

Felicidade e razão de viver como formações discursivas do discurso de amor em canções

Happiness and reason for living as discursive formations of the discourse of love in songs

Adelino Pereira dos SANTOS

Universidade do Estado da Bahia

adesantos@uneb.br



Resumo: Neste artigo analisamos o discurso de amor, conforme discutido por Orlandi (1990), em canções em língua portuguesa e em língua inglesa, a partir da noção-conceito de formação discursiva (Pêcheux, 1997), associada à noção-conceito de cenografia (Maingueneau, 2008). Tomando como diretrizes direcionamentos teóricos e metodológicos da Análise de Discurso de linha francesa, o trabalho de pesquisa delineado neste artigo teve por objetivo evidenciar as regularidades linguísticas e enunciativas das formações discursivas do amor como razão de felicidade e do amor como razão de viver. Como resultado da análise, chegamos à conclusão de que tais formações discursivas se apresentam nos textos como complementares entre si, sem qualquer traço de oposição ou contraste que as distanciem, em uma relação de acréscimo e complementação de suas marcas de regularidade.

Palavras-chave: discurso de amor; formação discursiva; regularidade; felicidade; razão de viver.

Abstract: In this article we analyze the discourse of love, as discussed by Orlandi (1990), in songs in Portuguese and in English languages, taking from the notion-concept of discursive formation (Pêcheux, 1997), associated with the notion-concept of scenography (Maingueneau, 2008). Taking the theoretical and methodological directions of French Discourse Analysis as guidelines, the research work outlined in this article highlights the linguistic and enunciative regularities of the discursive formations of love as a reason for happiness and love as a reason for living. As a result of the analysis, we came to the conclusion that such discursive formations are presented in the texts as complementary to each other, without any trace of opposition or contrast that distances them, in a relation of addition and complementation of their marks of regularity.

Keywords: discourse of love; discursive formation; regularity; happiness; reason for living.

1 INTRODUÇÃO

Os artigos publicados por Santos (2020) e Santos & Heine (2019) se constituíam, até então, nos únicos trabalhos no Brasil que abordavam o discurso de amor materializado em canções de língua portuguesa e de língua inglesa. Fundamentados na publicação de Orlandi (1990), esses artigos reativam a noção-conceito de formação discursiva (Pêcheux, 1997) para demonstrarem a manifestação da dor e da saudade (Santos, 2020), do nonsense e do amor eterno e infinito (Santos & Heine, 2019), marcados nos elementos linguísticos que, como regularidades discursivo-enunciativas, se materializam nos textos, letras de canções de diversificados compositores, línguas, estilos e épocas.

Analisar o discurso de amor em canções instaura a possibilidade de novos processos de leitura, tanto em língua portuguesa quanto em língua inglesa, o que justifica, por si só, a emergência de pesquisas como a que apresentamos neste artigo. Dessa forma, as questões que nos direcionam são as seguintes: que efeitos de sentido podem ser percebidos em canções que tematizam o amor, em língua portuguesa e em língua inglesa? De que modo tais processos de significação podem se apresentar em regularidades linguísticas e enunciativas nos diferentes estilos, autorias e épocas? Em outras palavras, como o discurso de amor se apresenta em canções em língua portuguesa e em língua inglesa?

Baseada nos fundamentos teóricos e metodológicos da Análise de Discurso de linha francesa, a pesquisa que aqui apresentamos se configura como uma ampliação do escopo da pesquisa anterior, cujos resultados já foram publicados. O escopo deste trabalho parte dos seguintes traçados metodológicos: 1 – mapeamento de diferentes formações discursivas, para além daquelas já registradas em Santos & Heine (2019) e Santos (2020); 2 – ampliação do arcabouço teórico, com a inserção de possíveis procedimentos metodológicos baseados na publicação de Dominique Maingueneau (2008); 3 – comparação de canções no interior de uma mesma ou de formações discursivas diferentes, próximas ou distantes entre si.

A partir dessas questões e traçados metodológicos, estabelecemos os seguintes objetivos: 1 – analisar canções em língua portuguesa e em língua inglesa para identificar diferentes formações discursivas a partir das quais o discurso de amor pode se materializar nos textos/letras das canções; 2 – elaborar um novo dispositivo metodológico, para além da noção-conceito de formação discursiva, que permita analisar os textos/letras das canções de modo mais concreto e inequívoco; 3 – comparar canções em língua portuguesa e em língua inglesa, no interior de uma mesma ou de

formações discursivas distintas, para identificar as regularidades linguísticas e enunciativas com que o discurso de amor se apresenta nessas canções.

