

A CENOGRAFIA EM CANÇÕES ROMÂNTICAS NA DÉCADA DE 1970

Luciene Helena da Silva (UFC)

lucienesilva5@yahoo.com.br

INTRODUÇÃO

A Música Popular Brasileira apresenta uma riqueza de temáticas e de formas de abordar nosso cotidiano. Dentre os temas abordados por ela, chama-nos a atenção o amor e suas diversas maneiras de revelar-se. É neste sentido que enveredamos nossa investigação sobre o sentimento amoroso nas canções românticas brasileiras da década de 1970 interpretadas por Roberto Carlos, aclamado pela mídia como “rei” desse gênero musical. A escolha por este período justifica-se por sua importância histórica e cultural.

Nossa pesquisa¹ orienta-se pela Análise do Discurso, especificamente, pelas contribuições de Dominique Maingueneau. Quanto ao estudo do discurso literomusical brasileiro, seguimos o trabalho desenvolvido por Costa (2012).

Dessa maneira, nossa análise centra-se no *corpus* constituído por canções românticas produzidas e interpretadas pelo cantor Roberto Carlos. Como critérios para a seleção das canções, elencamos: o período de lançamento, compreendendo a década de 1970; o sucesso alcançado na mídia durante o período analisado e a presença da temática amorosa. Desse modo, compõem o *corpus*: *Amada Amante* (1971), *Proposta* (1973), *Os seus botões* (1976) e *Cavalgada* (1977). Salientamos que, apesar de serem composições feitas em parceria com Erasmo Carlos, foi por meio do cantor Roberto Carlos que essas canções alcançaram sucesso nacionalmente.

Assim, partindo do pressuposto que o posicionamento romântico delineia as formas como o amor é pensado-sentido-falado pela comunidade discursiva que o constitui, consideramos que o sentimento amoroso encontra espaço privilegiado na canção romântica, o que pode ser observado por meio do investimento em cenografias que revelam narrativas envolvendo a conjunção e a disjunção amorosa.

1 A Cenografia

Iniciar uma discussão sobre cenografia requer rever o que seja cena de enunciação. De acordo com Maingueneau (2008, p.250), esta se opõe à situação de comunicação, que teria caráter exterior à linguagem, enquanto a cena de enunciação implicaria um processo que parte do interior da linguagem. Ela comporta três cenas: englobante, genérica e cenografia.

A primeira corresponde ao tipo de discurso, a seu estatuto pragmático, enquanto a segunda corresponde aos *gêneros de discurso*. Estas duas cenas “definem em conjunto o espaço estável no interior do qual o enunciado ganha sentido, isto é, o espaço do tipo e do gênero de discurso. Em muitos casos, a cena de enunciação reduz-se a essas duas cenas” (MAINGUENEAU, 2009, p.116).

No entanto, adverte-nos, outra cena pode intervir a *cenografia*. Sua importância se dá pela sua forma de constituição, visto que é construída para validar o discurso, ou seja, o locutor elabora dispositivos pelos quais o discurso encena seu próprio processo de comunicação. Portanto, explica o autor, constitui-se importante dispositivo, sendo preciso concebê-la ao

¹ Este artigo foi desenvolvido a partir de nossa dissertação “A construção discursiva da noção de amor pelo posicionamento romântico em canções brasileiras da década de 1970”, apresentada ao Programa de Pós-graduação em Linguística da Universidade Federal do Ceará, UFC.

mesmo tempo como quadro e como processo: é no momento da enunciação, em que existe um enunciador e um coenunciador, em um determinado momento e lugar, que se valida e se permite a existência do discurso. Assim, conforme Maingueneau (2009),

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

As cenas validadas são um conceito importante quando se fala em cenografia. Quanto à validação das cenas, Maingueneau (2008, p.255-56) enfatiza que “validado não significa valorizado, mas já instalado no universo de saber e de valores do público”, partindo dessa premissa, afirma que a caracterização de uma cenografia ocorre por meio de algumas marcas, como as textuais que podem mostrar a cenografia, tornando-a possível. Indicações paratextuais, como título, menção a um gênero também funcionam como marcas. Algumas indicações, no próprio texto, exigem o aval de cenas de fala preexistente. O contraste entre cenas também pode servir como caracterizador, nesse caso se denomina antiespelhos, pois se apresenta como uma cena subversiva, parodiada.

