión
Después de todo estás rompiendo nuestros
lazos
Y dejas en pedazos este corazón
Mi piel también la dejaría, mi nombre, mi
fuerza
Hasta mi propia vida
Y qué más da a perder si te llevas del todo mi
fe lo dejaría*

*Duelen más tus cosas buenas
cuando estás ausente
Yo sé que es demasiado tarde para remediar
No me queda bien valerme de
diez mil excusas
Cuando definitivamente sé que
ahora te vas
Aunque te vuelva a repetir que
estoy muriendo día a día
Aunque también estés
muriendo tú no me perdonarás
Aunque sin ti haya llegado al
límite de la desolación
Y mi cuerpo, mi mente y mi alma
ya no tienen conexión,
Sigo muriéndome...*

Deixaria Tudo – Álbum “Quero colo” de 2000.
Intérprete: Leonardo

Já tentei te convencer de tudo quanto é jeito,
Antes que o mundo desabasse todo de
uma vez.
Fiquei perdido sem você no meio de um deserto,
Me perguntando se ainda sobreviverei.

Meu sentimento sem você
ficou tão triste e vazio.
Já percebi que sem o
seu amor eu não renascerei.
Porque a saudade está quebrando
o que resta da minha ilusão.

Preciso juntar os pedaços dentro
do meu coração.
Por isso eu juro que...

Eu deixaria tudo se você ficasse
Meus sonhos, meu passado, minha religião,
Depois de tudo estás fugindo dos meus
braços,
Deixando o silêncio desta solidão,
Não sei mais o que eu faria, desejos, loucuras,
toda fantasia.
Nada tenho a perder, diz
pra mim o que mais você quer
da minha vida.

Se você me falta tudo
é sofrimento.
Sei que é tarde demais pra se remediar.
De nada adianta procurar
dez mil desculpas.
Está difícil de fazer você
voltar atrás.
Mesmo que eu te diga,
estou morrendo um pouco a cada dia.
Mesmo que eu te peça,
por favor vamos recomeçar.
Porque a saudade está quebrando
o que resta da minha ilusão.
Preciso juntar os pedaços
dentro do meu coração.
Por isso eu juro que...

Si no te hubieras ido

***Composição: Marco Antonio Solís
Álbum Trozos de mi alma -1999***

*Te extraño más que nunca
y no sé que hacer
despierto y te recuerdo al amanecer,
me espera otro día por vivir sin ti
y el espejo no miente
me veo tan diferente,
me haces falta tú.*

*La gente pasa y pasa siempre tan igual,
el ritmo de la vida me parece mal,
era tan diferente
cuando estabas tú,
sí que era diferente,
cuando estabas tú.*

*No hay nada más difícil que vivir sin ti
sufriendo en la espera de verte llegar,
el frío de mi cuerpo pregunta por ti
y no sé donde estás
si no te hubieras ido, sería tan feliz.*

Se não tivesse ido

***Intérpretes: Bruno & Marrone
Álbum ao vivo 2004***

E eu pensei que nunca
ia te perder
Mas tudo que vejo faz lembrar você
Espero outro dia, pra te ver aqui
De um jeito tão carente,
Sorriso transparente
Se agarrando em mim

A vida vai passando e tudo é tão igual
Um pranto no meu rosto é feito um temporal
É o vinho que embriaga
É o pão de cada dia
Eu era tão feliz
E juro! Eu não sabia

E nada é mais difícil que viver sem ti
Sofrendo pela espera de te ver voltar
O frio do meu corpo pergunta por ti
E não sei onde está
Se não tivesse ido, eu era tão feliz