Assim sendo, como corte necessário do trabalho de pesquisa, neste artigo buscamos respostas para os questionamentos e alcance dos objetivos anteriormente delineados pela análise de quatro canções em língua portuguesa e duas canções em língua inglesa, “Ainda bem”, de Marisa Monte, “From this moment on”, de Shania Twain, “Felicidade”, de seu Jorge, “Ainda bem”, de Vanessa da Mata, “Because you loved me”, de Celine Dion e “Velha infância”, dos Tribalistas; que se provaram atravessadas pelas formações discursivas do amor como razão de felicidade e do amor como razão de viver. Como categorias de análise, além da noção-conceito de formação discursiva, conforme teorizada por Michel Pêcheux (1997), acrescentamos a noção-conceito de cenografia de um gênero do discurso (em nosso caso, o gênero discursivo canção), tal qual teorizada por Dominique Maingueneau (2008), que se provou, no processo de análise, igualmente produtiva e complementar à noção de formação discursiva.

Embora distanciadas no tempo de sua concepção, tais categorias de análise não são contraditórias entre si porque, para Maingueneau (2008), “a cenografia é, ao mesmo tempo, origem e produto do discurso” (p. 118, grifos originais). Neste trabalho, a cenografia é parte constitutiva do gênero canção porque desempenha um papel essencial em sua compreensão, agindo, para o discurso de amor, como um “contexto” de sua ocorrência: “Para desempenhar plenamente seu papel, a cenografia não deve, portanto, ser um simples quadro, um elemento de decoração, com se o discurso viesse ocupar o interior de um espaço já constituído” (Maingueneau, 2008, p. 118), ao contrário disso, no interior dessas duas formações discursivas, a cenografia corrobora e possibilita as regularidades de sua constituição, conforme se pode verificar nas duas seções de análise, neste artigo.

A controversa polêmica em torno da noção-conceito de formação discursiva se deu, no Brasil, ao longo dos anos 1990 e início dos anos 2000, muito mais a respeito de suas origens históricas do que por sua utilidade prática ou contribuições para o campo teórico-metodológico da Análise de Discurso de linha francesa. Esse conceito, cuja origem é majoritariamente atribuída a Foucault (1969/2005), foi reconfigurado por Michel Pêcheux (1975/1997), que apresenta a formação discursiva no eixo epistemológico do materialismo histórico, mas em funcionamento o interior de um gênero do discurso.

Pêcheux (1997) buscava, então, provar “o caráter material do sentido das palavras e dos enunciados” (p. 160, grifos originais), resumidamente a partir de duas hipóteses/teses: a primeira é a de que “as palavras, expressões, proposições, etc., mudam de sentido segundo as

posições sustentadas por aqueles que as empregam” (p. 160, grifos do autor), para, assim, definir formação discursiva como “aquilo que, numa formação ideológica dada [...] determina o que pode e deve ser dito (articulado sob a forma de uma arenga, de um sermão, de um panfleto, de uma exposição, de um programa, etc.)” (Pêcheux, 1997, p. 160). Essa hipótese equivale, segundo ainda Pêcheux, à afirmação de que as palavras, enunciados, proposições etc. não teriam um sentido em si mesmo, mas que “palavras, expressões, proposições, etc., recebem seu sentido da formação discursiva na qual são produzidas” (Pêcheux, 1997, p. 160).

Por outro lado, e como segunda hipótese/tese, se palavras, enunciados, proposições etc. literalmente diferentes podem ter o mesmo sentido no interior de uma dada formação discursiva, por outro, uma mesma palavra, expressão ou proposição etc., por meio de um processo discursivo-ideológico, pode mudar de sentido ao passar de uma formação discursiva para outra. Segundo ainda Pêcheux, esse “processo discursivo passará a designar o sistema de relações de substituição, paráfrases, sinonímias etc., que funcionam entre elementos linguísticos — ‘significantes’ — em uma formação discursiva dada”. (1997, p. 161).

Esse jogo de relações de sentido dos elementos linguísticos de um dado texto ou gênero do discurso, como uma canção, por exemplo, denominado por Pêcheux de processo discursivo, como demonstramos neste artigo, foi retomado por Orlandi (1990) na análise do discurso de amor, a partir de fórmula-tipo *Eu-te-amo*. Para essa autora:

Quando pensamos o discurso de amor enquanto uma formação distinta de outras formações, ficam visíveis características que nos dão indicações relevantes a propósito de seu funcionamento [...] Em outras palavras, o discurso de amor é um lugar extremamente favorável para a observação de certos processos de significação. (Orlandi, 1990, p. 83).

