

Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”

Faculdade de Ciências e Letras

Campus de Assis

Relatório Final de Iniciação Científica

**DA DOR DE COTOVELO À SOFRÊNCIA, DA ELEGÂNCIA À
BREGUICE, A CANÇÃO: UMA ANÁLISE BAKHTINIANA
VERBIVOCOVISUAL DO AMOR EM LUPICÍNIO RODRIGUES,
TOM JOBIM E MARÍLIA MENDONÇA**

Fábio Augusto Alves de Oliveira

Relatório Final de Iniciação Científica

PIBIC - Processo Número 129508 /2018-7

Orientação: Luciane de Paula

Assis 2019

Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”

Faculdade de Ciências e Letras

Campus de Assis

Relatório Final de Iniciação Científica

**DA DOR DE COTOVELO À SOFRÊNCIA, DA ELEGÂNCIA À
BREGUICE, A CANÇÃO: UMA ANÁLISE BAKHTINIANA
VERBIVOCOVISUAL DO AMOR EM LUPICÍNIO RODRIGUES,
TOM JOBIM E MARÍLIA MENDONÇA**

Fábio Augusto Alves de Oliveira

Fabio.augusto357@live.com

(35) 9 9152-1444

Orientação: Luciane de Paula

Assis 2019

RESUMO: A proposta que aqui se apresenta tem como objetivo analisar a construção do amor na composição de Lupicínio Rodrigues (*Vingança* 1951, *Nervos de aço* 1947), de Tom Jobim (*Eu não existo sem você* 1958, *Chega de saudade* 1959) e de Marília Mendonça (*Amante não tem lar* 2016, *De quem é a culpa?* 2016). Pautada na filosofia da linguagem do Círculo de Bakhtin, a proposta se volta à constituição do amor quanto à identidade do sujeito que ama e sua relação com os “outros” singulares; às vozes sociais e aos juízos de valor juntos à ideia de amor, etc. Assim, a partir dos conceitos de linguagem, sujeito, ideologia e voz social, o projeto se propõe a compreender, além da materialização na e pela linguagem, o amor e todo seu universo: em que se baseia, quais sentidos geram na cadeia discursiva, como as relações de alteridade partem também dos sentimentos, etc. A justificativa é baseada na análise de enunciados de materialidades não apenas verbal, mas que envolvem aspectos vocais da linguagem (caminho que o Círculo não trilhou especificamente, mas para o qual apontou em diversas reflexões acerca da linguagem), contribuindo, assim, aos estudos da filosofia do Círculo de Bakhtin.

PALAVRAS-CHAVE: Círculo de Bakhtin; Amor; Canção.

ABSTRACT: The proposal presented here aims to analyze the construction of love in the composition of Lupicínio Rodrigues (*Vingança* 1951, *Nervos de aço* 1947), of Tom Jobim (*Eu não existo sem você* 1958, *Chega de saudade* 1959) and of Marília Mendonça (*Amante não tem lar* 2016, *De quem é a culpa?* 2016). Based on the Philosophy of language from Bakhtin’s Circle, this proposal turns to the constitution of love concerning the identity of the subject that loves e his relation with the singular “others”; to the social voices and to the value judgements associated to the idea of love, etc. Therefore, from the concepts of language, subject, ideology and social voice, the project proposes to comprehend, beyond the materialization on and through the language, the love and all its universe: in what it is based, which meanings it creates in the discursive chain, how the ohterness relations also lead off feelings, etc. The justification is based on the analysis of utterances of materialities not only verbal, but that involves vocal aspects of the language (a path that the Circle did not specifically take, but to which it led on many reflections about the language), contributing, in this way, to the studies of the Bakhtin’s Circle philosoph

KEYWORDS: Bakhtin’s Circle; Love; Song.