Partindo da afirmação de que a cenografia é “a cena da fala que o discurso pressupõe para poder ser enunciado e que em troca ele precisa validar através da própria enunciação” (MAINGUENEAU, 2009, p. 253), postulamos que o posicionamento romântico, ao produzir suas canções, investe na construção de cenografias que reforcem a noção de amor romântico, muitas vezes, marcado pela sensualidade e pelo erotismo, validando sua produção literomusical.

2 O amor romântico

Faremos uma breve discussão a respeito do amor romântico, sentimento universal tematizado por todos os posicionamentos dentro do discurso literomusical brasileiro, especialmente, a nosso ver, pelo posicionamento romântico. Para isso, recorreremos a estudos realizados por Costa (1998, 1999, 2000) sob a perspectiva da Psicanálise, Bauman (2004) sob a perspectiva da Sociologia e Coutto (2011) sob a perspectiva da Análise do Discurso.

De acordo com Costa (1998, p.13), três principais afirmações sustentam o credo amoroso dominante: “1) o amor é um sentimento universal e natural, presente em todas as épocas e culturas; 2) o amor é um sentimento surdo à “voz da razão” e incontrolável pela força de vontade e 3) o amor é condição *sine qua non* da máxima felicidade a que podemos aspirar”. Entretanto, até chegar à noção de amor romântico, que nos é familiar e predominante no Ocidente², o sentimento amoroso passou por diferentes caracterizações.

Costa (1998, p.36) explica que “a figura idealizada do amor tem uma longa história, profundamente enraizada no pensamento ocidental”, assim, as diferentes fases pelas quais a concepção de amor passou contribuíram para a construção do imaginário atual.

O autor afirma que desde *O Banquete*, de Platão, o amor é apresentado como um impulso que se dirige a um outro e como um “composto afetivo feito de desejo; de falta do objeto do desejo; de nostalgia ontológica do objeto ideal perdido; de sofrimento decorrente da perda ou da ausência deste objeto; de alegria intensa, quando o objeto é possuído etc.” (COSTA,

² Quanto a sua origem, Costa (1998, p.36) afirma que “o sentido do amor como algo Bom, Belo e Verdadeiro surge no Ocidente a partir da Grécia antiga. A grande maioria dos especialistas [...] concorda em ver em *O Banquete*, de Platão, a grande fonte do mito amoroso no Ocidente”.

1998, p. 36). Para o autor, essa idealização é bifronte visto que se idealizam o objeto amado e o sujeito do amor.

Temos, de um lado, um amor que pode ser considerado mais “sensível”, relacionado ao ideal do romantismo representado pelo par amoroso e, de outro, um amor mais sublime que transcende a vida humana e busca um Bem Absoluto. Esse ideal, de acordo com Costa (1998, p.37), será retomado pelo cristianismo dos primeiros séculos, pois “o amor dedicado a Deus também guardará os traços dessa busca de um Bem Absoluto não perecível e cuja essência independe do sujeito”. Quanto ao amor sensível, a *cupiditas*, este é regido pelo duplo anseio de desejar o que não se tem e do medo de perder o que se adquiriu” (COSTA, 1998, p.37). A concepção de amor-*caritas*, segundo o autor, dominará o imaginário amoroso da Alta Idade Média e toda mentalidade cristã ocidental até aproximadamente a revolução cultural ocorrida entre 1500-1700. No entanto, apesar de divergentes, as duas concepções de amor mantinham traços de similaridades no tocante à busca pela eternidade.

A vertente mística do amor cristão e o amor cortês disputaram, segundo o autor, o cenário cultural no qual essa crença amorosa era hegemônica. Na primeira, explica, a noção de felicidade amorosa dá lugar à experiência de uma alegria incompleta, feita de ansiedade e desejo que só se realiza provisoriamente na posse do objeto ideal. No segundo, o tema do amor cortês é considerado predecessor do amor-paixão romântico, em seu aspecto de culto ao sofrimento³, pois a felicidade está em aceitar renunciar à posse do objeto de desejo. Além disso, o autor chama atenção para algo que será essencial para a concepção de amor romântico que chegou até os dias atuais:

O outro aspecto fundamental da sociedade de cortesia é a laicização do objeto ideal do amor. A imagem da Dama, da Senhora, passa a substituir o lugar de Deus como objeto do desejo. Essa mundanização do amor e a revalorização da figura da mulher foram responsáveis por um enorme enriquecimento do vocabulário sentimental. O esforço masoquista ou sublimatório, dependendo da interpretação, obrigava os partidários do amor de cortesia a narrarem suas experiências emocionais uma linguagem nova, feita de metáforas que se teciam e reteciam, compondo um afresco de termos emotivos incomensurável em relação às culturas precedentes. Além disso, ao dissociar a ideia de amor, não só do Supremo Bem mas também do vínculo conjugal, o amor cortês preparou as condições culturais para a explosão do amor-paixão romântico séculos mais tarde. Junto com a mística cristã, a revolução amorosa das sociedades de cortesia pode ser tida como o verdadeiro precursor e o tesouro de imagens que fornecerão muitos dos clichês do romantismo amoroso do fim do século XVII e início do século XIX. (COSTA, 1998, p. 40-41).