É esse conceito de formação discursiva apresentado por Pêcheux (1997), que justifica e sustenta o trabalho de análise das canções que empreendemos em nossa pesquisa sobre o discurso de amor. Nosso trabalho enquanto analista é justamente o de “tornar visíveis características” do funcionamento desse discurso, conforme prevê Orlandi na citação acima.

Para tanto, apoiamo-nos também no conceito de cenografia, conforme apresentado por Maingueneau (2008). Para esse autor, todo enunciado/texto engloba, em síntese, três cenas: uma cena englobante, que corresponde ao tipo de discurso, isto é, a seu estatuto pragmático (o que responderia, basicamente, ao seguinte questionamento: este enunciado/texto refere-se a que discurso — ao discurso de amor, ao discurso ecológico, ao discurso da medicina?); uma cena genérica, isto é, todo

enunciado/texto, se apresenta como uma atividade de linguagem por um determinado gênero do discurso (e, conseqüentemente, por subgêneros que lhes correspondem. Quando tratamos de canção, por exemplo, podemos identificar diversos “tipos”, tais como canção de amor, canção infantil, canção de ninar etc.) e, uma cenografia, “a qual não é imposta pelo tipo ou pelo gênero de discurso, sendo instituída pelo próprio discurso [...]” (Maingueneau, 2008, p. 117).

Usando esse conceito de Maingueneau (2008), ao analisarmos o discurso de amor em acontecimento a partir de certa formação discursiva, como felicidade ou razão de viver, verificamos que a cenografia é a cena de fala do eu lírico “da qual o texto pretende originar-se” (Maingueneau, 2008, p. 117). A cenografia pressupõe a figura do leitor ou do ouvinte da canção, porque é para ele que o eu-lírico se dirige, expressando suas dores, alegrias, felicidade, razão de viver etc., de acordo com a formação discursiva em que o discurso de amor se apresenta.

Finalmente, a constituição do corpus, isto é, a seleção das canções que são analisadas neste trabalho, não se deu de forma aleatória. Parafraseando Orlandi (1990, p. 77), dizemos que “efetivamente não se trata de uma mera citação, no sentido de fazer os textos falarem por nós. É antes um trabalho da memória amorosa de nossa cultura, e mesmo uma confrontação de sentidos”. Em termos práticos, a partir da escuta/leitura da primeira canção em análise, “Ainda bem”, de Marisa Monte, partimos para a busca de outras que se assemelhassem e que, portanto, apresentassem os traços comuns que denominamos, em nossa pesquisa, de regularidades.

2 A FORMAÇÃO DISCURSA DO AMOR COMO RAZÃO DE FELICIDADE

A formação discursiva do amor como razão de felicidade se apresenta nas canções através de seus elementos lexicais, e sua presença pode ser percebida pelas regularidades linguísticas e enunciativas. Conforme já definimos em Santos (2020) e Santos & Heine (2019), compreendemos por regularidades as marcas textuais que se repetem como padrão em dado conjunto de textos de mesmo gênero discursivo, independentemente da língua em análise. No nosso estudo, o gênero discursivo em análise são canções que tematizam o amor a dois, em língua portuguesa e em língua inglesa, em uma mesma temporalidade (estudo sincrônico) ou em temporalidades diversas (estudo diacrônico), uma vez que, como também já discutimos (Santos & Heine, 2019), não há limites temporais que demarquem o discurso de amor, para além das tentativas de definição de amor. Estas últimas tentativas não seriam / não estariam no discurso de amor (ORLANDI, 1990), mas seriam discurso SOBRE o amor, que não é objeto de nossa análise. Nesta seção, analisamos o discurso de amor a

partir de três canções, duas em língua portuguesa e uma em língua inglesa: “Ainda bem”, “From this moment on” e “Felicidade”.

2.1 "Ainda bem"

“Ainda bem”, interpretada por Marisa Monte, foi gravada pela primeira vez em 2011, no oitavo disco de estúdio da cantora, chamado “O que você quer saber de verdade”. Composição de Marisa Monte, Carlinhos Brown e Arnaldo Antunes, a canção apresenta musicalidade suave e ritmo cadente.