INTRODUÇÃO AO ESTADO CACIONEIRO DE AMOR

*“Pois só as mágoas que trago no
peito e estas rugas o amor me
deixou”*

Lupicínio Rodrigues

O desenvolvimento de pesquisa aqui feito muito está ligado à preocupação e ao debate sobre processos discursivos, pensados pelo GED – Grupo de estudos discursivos, da Unesp/Assis. Resultado das leituras e das investigações sobre o Círculo de Bakhtin e sobre a canção brasileira, esta pesquisa procura compreender a constituição do amor em Lupicínio Rodrigues (*Vingança* 1951, *Nervos de aço* 1947), em Tom Jobim (*Eu não existo sem você* 1958, *Chega de saudade* 1959) e em Marília Mendonça (*Amante não tem lar* 2016, *De quem é a culpa?* 2016). Desse modo, integrando e ajudando a compreender a linguagem bakhtiniana de maneira tridimensional, como também feito pelo grupo de pesquisa, este relatório se abre com a epígrafe de Lupicínio Rodrigues, uma vez que este foi o responsável pela primeira motivação sobre o debate do amor e suas construções sociais. Nesse percurso, ampliou-se a proposta e, assim, tal projeto (aqui já seu desenvolvimento) voltou-se a demais momentos importantes da canção brasileira, a fim de compreender, à luz dos estudos bakhtinianos, como o amor é construído de modo ideológico.

Parte-se da ideia, compatível à noção geral dialógica do Círculo, de que o amor apresenta relações além das biológicas: é também social. Como exposto por Volóchinov (2017), e daqui uma base para pensar a constituição da consciência social e individual, em *Marxismo e filosofia da linguagem*, a “ênfase ideológica” feita por uma voz individual recobre-se de feitos sociais, porque esse “índice” é sempre “*interindividual*” e alude à dialética do signo ideológico. Apontada nos escritos iniciais da referida obra, a dialogia da consciência e do signo ideológicos revelam uma malha de “ênfases”, em que é possível analisar “a luta de classes”. Desse ponto de vista, o Círculo considera a existência da linguagem enquanto ideológica e socialmente interativa. Como a expressão dessa característica, o “falante” se revela essencialmente em “textos”, firmando que a linguagem é o meio pelo qual as relações sociais se arquitetam.

O tema do amor surge, então, como local de excelência para se pensar o modo como o Círculo concebeu a linguagem: o viés dialógico entre sujeito e sociedade, entre

“eu e outro”. Partindo desse pensamento, a preocupação é analisar, de modo mais aprofundado, canções que versam sobre o amor para discutir a construção desse sentimento regido por “ênfases sociais”. O olhar bakhtiniano leva em conta as relações entre textos, tanto da canção brasileira e dos autores trabalhados, quanto do amor e suas variadas valorações. O gênero privilegiado é a canção, pois, como aponta Paula, este “é construído a partir das relações intergenéricas” (2014, p. 223), o que revela uma complexidade cara à proposta. Há não apenas a materialidade verbal em jogo, mas uma arquitetônica que opera com aspectos vocais da língua. Isto torna a canção um intergênero, e as relações que nela se arquitetam passam, necessariamente, por essa característica. Por essa complexidade, a canção é o ponto chave para se pensar o amor, visto que este se desdobra também pela voz, isto é, no todo do evento cancionero. Assim, a canção possibilita uma compreensão ampla das relações que contempla, por conta de suas peculiaridades genéricas, em principal, o fácil e rápido consumo.

Quando intitulada “Da dor de cotovelo à canção, da elegância à breguice: a canção” esta pesquisa já aponta (e brinca) para o diálogo na canção brasileira e a valoração que se tem sobre o amor e sobre os estilos de canção que o entoam. O diálogo assumido passa, dessa forma, pelo *grande tempo* da cultura, em que se vê a valoração múltipla sobre o amor e sobre a canção: Rodrigues, “o rei da dor de cotovelo”; Mendonça, “a rainha da sofrência”. O propósito, dessa forma, é compreender o movimento, a partir das canções, de valoração do amor e do próprio local dos autores na cultura brasileira partindo do estilo ao qual pertencem e fazem. Como apresentado acima, a canção é “intergenérica” e envolve também a materialidade vocal: por isso da necessidade “verbivocovisual”, pois, para contemplar a canção, a análise levará em conta o modo de entoação do amor no evento da canção. Tem-se, portanto, um amor mediado e valorado conforme o local de origem, seja sertaneja, seja do samba, seja da Bossa Nova.