A dama representa, na concepção do amor cortês, o objeto de desejo. Devemos atentar para o fato de que esse objeto foi investido de diferentes formas como sendo o ideal do Bem absoluto, de modo que o foco centrava-se no objeto. No entanto, atrelado a esse foco temos o sujeito amoroso. O autor sugere que a moderna concepção do sujeito amoroso teve origem em três fontes históricas: 1) o amor cortês e a mística cristã, no qual objetivo era levar os sujeitos a acreditarem que o amor era o valor que dava sentido a suas vidas; 2) as teorias sobre o sujeito nascidas das revoluções econômico-político-culturais entre os séculos XVI e XVII, nelas o desejo e depois o prazer tomam o lugar ocupado pelo amor e o sujeito amoroso é considerado como algo natural, encontrado na natureza, e que deve atender a seus desejos; 3) as práticas de subjetivação criadas pelo convívio social nas Sociedades de Corte; nesse contexto sócio-

³ O autor toma o pensamento de são Bernardo de Clairvaux para exemplificar a mística cristã e o pensamento de Denis de Rougemont para tratar do amor cortês. Apresentamos, apenas, ideias centrais das duas concepções a fim de percebermos a presença delas na concepção do amor romântico predominante no Ocidente.

histórico são disseminadas ideias de desenraizamento, alienação e idealização do passado, ao mesmo tempo em que há o processo de interiorização dos sentimentos.

Nesse contexto, o amor romântico, considerado como sendo mais nobre e sublime, segundo Coutto (2011), surgiu a partir do final do século XVIII, procurando unir amor e casamento, vinculando liberdade e autorrealização. Para a autora, abriu-se um pequeno espaço para a sexualidade, mas manteve-se o predomínio do amor sublime.

Costa (2000) complementa que o amor é uma invenção cultural recente na história da humanidade e explica que estamos habituados a pensar o amor como “único, universal, e sempre o mesmo de hoje em dia”, por isso não conseguimos imaginar novos modelos de realização amorosa. Para o autor, o amor romântico surgido na Europa moderna estava relacionado a inúmeros compromissos coletivos, assim, era bastante conveniente pensá-lo dessa maneira, pois resolvia o anseio de ser feliz e de encontrar a pessoa amada, rompendo com velhas práticas de casamentos por encomenda, ao mesmo tempo em que assegurava a legitimação da família e dos interesses financeiros que envolviam os matrimônios.

Atualmente, apesar de predominar no nosso imaginário, muito se tem questionado sobre o amor romântico e sua validade numa cultura pós-moderna. De acordo com Bauman (2004), no período atual, marcado pelas relações de consumo, o amor também é visto como um produto. Disto resulta, afirma o autor, uma maneira de enxergar a relação afetiva como uma mercadoria “pronta” para satisfazer as necessidades e tão logo substituída por outra⁴.

A tendência atual é valorizar a intensidade dos relacionamentos amorosos em detrimento da sua durabilidade, contrariando a noção de amor perfeito e eterno, verbalizado por meio do “*felizes para sempre*”. Nesse sentido, Costa (2000) afirma que este fato se deve ao niilismo contemporâneo, cujas marcas são o consumismo, o culto das sensações corporais e a profunda descrença na capacidade de os indivíduos alterarem suas próprias vidas.

Diante dessa realidade, Costa (2000, p.38) acrescenta: “o triste resultado disso tudo é a descrença, a amargura, o ressentimento, a inveja e a espera passiva e resignada do milagre amoroso – que quase nunca chega (...)”. Essas transformações ocasionaram consequências que, conforme o autor, reduzem o amor a “um item da pauta de consumo de bens espirituais com obsolescência programada” e geram frustração, criando uma ciranda de busca incessante da felicidade. Entretanto, sugere que o momento atual poderia ser denominado a Era do Amor, visto que, mesmo vivendo numa sociedade de consumo, o homem continua acreditando nesse sentimento.