Ainda bem
 Que agora encontrei você
 Eu realmente não sei
 O que eu fiz pra merecer
 Você
 Porque ninguém
 Dava nada por mim
 Quem dava, eu não tava a fim
 Até desacreditei de mim
 O meu coração
 Já estava acostumado
 Com a solidão
 Quem diria que a meu lado
 Você iria ficar
 Você veio pra ficar
 Você que me faz feliz
 Você que me faz cantar
 Assim
 O meu coração
 Já estava aposentado
 Sem nenhuma ilusão
 Tinha sido maltratado
 Tudo se transformou
 Agora você chegou
 Você que me faz feliz
 Você que me faz cantar
 Assim

Nesta canção de Marisa Monte, o título faz referência ao contentamento do eu-lírico na sua relação com o ser amado. Produzida a partir da formação discursiva do amor como razão de felicidade, a canção apresenta em seus versos o sentido de que é o amor, isto é, o ser amado, o motivo da sua satisfação pessoal e de vida (você que me faz feliz / você que me faz cantar). Como cenografia (Maingueneau, 2008), o eu-lírico se apresenta como uma pessoa de baixo autoestima, que teria deixado de acreditar em si mesma (porque ninguém dava nada por mim / eu realmente não sei o que eu fiz pra merecer você) e que agora se declara ao ser amado, expressando sua satisfação em tê-lo na vida porque “tudo se transformou”.

Como regularidade enunciativa dessa formação discursiva, podemos perceber justamente essa transformação do eu-lírico que, em um momento anterior ao encontro/presença do ser amado vivia triste, solitário, sem esperança ou expectativa de mudança (o meu coração já estava acostumado/ sem nenhuma ilusão/ tinha sido maltratado). Como regularidade linguística, percebe-se a presença do advérbio agora, marcando a temporalidade do presente como constituição dessa formação discursiva (Ainda bem que agora encontrei você). Esse tempo presente (do agora feliz) se opõe a um passado amargurado, marcado pela presença de verbos no pretérito perfeito e imperfeito, em formas distintas de negatividade (ninguém dava nada por mim / até desacreditei de mim). Outra regularidade, que pode ser interpretada tanto como linguística e/ou enunciativa, é o fato de o eu-lírico dirigir-se diretamente ao ser amado, em um ato injuntivo de interlocução e enunciação, marcado pela reiteração do pronome pessoal de segunda pessoa – você –, que aparece (repetidamente) em quase todos os versos da canção (agora você chegou/ você veio pra ficar / você que me faz cantar assim).

2.2 "From this moment on"

Composta nessa mesma formação discursiva, a canção "From this moment on", interpretada em língua inglesa pela cantora canadense Shania Twain, apresenta as regularidades linguísticas e enunciativas da canção anterior, características da formação discursiva do amor como razão de felicidade, materializada nos elementos linguísticos (lexicais) da língua inglesa, como podemos ver a seguir:

I do swear
That I'll always be there

I'd give anything and everything
And I will always care
Through weakness and strength
Happiness and sorrow
For better, for worse
I will love you
With every beat of my heart

From this moment
Life has begun
From this moment
You are the one
Right beside you
Is where I belong
From this moment on

From this moment

I have been blessed
I live only
For your happiness
And for your love
I'd give my last breath
From this moment on

I give my hand to you with all my heart
I can't wait to live my life with you
I can't wait to start
You and I will never be apart

My dreams came true because of you

“From this moment on” foi escrita por Shania Twain e Robert Lange, gravada no disco “Come on Over”, de 1998. Além de apresentar muita semelhança musical com a canção “Ainda bem”, de Marisa Monte, está consubstanciada pela mesma formação discursiva do amor como razão de felicidade. Dessa forma, podemos perceber as mesmas regularidades linguísticas e enunciativas. Como cenografia (Maingueneau, 2008), a canção se apresenta como uma promessa do eu-lírico que, diante do ser amado, faz juras de um amor eterno (I do swear / that I'll Always be there – “Eu juro/ que sempre estarei ao seu lado”, em nossa tradução livre), conforme já discutimos em Santos & Heine (2019).

Como regularidade enunciativa da formação discursiva do amor como felicidade, percebemos a marcação temporal na vida do eu-lírico que, a partir do momento do encontro/presença do ser amado, teve a vida transformada, da tristeza do passado para alegria/felicidade do presente (From this moment life has begun – “Deste momento em diante, a vida começou”/ From this moment / I have been blessed – “A partir deste momento [encontro com o ser amado] eu fui abençoado(a), em nossa tradução livre).

Embora sem a presença de verbos no passado, como na canção anterior, o fato de a canção se apresentar como uma promessa, as juras a ser cumpridas a partir do agora permitem a pressuposição de um momento anterior em que tais fatos não eram consumados ou possíveis, o que colocava o eu-lírico em outro estado de sentimentalidade (I'd give anything and everything – “Eu daria tudo e qualquer coisa” – And I'll Always care/ Through weakness and strength – “E eu sempre cuidarei de você/ nos momentos de fraqueza ou de força, em tradução livre, nossa). Percebemos, igualmente, a presença reiterada do pronome pessoal de segunda pessoa, no mesmo ato injuntivo de interlocução e enunciação (I'll love you with every beat of my heart – “Vou amar você em cada batida do meu coração” / My

dreams came true because of you – “Por cause de você, meus sonhos se tornaram realidade”).