O intuito é discutir o amor formulado de práticas sociais, calcadas na linguagem. Há, portanto, fios ideológicos que constituem noções de amor desenvolvidas nas canções. Em *Amante não tem lar*, por exemplo, a grande dor do sujeito que entoa gira em torno da fixação em ter uma família, pretensão impossibilitada em virtude de ocupar o terceiro vértice do triângulo amoroso, isto é, o “eu” da canção pena por ser um sujeito feminino carregado de discursos que o condenam sobre tal ato.

Há sempre uma posição valorativa, como pensa o Círculo, um ponto de vista alusivo a uma espécie de amor: ora colocado como parte da verdadeira essência humana, como em *Nervos de aço*; ora como construção infeliz para ser grandiosa, como em *Eu*

não existo sem você. As facetas são múltiplas, assim como as canções que versam sobre tal também. Por isso, a escolha desses autores realiza uma conjuntura favorável à investigação: são eles influências na canção brasileira e típicos quanto à temática. Há, portanto, uma arena em que sujeitos constituem-se como seres que amam (e sofrem). Investigar, então, a natureza desse amor, calcada em voz(es) social(is) requer a investigação do movimento do sujeito da canção, o local exprimível dessa relação dialógica do amor. Pelo sujeito, pelo seu ato, é possível compreender como o amor é construído e a forma como o amor torna tão forte ao ponto de exercer no “eu” sua marca, constituindo como ser que ama.

Em *Eu não existo sem você* a relação de alteridade é formulada pela negação da vida se distante do “outro”. O encontro é urgente. Ser significa amar, que, por sua vez, requer, visando à grandiosidade, a tristeza. São esses alguns dos pontos de vista que motivaram a pesquisa: como o sujeito se constitui como ser que ama a partir das várias vozes sociais que recobrem o amor; qual a tônica do amor que exala nas canções. E ainda, como o “eu” enxerga o “outro” amado na distância, bem como o valora, sendo ele um cume de sua vida enquanto sujeito da canção e do amor (e ou sofrer).

Em *Para uma filosofia do ato responsável*, Bakhtin apresenta o tripé da arquitetônica do mundo, as instâncias pelas quais a vida reconhece o valor: “eu-para-mim”, “outro-para-mim” e “eu-para-o-outro”. (2017, p. 114). A constituição do sujeito, nessa profunda relação de alteridade, responde a essas três instâncias, que balizam “todos os valores da vida real e da cultura.” Olhá-los, então, é necessário para compreender como há uma valoração do amor a partir dos atos (sempre de linguagem) de um sujeito que ama (e por vezes sofre, como se verá nas canções). Aliás, Bakhtin mesmo toca no quesito amor. Toma-o como exemplo do lugar singular ocupado: “O amor do outro por mim soa emotivamente de modo totalmente diferente para mim, no meu contexto pessoal, do que soa como o mesmo amor para o outro que o dirige para mim [...]” (2017, p. 104). Bakhtin alude, ainda, a uma desenvoltura distinta em cada “eu”, nesse sentido. Se, em *Para uma filosofia do ato responsável*, o exemplo surge partindo do amor, em *Estética da criação verbal*, o cerne é o corpo, nos escritos sobre a forma espacial da personagem. Tanto lá, quanto aqui há um detalhar da relação basilar da filosofia do Círculo. O lugar exotópico do “eu” e do “outro” formalizam todas as relações sociais (e discursivas). Esse apontamento de Bakhtin serve para refletir sobre a constituição dos sujeitos da canção, como encaram o “outro” e o seu “eu”, sempre marcados por essa relação.