<p><i>A puro dolor – Omar Alfanno Álbum de 2000 - Son by four 2000 Son by four</i></p> <p><i>Perdona si te estoy llamando en este momento, Pero me hacía falta escuchar de nuevo, Aunque sea un instante tu respiración. Disculpa sé que estoy violando, Nuestro juramento, Se que estás con alguien, que no es el momento, Pero hay algo urgente que decirte hoy:</i></p> <p><i>Estoy muriendo, muriendo por verte, Agonizando muy lento y muy fuerte. Vida, devuélveme mis fantasías, Mis ganas de vivir la vida, Devuélveme el aire...</i></p> <p><i>Cariño mío, sin ti yo me siento vacío, Las tardes son un laberinto, Y las noches me saben ... a puro dolor...</i></p> <p><i>Quisiera decirte que hoy estoy de maravilla, Que no me ha afectado lo de tu partida, Pero con un dedo no se tapa el sol.</i></p>	<p>A Dor Desse Amor - álbum KLB ao vivo 2003 - KLB Composição: João Higino Filho</p> <p>Perdoa se estou ligando amor nesse momento Mas me fazia falta escutar de novo Só por um instante sua respiração Desculpa sei que estou quebrando o nosso juramento, Sei que existe outro em seu pensamento, Mas meu coração pediu pra te dizer:</p> <p>Que estou morrendo, morrendo por dentro, É tanta saudade morando em meu peito Vida, devolva minhas fantasias, Meus sonhos de viver a vida, Devolva-me o ar...</p> <p>Sem teu carinho, meu mundo fica tão vazio, Os dias quentes são tão frios E as noites me trazem ... a dor desse amor...</p> <p>Queria te dizer que hoje estou de bem com a vida Que não senti nada com sua partida, Mas com um só dedo não se tapa o sol</p>
---	--

<p>Mientes tan bien Interpretada por Sin banderas Álbum "De viaje" 2003</p> <p><i>Que te quedarás conmigo una vida entera Que contigo adios invierno solo primavera Que las olas son de magia y no de agua salada</i></p> <p><i>Yo te creo todo y tú no me das nada Tú no me das nada Que si sigo tu camino llegaré hasta el cielo Tú me mientes en la cara Y yo me vuelvo ciego Yo me trago tus palabras tu juegas un juego Y me brilla el mundo cuando dices luego Cuando dices luego</i></p> <p><i>Cuando dices siento, siento que eres todo Cuando dices vida yo estaré contigo Tomas de mi mano y por dentro lloro Aunque sea mentira me haces sentir vivo Aunque es falso el aire siento que respiro.</i></p> <p><i>Mientes tan bien Que me sabe a verdad Todo lo que me das Y ya te estoy amando</i></p> <p><i>Mientes tan bien Que he llegado a imaginar Que mi amor llenas tu piel Y aunque todo es de papel Mientes tan bien. Y aunque todo es de papel Mientes lo sé</i></p>	<p>Mentes tão bem Interpretada por Zezé e Luciano Álbum: Double face de 2010</p> <p>Me promete amor sincero, uma vida inteira Que com você o meu inverno vira primavera Vive me jurando estar apaixonada</p> <p>Prometeu o mundo e nunca me deu nada Você não cumpre nada Que se eu seguir o seu caminho chegarei ao céu Eu vou provando o gosto amargo do seu doce mel Na mentira das palavras entro no seu jogo Procurando água, só encontro fogo E queimo nesse fogo</p> <p>Quando você fala tão apaixonada "Meu amor, eu sempre estarei contigo" Olho nos seus olhos, me emociono e choro Sei que é mentira, mas me sinto vivo Mesmo sendo falso o ar, sinto que respiro</p> <p>Mentes tão bem Que parece verdade o que você me fala Vou acreditando</p> <p>Mentes tão bem Que até chego a imaginar Que não quer me enganar Que me ama de verdade Mentes tão bem Não me ama de verdade Você mente tão bem</p>
---	---