2.3 "Felicidade"

Igualmente, a canção “Felicidade”, de seu Jorge, apresenta em sua constituição a formação discursiva do amor como razão de felicidade, conforme podemos perceber por seus fragmentos, a seguir:

Felicidade é viver na sua companhia
Felicidade é estar contigo todo dia
Felicidade é sentir o cheiro dessa flor
Felicidade é saber que eu tenho seu amor

é saber de verdade
Que a gente sente saudade
Quando não consegue se ver

é acordar do seu lado
Tomar um café reforçado
Depois sair pra correr com você

é poder jogar um pano
Colar no show do Caetano
Cantar Odara até o dia raiar

é num fim de semana
Curtir uma praia bacana
Com um pôr do sol de arrasar

Felicidade
Felicidade
Felicidade
Felicidade

Esta canção de autoria de Seu Jorge, Gabriel Moura, Leandro Fab e Pretinho da Serrinha foi primeiro gravada por Gabriel Moura, em 2013, mas tornou-se sucesso somente em 2015, com a interpretação de Seu Jorge como tema de abertura da telenovela “Salve Jorge”, da Rede Globo de Televisão. Como cenografia (Maingueneau, 2008), a canção apresenta um eu-lírico que se declara para o ser amado, dizendo encontrar a felicidade ao lado do seu amor, ao aproveitar momentos simples, mas bons e prazerosos da vida (Felicidade é viver na sua companhia / Felicidade é estar contigo todo dia). Como regularidade enunciativa, percebemos igualmente a transformação na vida do eu-lírico, de um cotidiano banal e sem sentido antes do encontro/presença do ser amado, para uma vida simples, mas plena de sentido de felicidade ([Felicidade] É acordar do seu lado / Tomar um café reforçado / Depois sair pra correr com você).

Embora o antes e o depois não estejam marcados por verbos no passado, como na canção “Ainda bem”, de Marisa Monte, esta canção de Seu Jorge se permite a mesma pressuposição inferida na canção “From this moment on”, de Shania Twain. Se agora o eu-lírico está feliz pela presença/companhia do ser amado ([Felicidade] é poder jogar um pano / Colar no show do Caetano / Cantar Odara até o dia raiar), antes certamente não havia esse contentamento ([Felicidade] é saber de verdade / Que a gente sente saudade / Quando não consegue se ver).

Como regularidade linguística, percebemos a presença reiterada do pronome pessoal de segunda pessoal (tu/você) em muitos versos da canção (... viver na SUA companhia / é estar CONTIGO todo dia / Depois sair pra correr com VOCÊ). Nesta canção não há outras regularidades linguísticas como características dessa formação discursiva porque sua composição está marcada pela presença constante e reiterada do verbo ser no presente (Felicidade é...), como uma tentativa poética de definição da própria felicidade ([Felicidade] é num fim de semana / Curtir uma praia bacana / Com um pôr do sol de arrasar).

As mesmas regularidades presentes na formação discursiva do amor como razão de felicidade podem ser encontradas em canções que foram produzidas a partir da formação discursiva do amor como razão de viver, com a diferença de que o encontro/presença do ser amado provocou/provoca no eu-lírico o sentido não só de felicidade, mas também de motivação existencial. Assim sendo, em suas cenografias, as canções além de tematizarem as banalidades e miudezas do cotidiano que passariam/passaram a ter/fazer sentido pela presença do ser amado, as canções se tornam tanto mais melancólicas quanto mais profundas, revelando maior dramaticidade (filosófica/existencial) por parte do eu-lírico, conforme podemos comprovar pela análise das canções que apresentamos na seção a seguir.

3 A FORMAÇÃO DISCURSIVA DO AMOR COMO RAZÃO DE VIVER

“Ainda bem”, de autoria e interpretação de Vanessa da Mata, faz parte de seu álbum de estreia, intitulado Vanessa da Mata, de 2002. Essa canção, assim como outras do mesmo disco, fez muito sucesso, especialmente quando incluído na trilha sonora da telenovela da Rede Globo, “Pé na jaca”, de 2006. Anterior à canção de Marisa Monte, a coincidência do título não é um mero jogo do acaso. Muitas canções que se consubstanciam em uma mesma formação discursiva podem apresentar igualdade ou similaridade nos títulos porque, embora com cenografias distintas (Maingueneau, 2008), podem apresentar as mesmas regularidades linguísticas e enunciativas, o que, conseqüentemente, determinam

também o aparecimento/uso de elementos linguísticos iguais ou semelhantes.