Tal noção será abordada em todo o relatório, porque, na relação de alteridade, há vários pontos de vista em contato fronteiro, que revelam as valorações do amor, em todas as canções. Em *Vingança*, por exemplo, há uma mistura de pontos de vista, de palavras que constitui o sujeito da canção. Por isso, o olhar do Círculo é fundamental, visto que, além de analisar os componentes do amor, também (e para isso) urge ater-se aos sujeitos, centros de valores. O olhar exotópico, a singularidade, o contraste de posição são basilares, portanto.

Não escapa que tais sujeitos participam da vida social. Em *Amante não tem lar* o sujeito feminino procura, atordoado, a resolução do pesar que lhe foi destinado por compor o terceiro vértice do triângulo amoroso. Nos enunciados elencados de Mendonça, esse processo é corriqueiro: a necessidade do encontro é crucial. Também assim, esse sujeito feminino sofre em virtude do amor, mas imbuído da responsabilidade da traição. Por assumir só a culpa, já traça o destino, comum aos amantes, em especial aos amantes femininos: não casar. A constituição do sujeito, brevemente aqui, revela a posição do amor e as consequências e marcas atribuídas a quem ama. Quando acima declarado que as relações de amor envolvem as relações de alteridade e discursos, referenciava-se a isto, por exemplo, que será mais trabalhado posteriormente.

A ideia de cultura perpassa todo o propósito do projeto. *O pequeno e o grande tempo*: a relação “eu-outro” integra as variadas esferas/campos da vida, que se constituem sempre em região fronteira. Aliás, essa menção de fronteiras é cara ao Círculo: o que importa é o contato, a relação, o lugar em que as regiões distintas se conectam e assim viabilizam suas diferenças. Bakhtin, em *Estética da criação verbal*, afirma: “Quando nos olhamos, dois diferentes mundos se refletem na pupila de nossos olhos.” (2011, p. 21). É por esse local que se tem a abertura, em que a cultura se desenvolve dialogicamente. E, desse modo, as canções são analisadas: sempre em busca das relações dialógicas, relações de sentidos, que engendram o enunciado, que constroem ideias de amor e de sujeito.

DA ESCOLHA, DO MÉTODO, DO MODO

“Quando estudamos o homem, procuramos e encontramos signo em toda parte e nos empenhamos em interpretar o seu significado”

Mikhail Bakhtin

Este capítulo tem por intuito esclarecer os meios pelos quais o levantamento foi feito e os critérios estabelecidos para selecionar as canções e os autores. A seleção deu-se por procurar uma unidade entre tais autores, respeitando o critério estabelecido: autores da cultura brasileira que, em sua obra, versaram de modo peculiar e profundo sobre as relações amorosas.

O samba, de modo generalista, de 30 a 60, principalmente na presença de Lupicínio Rodrigues, tem uma forte presença nas questões relacionadas ao amor. Cartola, Noel Rosa, por exemplo, cantaram-no também. A obra de Lupicínio Rodrigues, contudo, destaca-se em virtude da fama de suas canções: o autor, conhecido então por canções de forte teor amoroso e de sofrimento (cujo apelido “rei da dor de cotovelo” é derivado dessa propensão de sua obra). Dessa forma, o estilo de Rodrigues, já tão marcado pelas relações amorosas, é escolhido.

O cânone cancionero do Brasil tem na figura de Tom Jobim/Vinícius de Moraes e da Bossa Nova uma de suas maiores expressividades, dentro e fora do país. Tom Jobim/Vinícius de Moraes (escritor que auxilia como chave de leitura das canções saqui elencadas) compõe, desse modo, parte do *corpus*. A notoriedade cumpre seu papel, possibilitando o estudo de uma vertente cancionera icônica nesse sentido. Por sua valoração como cânone brasileiro e ainda por apresentar, como a escrita de Rodrigues, teores fortes de relações amorosas, tais canções foram selecionadas. A Bossa Nova encontra-se num período (1959 em diante) próximo ao samba e sua variação rítmica. A relação, desse modo, entre tais momentos da canção é íntima, sendo a Bossa Nova uma espécie de “sucessora” do estilo de Lupicínio.