Bauman (2004) afirma que essa é uma maneira de se continuar buscando o amor, de forma que não pode ser vista como um comportamento negativo, pois, se por um lado, os casamentos duradouros prometiam felicidade eterna, o que na maioria das vezes, não acontecia, por outro, hoje, temos a liberdade de escolha, assim, se chegamos à conclusão que aquele (a) não é o (a) parceiro (a) ideal, prontamente partimos para um novo relacionamento.

Percebemos que há entre os autores certo consenso, no sentido de que a busca pelo amor romântico continua e de maneira ainda mais intensa. Fato que pode ser comprovado por meio de algumas “verdades” listadas por Coutto (2011, p.19), com base em Costa (1999). Tais “verdades”, enquanto processos discursivos, foram constituídas ao longo do tempo ao redor do amor. São elas: (1) Sem amor, estamos amputados de nossa melhor parte, se não amamos a vida pode ser mais tranquila, porém, sem emoção, afinal, sem o amor (paixão, amor erótico) tudo perde a razão de ser; (2) O “verdadeiro” amor seria sentir o mesmo que heróis e heroínas dos enredos amorosos que chegaram até nós já interpretados; (3) A imagem do amor (típica do

⁴ O autor distingue o *homo faber*, aquele que corresponde a um período em que o homem produzia seu próprio alimento e vivia de modo artesanal; do *homo consumens*, aquele que corresponde ao momento atual, marcado pelo consumismo. O autor se utiliza da expressão “*sociedade líquida*” para se referir a este momento de consumismo e afirma que os relacionamentos são também vistos como qualquer outro tipo de produto, podendo ser descartados facilmente diante de outros mais interessantes.

romantismo) domina o imaginário: o amor erótico é o signo supremo do Bem; (4) Quando o amor é bom, dura pouco, e, quando dura, já não entusiasma; (5) De uma forma quase generalizada as pessoas se convenceram de que “amar é sofrer” e quem não quer o sofrimento, deve abrir mão do amor.

Assim, o sujeito não pode se desprender do processo histórico-social de produção de sentidos a que está atrelado, pois, “há um inconsciente que lhe escapa, mas que estará presente em cada enunciação” (COUTTO, 2011, p. 20). Portanto, está em nosso imaginário concepções de amor, de sujeito amoroso e de objeto amoroso resultantes de uma prática discursiva, daquilo vem sendo dito desde muito tempo e que nos chega como uma “verdade”.

Por sua vez, o posicionamento romântico, por meio de suas canções, acaba por reforçar a noção de amor romântico que chegou até nós.

3 A canção Romântica

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

A canção romântica apresenta a característica peculiar de englobar os mais variados gêneros musicais como balada, blues, valsa, bolero e “aqueles que são resultantes de um processo de suavização de gêneros ligeiros, como o samba-canção – abrandamento do samba; o rock-canção - rock lento, etc.” (COSTA, 2012, p.205), dificultando sua descrição e análise. Em sua maior parte, as canções caracterizam-se por serem pedidos de reconciliação, lamento pelo sofrimento causado pelo abandono da pessoa amada, traição e, principalmente, por serem declarações de amor, portanto, elas “falam” sobre relações amorosas.

Costa (2012) caracteriza a canção romântica a partir de três aspectos: plano musical, plano textual e investimento ético e enunciativo. O primeiro plano aponta como marca geral dessa canção o andamento lento; os gêneros escolhidos tendem a ser os já relativamente lentos e aqueles resultantes de um processo de suavização de gêneros ligeiros. Quanto à disposição camerística, “costuma ser a moderna composição baixo elétrico – guitarra ou violão elétrico – bateria e/ou percussão – teclados – sopro. Também a orquestra clássica (cordas e metais) tem presença frequentemente solicitada”. (COSTA, 2012, p.205). Quanto ao aspecto harmônico, conforme Tatit (2004), a canção romântica busca simplicidade em trajetórias harmônicas que geralmente se iniciam pelos acordes menores e a eles voltam, depois de momentos de tensão marcados pela tonalidade maior.

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

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

A fim de que possamos compreender a importância da melodia para a construção de efeitos de sentido na canção romântica recorreremos às contribuições de Tatit (2002). A princípio,

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

Neste sentido, o papel do cancionista é fundamental, pois para o autor, este é um gesticulador que manobra sua oralidade, e cativa, melodicamente, a confiança do ouvinte. Acrescenta que, no mundo dos cancionistas não importa tanto o que é dito, mas a maneira de dizer, e a maneira é essencialmente melódica. Este dizer melódico é parte constitutiva da canção romântica.