Ainda bem
Que você vive comigo
Porque senão
Como seria esta vida?
Sei lá, sei lá
Nos dias frios em que nós estamos juntos
Nos abraçamos sob o nosso conforto
De amar, de amar
Se há dores, tudo fica mais fácil
Seu rosto silencia e faz parar
As flores que me manda são fato
Do nosso cuidado e entrega
Meus beijos sem os seus, não daria
Os dias chegariam sem paixão
Meu corpo sem o seu, uma parte
Seria o acaso e não sorte
Entre tantos anos
Entre tantos outros
Que sorte a nossa, hein?
Entre tantos séculos
Entre tantos outros
Que sorte a nossa, hein?
Neste mundo de tantos anos
Entre tantos outros
Sorte a nossa, hein?
Entre tantas paixões
Esse encontro, nós dois, esse amor

A expressão idiomática ainda bem (que) pode ser classificada como uma locução adverbial de valor avaliativo (Ainda bem /que você vive comigo / Por que senão, como seria essa vida?). Essa expressão sintetiza o sentimento do eu-lírico em relação ao encontro com o ser amado, marcando, sem expressão temporal típica, a felicidade do agora com a (possível) tristeza do passado/ausência do ser amado (Meus beijos sem os seus, não daria /Os dias chegariam sem paixão). A essa regularidade enunciativa, acrescenta-se a regularidade linguística da presença reiterada do pronome pessoal de segunda pessoa (Ainda bem / Que VOCÊ vive comigo).

Contudo, a cenografia (Maingueneau, 2008) dessa canção apresenta um eu-lírico que se dirige filosoficamente ao ser amado, não necessariamente inquirindo-o em injunção interlocutiva, mas inserindo-se na enunciação, ao marcar, dessa forma, a diferença na regularidade que diferencia a formação discursiva do amor como razão de viver da formação discursiva do amor como razão de felicidade: o amor seria, para o eu-lírico, a razão, o sentido (o que dá sentido!) à sua própria existência (Entre tantos anos / Entre tantos outros / Que sorte a nossa, hein?). Nesta canção, o

encontro/presença do ser amado não se deu por acaso, mas por uma predeterminação existencial, como um jogo da vida cuja finalidade única seria reunir o eu-lírico ao ser amado, sem qualquer possibilidade de desencontro (Entre tantos séculos / Entre tantos outros / Que sorte a nossa, hein?). Nesse sentido, o eu-lírico e o ser amado estariam fadados ao amor, sem qualquer possibilidade de existir outro sentimento ou paixão (Entre tantas paixões / Esse encontro, nós dois, esse amor!).

Nessa formação discursiva do amor como razão de viver, percebemos a fusão do eu-lírico com o ser amado, como se os dois compartilhassem uma só existência, tornando-se, dessa forma, um único ser (Meu corpo sem o seu, uma parte / Seria o acaso e não sorte). Essa formação discursiva do amor como razão de viver determina os sentidos que se materializam pelas regularidades linguísticas e enunciativas que podemos perceber na canção em língua inglesa “Because you loved me”, de autoria e interpretação de Celine Dion, conforme apresentamos a seguir:

For all those times you stood by me
 For all the truth that you made me see
 For all the joy you brought to my life
 For all the wrong that you made right
 For every dream you made come true
 For all the love I found in you
 I'll be forever thankful, baby
 You're the one who held me up
 Never let me fall
 You're the one who saw me through, through it all

You were my strength when I was weak
 You were my voice when I couldn't speak
 You were my eyes when I couldn't see
 You saw the best there was in me
 Lifted me up when I couldn't reach

You gave me faith 'cause you believed
 I'm everything I am
 Because you loved me, ooh baby
 You gave me wings and made me fly
 You touched my hand, I could touch the sky
 I lost my faith, you gave it back to me
 You said no star was out of reach
 You stood by me and I stood tall
 I had your love, I had it all
 I'm grateful for each day you gave me
 Maybe I don't know that much
 But I know this much is true
 I was blessed because I was loved by you

Como cenografia (Maingueneau, 2008), nesta canção o eu-lírico se dirige ao ser amado, no ato injuntivo de interlocução e enunciação, para

expressar sua gratidão não só pelo encontro/presença do ser amado em sua vida, mas por TODOS os sentidos que o amor/ser amado trouxe para a existência do eu-lírico. Lançada em álbum musical de 1996, essa canção foi uma das mais tocadas mundialmente porque seu lançamento foi simultâneo nos Estados Unidos e Canadá, na América Latina e na Ásia (Japão). No Brasil, a canção ficou conhecida por fazer parte da trilha sonora da telenovela “Quem é você”, da Rede Globo, no mesmo ano de seu lançamento, 1996.