Mesmo com grandes autores da canção brasileira escrevendo sobre amor, o estudo dá um salto temporal e centra sua atenção em tal artista contemporânea, em face do que se conhece como “sofrência sertaneja” e sua produção voltada às relações amorosas. Marília Mendonça ganha maior fama e destaque como cantora/compositora nesse

período. Desse modo, Mendonça, também conhecida como “rainha da sofrência” tal como Lupicínio Rodrigues, é selecionada, trazendo uma visão importante para a proposta.

O olhar com o qual o projeto e o relatório foram feitos é o denominado dialético-dialógico (PAULA *et al*, 2011). Fundamenta-se na ideia de tese, anti-tese e síntese, em que a relação entre tais pressupostos não se encerra, pois, como trata as autoras, é também dialógico, o que marca a ideia de todo pensamento do Círculo. No ciclo, não há superação nem conclusão acabada do que Volóchinov (2017) chama de “palco da luta de classes”. Desse modo, o diálogo principia todo o trabalho, pensado dentro da perspectiva dialética, da qual Bakhtin já tratara em *Metodologia das ciências humanas*, apresentada pelas autoras. Ainda nesse mesmo sentido, tal método implica no uso do cotejo, pois entende a participação de demais enunciados como ato essencial ao entendimento discursivo.

Sobre a perspectiva dialógica, Bakhtin trabalha mais explicitamente em *Metodologia das ciências humanas e O problema do texto na linguística, na filologia e em outras ciências humanas*, escritos concentrados em *Estética da criação verbal* (2011). Bakhtin, dentro das ideias do Círculo nos dois escritos citados, afirma ser o homem falante: “O homem em sua especificidade humana exprime a si mesmo (fala), isto é, cria texto (ainda que potencial). Onde o homem é estudado fora do texto e independente deste, já não se trata de ciências humanas (anatomia e fisiologia do homem, etc).” (2011, p. 312). Assim, o estudo de base bakhtiniana centra-se no texto a fim de compreender, nesse caso, as relações amorosas, vida, materializadas na canção, a arte.

A noção de linguagem tem seu uso como base aqui a fim de pensar a construção da canção e suas particularidades. Cada canção faz uso a seu modo, explorando as potencialidades que lhe são nodais na arquitetura do sentido. A ideia de linguagem social respalda na ideia de sujeito, cuja construção se dá na interação discursiva. Desse modo, as canções refletem e refratam as organizações de sua esfera pela linguagem e pelo sujeito social. No caso de Marília Mendonça, *De quem é a culpa?*, a arquitetura do *Espetáculo da obsessão* baseia-se na construção imagética e na desenvoltura vocal do intérprete, que materializam um sujeito “exagerado” que vive uma “loucura, tortura”.

Bakhtin, em *Problemas do texto*, além de fazer um apanhado sobre o texto nas ciências humanas e discuti-lo como “expressão” de um sujeito “falante”, apresenta algumas considerações sobre o olhar por meio do qual enxerga o processo de relação dos signos. Assim, diz: “Todo sistema de signos (isto é, qualquer língua), por mais que sua convenção se apoie em uma coletividade estreita, em princípio sempre pode ser decodificado, isto é, traduzido para outros sistemas de signos (outras linguagens).” (2011,

p. 311). Aqui, há pontos cruciais: Bakhtin afirma que há mais de um sistema de signo (outras linguagens), não apenas o verbal. Sendo signo, há fenômenos ideológicos, há sentido. Dessa forma, a materialidade visual também é um sistema de signos, com sua fórmula e lógica particular, assim como a materialidade sonora da língua: ambos são, nos termos de Bakhtin, prenes de sentidos.