<p>Labios Compartidos Interpretada por Maná Composição: Fher; álbum “Amar es combatir”, 2006</p> <p><i>Amor mío</i> <i>Si estoy debajo del vaivén de tus piernas</i> <i>Si estoy hundido en un vaivén de caderas</i> <i>Esto es el cielo, es mi cielo</i></p> <p><i>Amor fugado</i> <i>Me tomas, me dejas, me exprimes</i> <i>y me tiras a un lado</i> <i>Te vas a otro cielo y regresas</i> <i>como los colibrís</i> <i>Me tienes como un perro a tus pies</i></p> <p><i>Otra vez mi boca insensata</i> <i>Vuelve a caer en tu piel</i> <i>Vuelve a mí tu boca y provoca</i> <i>Vuelvo a caer de tus pechos</i> <i>a tu par de pies</i></p> <p><i>Labios compartidos</i> <i>Labios divididos mi amor</i> <i>Yo no puedo compartir tus labios</i> <i>Y comparto el engaño</i> <i>Ni comparto mis días ni el dolor</i> <i>Yo no puedo compartir tus labios</i> <i>Oh amor, oh amor</i> <i>Compartido</i></p> <p><i>Amor mutante</i> <i>Amigos con derecho y sin derecho de tenerte</i> <i>siempre</i> <i>Y siempre tengo que esperar paciente</i> <i>El pedazo que me toca de ti</i></p> <p><i>Relámpagos de alcohol</i> <i>Las voces sólo lloran en el sol</i> <i>Mi boca en llamas torturada</i> <i>Te desnudas Angel, hada</i> <i>luego te vas</i></p>	<p>Lábios Divididos Interpretada por Moleca 100 Vergonha Ano: 2008; álbum “A caceteira do forró”</p> <p>Estou sozinho Sem você do meu lado sei que não é destino Sem beijar seus lábios é um desatino Eu estou sendo sincero</p> <p>Estou apaixonado A soma de três corações, Todos são enganados Um não sabe o que os outros pensam vivendo a fingir Às vezes me pergunto por quê?</p> <p>Quando você volta insensata Eu vou cair, mais uma vez Fecho os olhos, beijo sua boca Eu vou cair, em seus braços Peço prá não ir</p> <p>Coração partido Lábios divididos de amor Eu não quero dividir seus lábios Me diz o que faço Ter você só pra mim, meu amor Não quero mais compartilhar seus lábios O amor, o amor Dividido</p> <p>Eu sofro tanto Amigos me aconselham que eu procure outro amor E siga em frente e sempre tenho que esperar paciente Não permito um outro tocando em ti</p> <p>Renunciar esse amor Que só te fez chorar, nunca te deu valor Vivendo a vida torturada Entre os meus braços ser amada Aí é só nós dois</p>
--	---

C – Apêndice: *Corpus* de apoio – modinhas, sambas-canções, canções “cafonas”

Retiradas do livro: Raízes da música popular brasileira, Ary Vasconcelos.

A modinha “Marília, se me não amas” tem a seguinte letra. (segundo dados : muito ouvida no final de 1822)

Marília, se me não amas,
Não me digas a verdade,
Finge amor, tem compaixão,
Mente, ingrata, por piedade.
Dize que longe de mim
Sentes penosa saudade,
Dá-me esta doce ilusão,
Mente, ingrata, por piedade.

A modinha de Francisco José Martins “Hei de amar-te até morrer” (Vasconcelos, p.180). data da publicação não especificada.

Ingrata, por que me foges
Por que me fazes sofrer
É inútil me fugires
Hei de amar-te até morrer
Em paga de meus extremos
Dás-me cicuta a beber
Em paga de teus desprezos
Hei de amar-te até morrer!
Onde quer que vás, ingrata,
A tua sombra hei de ser;
Hei de morrer por amar-te
Hei de amar-te até morrer!
No céu hei de amar-te, enquanto
Lá o espírito viver,
Na terra, onde a vida acaba
Hei de amar-te até morrer!