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

De acordo com Tatit (2002), ao timbre vocal é conferido grande importância, pois têm função de estabilizar o nível de frequência e a duração, alguns dos elementos que compõem a canção. A voz, portanto, marca uma forma de investimento, além da presença do cancionista e de sua forma de dizer. Para o autor, compor uma canção é procurar uma dicção convincente e, nessa perspectiva, a paixão é elaborada no perfil traçado pela dicção. Ademais, toda canção alimenta um efeito enunciativo e “a melodia captada como entoação soa verdadeira”, por conseguinte, a composição da canção considera o timbre da voz ao pretender a adesão do ouvinte.

Portanto, traduzir sentimentos por meio de palavras torna-se algo difícil, sendo mais fácil e eficaz cantar, traduzi-los por meio da canção. Para persuadir os ouvintes, o compositor busca um equilíbrio de técnicas assimilando-as durante as produções das canções. Toda esta relação entre o modo de dizer, a melodia e as formas de investimento revelam a pretensão de eficácia da canção, pois é nesta relação - letra e melodia - que surgem efeitos de sentido.

4 O Romantismo musical em Roberto Carlos

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

Sobre essa fase, Amaral (2012) alega que o tema fundamental da obra do cantor sempre foi o amor, porém, é a partir da década de 1970 que essa temática se particulariza.

Faraco (2012, p.99), por sua vez, observa que a partir dos anos 70 os discos de Roberto Carlos apresentam canções de amor em duas vertentes temáticas: “uma, na qual o amante abandonado declara a sua paixão; outra, na qual temos Roberto Carlos no papel de amante arrependido”. Não abandonando esses temas, em 1973 começa a investir em letras que falam mais abertamente do sexo, investindo na descrição do ato sexual. Nesse repertório estão inseridas *Atitudes* e *Proposta*, mas é com *Cavalgada*, de 1977, que o tema assume uma conotação mais explícita.

De acordo com Tatit (2002, p.14) a forma de cantar e o modo de dizer do cantor, desde o início da carreira, colaboram para o surgimento da identificação do público. O autor enfatiza que a voz de Roberto Carlos apresentava um timbre que avalizava a canção e dava credibilidade junto ao público, assim, “a voz jovem se manifestava como extensão direta do corpo do cantor, transpirando sensualidade e insinuando um contato físico que a tevê da época reforçava a cada programa”.

O processo de figurativização enunciativa, principal característica da canção romântica, segundo Tatit (2002, p.209), “dá credibilidade à paixão, no sentido de que o conteúdo do texto poderia ‘realmente’ ser dito pelo perfil entoativo adotado”. Utilizando-se desse processo a seu favor, Roberto Carlos apresenta uma presença de palco - convencionalizada no meio artístico como sendo o conjunto voz, jeito de cantar e atuação – que dá a suas interpretações corporalidade. Tudo na carreira do cantor parece ser pensado e construído para que haja uma espécie de interação que aproxima cantor e plateia, causando a sensação de que compartilham e vivenciam o sentimento amoroso, ainda que *a distância*.

5 A cenografia em canções de Roberto Carlos

Adotaremos a linha cronológica de produção das composições para analisarmos as cenografias construídas nas canções românticas interpretadas por Roberto Carlos durante a década de 1970. Salientamos que a cenografia foi a categoria escolhida para o presente trabalho, todavia, sempre que necessário, recorreremos a outras que contribuam para nossa análise.

A cenografia da canção *Amada Amante*⁵, de 1971, revela uma declaração amorosa, na qual o sujeito amoroso exalta a mulher amada e ressalta os proveitos advindos do relacionamento afetivo. Ao longo da canção, várias marcas textuais são utilizadas para a construção da cenografia: a palavra *amante*, em nosso entendimento, é usada de maneira a valorizar a mulher amada, ou seja, ao mesmo tempo, em que ela assume uma postura de paciente (*amada*), adota uma postura de agente (*amante*), aquela que ama, correspondendo ao sentimento do sujeito amoroso. A amada é objeto de desejo, portanto, passiva; A amante é sujeito que ama, logo, ativa. Assim, sendo uma amada amante, interage e estabelece uma verdadeira relação amorosa.