Além das regularidades enunciativas que são típicas da formação discursiva do amor como razão de felicidade, como a alegria/felicidade do eu lírico em razão/contentamento com o ser amado (For all the joy you brought to my life / Por toda alegria que você trouxe à minha vida); a marcação temporal do antes e do agora, isto é, a vida triste/sem sentido do eu-lírico antes do encontro/presença do ser amado (For every dream you made come true / Por cada sonho que você tornou realidade), somam-se as regularidades linguísticas, tais como a presença reiterada do pronome pessoal de segunda pessoa (YOU were my strenght when I was week / YOU were my voice when I couldn't speak / VOCÊ foi a minha força quando eu estava fraco(a) / VOCÊ foi a minha voz quando eu não podia falar), além da presença dos verbos de marcação temporal passado/presente (You GAVE me faith, 'cause you BELIEVED / I'm everything I AM / Because you LOVED me / Você me DEU fé porque você ACREDITOU / Sou tudo que SOU / Porque você me AMOU, em nossa tradução literal).

A formação discursiva do amor como razão de viver pode ser percebida nesta canção nos diversos versos em que o eu-lírico atribui o sentido de sua existência ao encontro/presença do ser amado (I lost my faith / You gave it back to me / Eu perdi a minha fé / Você a trouxe de volta para mim). Contudo, diferentemente das canções em que aparece o amor relacionado à simples presença do ser amado para dar sentido à cotidianidade, às miudezas do dia a dia (“Ainda bem”, de Marisa Monte, “Felicidade”, de Seu Jorge), nesta canção, o eu-lírico se declara (agradece!) ao ser amado pelos sentidos existenciais profundos que se tornaram para ele (eu-lírico) a razão de sua própria existência, marcando, dessa forma, a formação discursiva do amor como razão de viver (You're the one who saw me through, through it all / Você foi o(a) único(a) que me viu inteiramente, completamente, em nossa livre tradução).

A canção que apresentamos a seguir, “Velha infância”, dos Tribalistas, sintetiza bem o que dissemos das regularidades simultâneas das formações discursivas do amor como razão de viver e do amor como razão de felicidade porque apresenta tanto o amor que dá sentido existencial ao

eu-lírico como o amor da alegria e da felicidade na cotidianidade banal da vida em comum:

Você é assim
Um sonho pra mim
E quando eu não te vejo
Eu penso em você
Desde o amanhecer
Até quando eu me deito

Eu gosto de você
E gosto de ficar com você
Meu riso é tão feliz contigo
O meu melhor amigo é o meu amor

E a gente canta
E a gente dança
E a gente não se cansa
De ser criança
A gente brinca
Na nossa velha infância

Seus olhos, meu clarão
Me guiam dentro da escuridão
Seus pés me abrem o caminho
Eu sigo e nunca me sinto só

“Velha infância” é uma composição de Pedro Baby, Marisa Monte, Arnaldo Antunes e Carlinhos Brown. Os três últimos se reuniram sob o nome de Tribalistas e, em 2002, lançaram o primeiro de seus únicos dois discos, de grande sucesso, ganhador de um Grammy Latino em 2003. Entre os hits de maior sucesso desse álbum, “Velha infância” também se destaca. Como cenografia (Maingueneau, 2008), essa canção apresenta um eu-lírico que se declara para o ser amado (Você é assim / Um sonho pra mim), em um mesmo gesto que caracteriza o ato injuntivo de interlocução e enunciação das canções apresentadas anteriormente neste trabalho.

Nesta canção, contudo, além da cotidianidade banal das miudezas alegres e felizes de que disfruta o eu-lírico na companhia do ser amado (Eu gosto de você / E gosto de ficar com você / E a gente canta / E a gente dança), típico das canções sob a formação discursiva do amor como razão de felicidade, há aqui igualmente a reflexão filosófica, a atribuição da razão de existir do eu-lírico ao encontro/existência do ser amado, que trouxe/traz para o eu-lírico o sentido da própria vida (Seu olhos, meu clarão / Me guiam dentro da escuridão / Seus pés me abrem o caminho / Eu sigo e nunca me sinto só).