Tristes saudades – Modinha de Damião Barbosa – 1876

De saudade lastimosa
Que persegue amantes peitos,
Eu sofro nesta alma aflita
Os cruéis duros efeitos
Quem dera me ouvisse
Alguém de ternura
Que meigo escutasse
A minha amargura!
Tristes saudades padecem
Peitos a amor sujeitos,
Conheço por experiência
Os cruéis duros efeitos
Quem dera me ouvisse – etc.
Ciúmes, ais não conhecem
Peitos a vigor afeitos,
Pois quem ama é quem sente / Os cruéis duros efeitos.

**Retiradas do livro “A canção no tempo: 85 anos de músicas brasileira”,
vol.1 e vol. 2, Zuza e Homem de Mello.**

Quem há de dizer? – Samba-canção; composição: Lupicínio Rodrigues - 1948

Lupicínio Rodrigues

Quem há de dizer
que quem você esta vendo
Naquela mesa bebendo
É o meu querido amor
Repare bem que toda vez
que ela fala
ilumina mais a sala
Do que a luz do refletor
O cabaré se inflama
Quando ela dança
E com a mesma esperança
Todos lhe põe o olhar
E eu, o dono,
Aqui no meu abandono
Espero louco de sono
O cabaré terminar
Rapaz!Leva esta mulher contigo
Disse uma vez um amigo
Quando nos viu conversar
Vocês se amam
E o amor deve ser sagrado
O resto deixa de lado
Vai construir o teu lar
Palavra!Quase aceitei o conselho
O mundo, este grande espelho
Que me fez pensar assim
Ela nasceu com o destino da lua
Pra todos que andam na rua
Não vai viver só pra mim

**Samba-canção “Minha história”; Lupicínio Rodrigues, gravado por Carlos Galhardo em
1954**

Minha História

Lupicínio Rodrigues

Eles dizem que eu bebo demais
E que eu sou vagabundo
Todos falam que eu sou um perdido
Um perdido pro mundo
Quando eu passo
Os falsos amigos de mim acham graça
"Ali, vai um ébrio cheirando a cachaça"
Eles falam porque não conhecem meu drama real
Esta vida que eu levo, bem sei,
Não é vida normal
Vou contar a vocês minha história,
Este drama que me destruiu,
Tive alguém que eu amei com loucura,
E este alguém me traiu!

Samba-canção Balada Triste, de Dalton Vogeler e Esdras Silva. Adaptação interpretada por Ângela Maria. (p. 19-24)

Balada Triste – Gravadora Copacabana, 595-a - (1958)

Ângela Maria

Balada triste

Que me faz lembrar de alguém

Alguém que existe

E que outrora foi meu bem

Balada triste

Melodia do meu drama

Este alguém já não me ama

Esqueceu você também.

Não há mais nada

Foi um sonho que findou

Triste balada

Só você me acompanhou

Fica comigo

Velha amiga e companheira

Vou cantá-la a vida inteira

Pra lembrar o que passou.

Castigo (Samba-canção) – Dolores Duran (1958) -ver comentário no livro p.20 Castigo – Marisa (Gata Mansa) Copacabana, 5984-b

Dolores Duran

A gente briga, diz tanta coisa que não quer dizer

Briga pensando que não vai sofrer

Que não faz mal se tudo terminar

Um belo dia a gente entende que ficou sozinha

Vem a vontade de chorar baixinho

Vem o desejo triste de voltar

Você se lembra, foi isso mesmo que se deu comigo

Eu tive orgulho e tenho por castigo

A vida inteira pra me arrepender

Se eu soubesse

Naquele dia o que sei agora

Eu não seria esse ser que chora

Eu não teria perdido você

Se eu soubesse

Naquele dia o que sei agora

Eu não seria essa mulher que chora

Eu não teria perdido você

Luz Negra

Nelson Cavaquinho - dele e Amâncio Cardoso – 1964 (Severiano – Homem de Mello – 75)