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

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

⁵ Esse amor demais antigo/ Amor demais amigo/ Que de tanto amor viveu/ Que manteve acesa a chama/ Da verdade de quem ama/ Antes e depois do amor// E você, amada, amante/ Faz da vida um instante/ Ser demais para nós dois// Esse amor sem preconceito/ Sem saber o que é direito/ Faz as suas próprias leis/ Que flutua no meu leito/ Que explode no meu peito/ E supera o que já fez// Nesse mundo desamante/ Só você, amada, amante/ Faz o mundo de nós dois// Amada, amante/ Amada, amada, amante/ Amada, amada, amante// E você amada, amante/ Faz da vida um instante/ Ser demais para nós dois// Esse amor sem preconceito/ Sem saber o que é direito/ Faz as suas próprias leis/ Que flutua no meu leito/ Que explode no meu peito/ E supera o que já fez// Nesse mundo desamante/ Só você amada, amante/ Faz o mundo de nós dois// Amada, amante/ Amada, amante/ amada, amante/.

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

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

Compreendemos que o sujeito amoroso realiza uma forma de homenagear a mulher amada, aquela capaz de transformar o mundo em que vive o homem apaixonado, fazendo-o experimentar o verdadeiro amor, o que o torna diferente do restante do mundo.

Por outro lado, o neologismo *desamante*, a nosso ver, torna-se necessário para mostrar a oposição entre o mundo (as pessoas) que não sabe amar e o mundo forjado pela amada com seu jeito de amar. Devemos considerar a relação entre esse *mundo desamante*, do qual o enunciador faz parte, e o contexto de produção da canção, em que vigorava a ditadura militar, de modo que a amada, por meio do amor, proporcionará uma fuga dessa realidade marcada pela repressão e violência para uma situação de felicidade. A palavra amor ter um efeito de sentido que remete ao sexo, ao “fazer amor” (“*Antes e depois do amor*”), em que podemos entender da seguinte forma: o verdadeiro amor é aquele que dura porque permanece depois da conjunção carnal.

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

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

Por sua vez, a canção *Proposta*⁶, de 1973, a nosso ver, pode ser considerada uma das mais belas canções românticas brasileiras e a primeira gravada pelo cantor Roberto Carlos a falar de modo mais explícito sobre a relação sexual. Nela, a cenografia é construída de modo que remete a uma conversa “ao pé do ouvido”, popularmente conhecida como sendo uma cantada, uma proposta repleta de romantismo, cumplicidade e amor entre o casal apaixonado. Na referida canção, o enunciador apaixonado, parceiro e amante, propõe à amada uma “noite de amor”.

⁶ Eu te proponho/ Nós nos amarmos/ Nos entregarmos/ Neste momento/ Tudo lá fora deixar ficar// Eu te proponho/ Te dar meu corpo/ Depois do amor/ O meu conforto/ E além de tudo/ Depois de tudo/ Te dar a minha paz// Eu te proponho/ Na madrugada/ Você cansada/ Te dar meu braço/ No meu abraço/ Fazer você dormir// Eu te proponho/ Não dizer nada/ Seguirmos juntos/ A mesma estrada/ Que continua/ Depois do amor/ No amanhecer// Eu te proponho/ Te dar meu corpo/ Depois do amor/ O meu conforto/ E além de tudo/ Depois de tudo/ Te dar a minha paz// Eu te proponho/ Na madrugada/ Você cansada/ Te dar meu braço/ No meu abraço/ Fazer você dormir/ Eu te proponho/ Não dizer nada/ Seguirmos juntos/ A mesma estrada/ Que continua/ Depois do amor/ No amanhecer/.

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

Assim, temos uma cenografia encaixada⁷ na cenografia principal, ou seja, a cenografia se configura por ser uma conversa enquanto a cenografia encaixada relata o que aconteceria caso a mulher aceite a proposta feita pelo sujeito amoroso. Desse modo, a cenografia encaixada mostra um casal apaixonado, provavelmente em um quarto (“*Neste momento/ Tudo lá fora deixar ficar*”), onde a amada encontrará o conforto e a paz nos braços daquele que a ama e promete entregar-se plenamente a ela (“*Eu te proponho/ Te dar meu corpo/ Depois do amor/ O meu conforto/ E além de tudo/ Depois de tudo/ Te dar a minha paz*”).

Verificamos um sujeito amoroso como sendo aquele que toma a iniciativa de propor um encontro à sua amada. Ao longo da canção, o enunciador investe em um *ethos* que propõe uma entrega total ao amor, oferecendo o próprio corpo à amada, mas, não só isso, usa como argumentos para conquistar a amada, a oferta de paz e de conforto, além de oferecer a possibilidade fazê-la dormir.