A essas regularidades enunciativas de ambas as formações discursivas, acrescentam-se as regularidades linguísticas, pela presença

reiterada do pronome pessoal de segunda pessoa você/tu (VOCÊ é assim.../ Eu penso em VOCÊ / Meu riso é tão feliz CONTIGO). Não há, nesta canção, a presença de verbos no tempo passado que demonstrem a transformação do eu-lírico, mas, também pela pressuposição, podemos perceber essa regularidade linguístico/enunciativa porque ([...] a gente não se cansa de ser criança / A gente brinca / Na nossa velha infância), o que remete o eu-lírico para um tempo passado, feliz diferente, provavelmente, de quando ele, já adulto, vivia só, antes do encontro com o ser amado.

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

A análise do discurso de amor nas canções “Ainda bem”, de Marisa Monte, “From this moment on”, de Shania Twain, “Felicidade”, de seu Jorge, “Ainda bem”, de Vanessa da Mata, “Because you loved me”, de Celine Dion e “Velha infância”, dos Tribalistas, que formaram o corpus do trabalho de pesquisa que apresentamos neste artigo, nos permitiu perceber que não há distanciamentos ou qualquer marca de oposição, contraposição ou contraste entre as formações discursivas do amor como razão de felicidade e a do amor como razão de viver.

O que há são acréscimos e interposições, já que além das regularidades linguísticas e enunciativas que são características de ambas as formações discursivas, na formação discursiva do amor como razão de viver, o eu-lírico se imiscui ao mesmo tempo como sujeito e interlocutor do ato injuntivo de enunciação, como podemos comprovar com muitos versos das canções analisadas (Nos dias frios em que nós estamos juntos / Nos abraçamos sob o nosso conforto / For all the times you stood by me / E a gente não se cansa). Porque, afinal, os pronomes nós e a gente do português correspondem semanticamente ao “you and me” (You stood by me and I stood tall / I live only for your happiness), das canções em língua inglesa.

Na busca inicial por uma nova categoria de análise dentro do campo teórico da Análise de Discurso de linha francesa, a noção/conceito de cenografia, conforme teorizada por Maingueneau (2008), demonstrou-se bastante funcional na análise das referidas canções. A noção/conceito de cenografia nos permitiu identificar o que diferencia uma canção de outra, já que, nesse conjunto de textos que se constituiu como corpus de nossa análise (Maingueneau, 2008), as regularidades linguísticas e enunciativas que atravessam todas as canções as classificam como pertencentes à formação discursiva do amor como razão de felicidade e, com acréscimos, à formação discursiva do amor como razão de viver.

Igualmente, a noção/conceito de formação discursiva, conforme teorizada por Pêcheux (1997), como a categoria que “determina o que pode e deve ser dito...” (Pêcheux, 1997, p. 160), mas sem o componente ideológico

(Santos & Heine, 2019) ainda se faz bastante produtiva. Ressaltemos, ainda, que a análise do discurso de amor, tal qual o compreendemos a partir das reflexões de Orlandi (1990), foi determinante e essencial para a análise das canções que empreendemos neste trabalho.

REFERÊNCIAS

FOUCAULT, Michel. **A arqueologia do saber**. Trad. Luiz F. B Neves. 7 ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2005.

MAINGUENEAU, Dominique. **Cenas da enunciação**. Org. Sírio Possenti, Maria Cecília Pérez de Souza-e-Silva. São Paulo: Parábola, 2008.

ORLANDI, Eni Pulcinelli. Palavra de amor. **Caderno de Estudos Linguísticos**, Campinas, vol. 19, p.75-95, jul./dez, 1990.

PÊCHEUX, Michel. **Semântica e discurso**: uma crítica à afirmação do óbvio. Trad. Eni P. Orlandi. 3. ed. Campinas: Editora da UNICAMP, 1997.

SANTOS, Adelino Pereira dos. O discurso de amor em canções: as formações discursivas da dor e da saudade. **Fórum Linguístico**, Florianópolis, vol. 17, n. 1, p. 4389-4387, jan./abr., 2020.

SANTOS, Adelino Pereira dos; HEINE, Lícia Maria Bahia. Para além dos sentidos, do tempo e do espaço: o discurso de amor em duas formações discursivas. **Travessias**, Cascavel, v. 13, n. 1, p. 226 – 238, jan./abr. 2019.

SANTOS, ADELINO PEREIRA. FELICIDADE E RAZÃO DE VIVER COMO FORMAÇÕES DISCURSIVAS DO DISCURSO DE AMOR EM CANÇÕES. **ENTREPALAVRAS**, FORTALEZA, V. 13, N. 3, E2728, P. 122-137, SET.-DEZ./2023. DOI: 10.22168/2237-6321-32728