Sempre só

Eu vivo procurando alguém

Que sofre como eu também

E não consigo achar ninguém

Sempre só

E a vida vai seguindo assim

Não tenho quem tem dó de mim

Estou chegando ao fim

A luz negra de um destino cruel

Ilumina um teatro sem cor

Onde estou desempenhando o papel / De palhaço do amor

Informações dicográficas disponíveis no dicionário online Cravo Albin da Música Popular Brasileira

Chão de Estrelas

(Sílvio Caldas e Orestes Barbosa)- (1937) dados disponíveis em:

<http://www.dicionariompb.com.br/modinha/dados-artisticos>

Minha vida era um palco iluminado
Eu vivia vestido de dourado
Palhaço das perdas ilusões...
Cheio dos guizos falsos da alegria
Andei cantando a minha fantasia
Entre as palmas febris dos corações.

Meu barracão no morro do Salgueiro
Tinha o cantar alegre de um viveiro
Foste a sonoridade que acabou...
E, hoje, quando do sol a claridade
Forra o meu barracão, sinto saudade
Da mulher - pomba-rola que voou.

Nossas roupas comuns dependuradas
Na corda, qual bandeiras agitadas,
Pareciam um estranho festival:
Festa dos nossos trapos coloridos,
A mostrar que nos morros mal vestidos
É sempre feriado nacional!

A porta do barraco era sem trinco
Mas a lua, furando o nosso zinco,
Salpicava de estrelas nosso chão...
Tu pisavas nos astros distraída
Sem saber que a ventura desta vida
É a cabrocha, o luar e o violão.

Palhaço (1953) <http://www.dicionariompb.com.br/nelson-cavaquinho/dados-artisticos> (dicionário online Cravo Albin da Música Popular Brasileira)

Nelson Cavaquinho com Osvaldo Martins e Washington Fernandes

Sei que é doloroso um palhaço
Se afastar do palco por alguém
Volta, que a plateia te reclama
Sei que choras palhaço
Por alguém que não te ama (2x)
Enxuga os olhos e me dá um abraço
Não te esqueças, que és um palhaço
Faça a plateia gargalhar
Um palhaço não deve chorar. (2x)

Canções “cafonas” da década de 70; dados discográficos disponíveis no dicionário online Cravo Albin da Música Popular Brasileira.

Você Não Me Ensinou a Te Esquecer – 1978 – faixa inédita da coletânea Sucesso.

Fernando Mendes – dele e José Wilson – em: <http://www.dicionariompb.com.br/fernando-mendes/obra>

Não vejo mais você faz tanto tempo
Que vontade que eu sinto
De olhar em seus olhos ganhar seus abraços
É verdade eu não minto
E nesse desespero em que me vejo
Já cheguei a tal ponto
De me trocar diversas vezes por você
Só pra vê se te encontro
Você bem que podia perdoar
E só mais uma vez me aceitar
Prometo agora vou fazer por onde
Nunca mais perdê-la
Agora que faço eu na vida sem você
Você não me ensinou a te esquecer
Você só me ensinou a te querer
E te querendo eu vou tentando te encontrar
Vou me perdendo
Buscando em outros braços seus abraços
Perdido no vazio de outros passos
Do abismo em que você se retirou
E me atirou e me deixou aqui sozinho

Gravadora Chantecler – 1978 – Compacto duplo – canção romântica

Uma lágrima

Paulo Henrique

O meu primeiro amor ao despedir,
Disse-me um triste adeus,
E foi embora.
Agora o coração reclama,
Agora sei que não me ama,
E minha vida está chegando ao fim.
O mundo agora é triste até demais.
O céu prá mim não tem nenhuma cor.
Agora sei que estou sozinho,
Agora estou sem seu carinho,
E minha vida não tem mais valor.
E uma lágrima eu vi rolar,
Uma lágrima e nada mais.
Mas eu sei não esquecerá.
Ah quero tanto que,
Nem o tempo pode apagar,
Se o meu primeiro amor,
Não retornar.
E uma lágrima eu vi rolar,
Uma lágrima e nada mais.