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

Percebemos ainda que, à medida que a cenografia vai sendo construída, a narrativa da conjunção amorosa vai acontecendo. Assim, na primeira estrofe temos a proposta. Na estrofe seguinte, a entrega e a noite de amor; na terceira, o descanso que segue o clímax e, por fim, a união duradoura. Compreendemos que a cenografia encaixada constrói uma sequência narrativa marcada em começo, meio e fim da conjunção sexual.

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

Na canção *Os seus botões*⁸, gravada no ano de 1976, temos como cenografia uma cena de fala constituída por uma recordação em que o sujeito amoroso lembra uma noite marcada pela conjunção sexual. A princípio, a canção nos fornece a imagem de uma mulher tímida, *meio confusa*, talvez indecisa em ceder aos apelos sexuais do sujeito amoroso e, por esse motivo, apreensiva em despir-se. Supomos que isso se deve ao fato de serem amantes. Decerto, não podemos esquecer as condições de produção dessa canção, ou seja, em meados da década de 1970 era muito marcante o preconceito sofrido por mulheres que mantinham relacionamentos amorosos na condição de amantes.

À medida que a cenografia vai sendo construída percebemos que a ideia de timidez se desfaz, pois, apesar do aparente desconforto, a mulher se despe, entregando-se ao sujeito amoroso e materializando o amor por meio do sexo (“*amantes se dão*”). Tal entrega é marcada pela cumplicidade do amado, de modo que a entrega é recíproca. A cenografia, portanto,

⁷ De acordo com Costa (2012, p.61), “a enunciação pode trazer também cenografias encaixadas, de modo que um enunciador construído pela mesma pode apresentar uma nova cenografia. Isto ocorre quando, no âmbito da cenografia são relatados fatos do passado, narrativas imaginárias, sonhos, versões de fatos, etc.”.

⁸ Os botões da blusa / que você usava / E meio confusa/ Desabotoava / Iam pouco a pouco / me deixando ver/ No meio de tudo/ Um pouco de você// Nos lençóis macios/ Amantes se dão/ Travesseiros soltos/ Roupas pelo chão/ Braços que se abraçam/ Bocas que murmuram / Palavras de amor / Enquanto se procuram// Chovia lá fora/ E a capa pendurada/ Assistia a tudo/ E não dizia nada/ E aquela blusa que você usava/ Num canto qualquer/ Tranquila esperava.

comprova essa ilusão inicial, ao revelar, posteriormente, um ambiente de amor intenso (*Travessieiros soltos/ Roupas pelo chão/ Braços que se abraçam/ Bocas que murmuram/ Palavras de amor/ Enquanto se procuram*).

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

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

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

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

O modo romântico e apaixonado de narrar a conjunção sexual esteve também presente na canção *Cavalgada*⁹, gravada em 1977 pelo “rei”. A cenografia da canção consiste em um relato feito pelo enunciador em que este revela a pretensão de consumir o ato sexual com a mulher amada. Inicialmente, nada indica trata-se de sexo, mas, apenas de uma vontade de cavalgar. É somente, a partir do terceiro verso que a cenografia construída descreve a conjunção amorosa/sexual por meio da metáfora de uma cavalgada. Dessa maneira, a cenografia denota a pretensão do enunciador, revestida de romantismo, em que relata seus desejos. Disso, compreendemos o modo romântico e apaixonado com que o enunciador descreve a relação sexual.

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

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

⁹ Vou cavalgar por toda a noite/ Por uma estrada colorida/ Usar meus beijos como açoite/ E a minha mão mais atrevida/ Vou me agarrar aos seus cabelos/ Pra não cair do seu galope/ Vou atender aos meus apelos/ Antes que o dia nos sufoque// Vou me perder de madrugada/ Pra te encontrar no meu abraço/ Depois de toda cavalgada/ Vou me deitar no seu cansaço/ Sem me importar se nesse instante/ Sou dominado ou se domino/ Vou me sentir como um gigante/ Ou nada mais do que um menino// Estrelas mudam de lugar/ Chegam mais perto só pra ver/ E ainda brilham de manhã/ Depois do nosso adormecer/.

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

A força desse amor é tamanha, capaz de suscitar acontecimentos fantásticos, de cunho divino (*Estrelas mudam de lugar/ Chegam mais perto/ só pra ver/ E ainda brilham de manhã/ Depois do nosso adormecer*). Essa ideia reforça a terceira “verdade” sobre o amor citada por Coutto (2011): A imagem do amor (típica do romantismo) domina o imaginário: o amor erótico é o signo supremo do Bem. Dessa maneira, passamos a compreender o motivo que leva o posicionamento romântico a abordar, reiteradas vezes, essa forma de representação do sentimento amoroso. O que justificaria o uso da expressão “fazer amor”, ao invés de sexo. A própria expressão nos indica uma prática, uma ação, na qual o amor se concretiza, todavia, não qualquer forma de amor, mas, sim, aquele que remete a um sentimento sublime, nobre, exacerbado, que de tão intenso, leva os amantes a cometerem loucuras. O desejo de ter a pessoa amada justificaria, assim, todos os devaneios.

Dessa maneira, passamos a compreender o motivo que leva o posicionamento romântico a abordar, reiteradas vezes, essa forma de representação do sentimento amoroso. O que justificaria o uso da expressão “fazer amor”, ao invés de sexo. A própria expressão nos indica uma prática, uma ação, na qual o amor se concretiza, todavia, não qualquer forma de amor, mas, sim, aquele que remete a um sentimento sublime, nobre, exacerbado, que de tão intenso, leva os amantes a cometerem loucuras. O desejo de ter a pessoa amada justificaria, assim, todos os devaneios.

Considerações finais

A análise do *corpus* nos permitiu inferir que o posicionamento romântico investe na construção de cenografias que validam seu modo de pensar o amor. As canções românticas, portanto, apresentam a noção de amor romântico que faz parte de uma memória coletiva e que, por meio de uma cadeia discursiva, chegou até nós.

Desse modo, constatamos, por meio das canções analisadas, que a cenografia revela, principalmente, as recordações que o sujeito amoroso guarda dos momentos marcados pela conjunção amorosa/sexual e as declarações amorosas que este sujeito faz à sua amada. As canções enfatizam o desejo de alcançar a conjunção afetiva, predominando a noção de que o amor se realiza por meio da relação amorosa e/ou sexual. Além disso, as cenografias retratam um lugar paradisíaco e/ou ao local em que o casal realiza os encontros amorosos.

Verificamos o predomínio da noção de amor sensualizado e sexualizado, confirmando a imagem romântica do amor, de modo que é essa a noção que domina o imaginário em torno do sentimento amoroso. Assim, as canções românticas representativas da década de 1970 traduzem uma noção de amor erotizado que, em consonância com os movimentos juvenis e feministas nascidos nos anos 60, sugere a relação sexual como forma de realização do amor.

Portanto, consideramos que o posicionamento romântico, por possuir a prerrogativa de abordar a temática amorosa, constrói discursivamente a noção de amor romântico. Logo, a canção produzida pelo referido posicionamento caracteriza-se como sendo de exaltação ao sentimento amoroso. Ao recorrer às narrativas em torno da disjunção e da conjunção amorosa, das declarações e dos pedidos de reconciliação, recorre a personagens como a namorada, a amante, o sonhador, o apaixonado, o sofredor, ou seja, elementos que corroboram a narrativa passional. Além disso, caracteriza-se pela utilização de letras que primam pela expressão dos sentimentos como o amor, a paixão, o desejo, a necessidade da conjunção, a dor causada pela

traição, perda ou abandono da pessoa amada. Enfim, o enunciador, ao explorar diferentes formas de narrar as relações amorosas, denuncia em seu dizer o amor romântico.

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

REFERÊNCIAS

AMARAL, M. H. S. **A simplicidade de um Rei**: trânsitos de Roberto Carlos em meio à cultura popular de massa. 202f. Mestrado em Sociologia. Universidade de Brasília, Brasília, 2012. Disponível em:

<http://repositorio.unb.br/bitstream/10482/11920/1/2012_MarcosHenriquedaSilvaAmaral.pdf>. Acesso em 09 dez.2013

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

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

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

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

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

FARACO, F.B. **À Sombra do Rei**:Elementos críticos para a análise da discografia de Roberto Carlos (1961-1982). 156f. Mestrado em Comunicação Social. Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 2012. Disponível em <http://tede.pucrs.br/tde_arquivos/7/TDE-2012-05-08T172830Z-3842/Publico/437924.pdf>. Acesso em 09 dez.2013

MAINGUENEAU, Dominique. **Cenas da enunciação**. São Paulo: Parábola Editorial, 2008.

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

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