Mais a fundo, o que Bakhtin diz é que um sistema verbal (construído em um sistema de signos, a língua) pode ser “traduzido” por “outras linguagens”, como por imagem, por exemplo. A relação entre tais sistemas integra uma mobilidade que os evoca ao longo da cadeia discursiva, ou seja, os enunciados, a partir do projeto de dizer do autor, podem aludir a demais sistemas de signos. Mas sem poderem ser “traduzidos” por completo, como diz o autor, porque não há “um potencial texto único dos textos”, até porque o enunciado é singular e único. A pluralidade de sistemas de signos oficializa, conforme aponta Bakhtin, “linguagens”. Dessa forma, há, na interação social, não apenas a língua, enquanto materialidade verbal e sonora, mas também um sistema de signos visuais, que de mesmo modo produz sentido.

Desse modo, “[...] é indiscutível a potencial linguagem das linguagens, como é indiscutível o texto único e singular.” (BAKHTIN, 2011, p. 311). A lógica entre tais sistemas de signos corrobora, então, com a noção de linguagem verbivocovisual, como diz Paula (s/d), pois esta tridimensionalidade integra diversos sistemas de signos (outras linguagens) e é enfatizada nos variados enunciados da cadeia discursiva. Como nas próprias palavras de Bakhtin, há uma potencialidade.

A alteridade do sujeito bakhtiniano é tida a partir do *excedente de visão*, que diz respeito ao lugar único do “eu” no mundo. A partir desse ponto singular, o “eu” vê aquilo do “outro” que lhe é inacessível. E Bakhtin coloca tal dinâmica, a do “distanciamento” como fundamental da ética e da estética: “O excedente e minha visão em relação ao outro indivíduo condiciona certa esfera do meu ativismo exclusivo, isto é, um conjunto daquelas ações internas ou externas que só eu posso praticar em relação ao outro [...]”. (BAKHTIN, 2011, p. 22-3). Dessa forma, Bakhtin desenvolve uma noção de sujeito responsável, em face de sua posição singular no mundo, que lhe proporciona, conforme acima, as possibilidades de ato que somente ele possui. E a posição, tanto é fundamental ao ramo da ética, pois baliza os atos em prol do “outro”, quanto na estética, porque somente no processo de contemplação há geração de sentido e construção do “outro”.

Volóchinov (2013), em *A construção da enunciação*, disserta sobre a entonação e seu papel essencial nos fundamentos do enunciado. Lá, diz (p. 174) que “o ‘tom’

(entonação) faz a ‘música’ (o sentido, o significado geral) de qualquer enunciação. ” E continua, em seguida, colocando a entonação como um condutor das relações sociais. Desse modo, Volochinov pontua que a entonação é “a expressão da *valorização*”. A voz social, nesse sentido, compreende a entonação, na qualidade de valor que imprimem ao enunciado, que jamais é neutro, pois se encontra na vida social.

Já em *A palavra e sua função social*, Volochinov (2013) retoma aos aspectos avaliativos, tratando da palavra, que, segundo ele, não é apenas um ponto de vista sobre o mundo, mas sim um ponto de vista *avaliativo*. Os grupos sociais constroem a enunciação partindo de seu contexto, fazendo-a soar por sua entonação social específica. Contudo, lembra Volochinov que o signo é permeado por diversos índices sociais, fazendo a palavra refletir e refratar pontos de vistas distintos (2013, p. 197). É o que ocorre, como o exposto acima, com o amor: é interpelado por diversos pontos de vistas avaliativos, por várias vozes sociais. O autor, lembrando a *Marxismo e filosofia da linguagem*, aponta que o signo ideológico (palavra) é a arena/palco da luta de classes.

RESULTADOS E DISCUSSÕES: SER FELIZ POR DIZER AMOR?

*“E quando se tem alguém
Que ama de verdade
Serve de riso para a Humanidade
É um covarde, um fraco, um sonhador”*
Lupicínio Rodrigues

Este capítulo dedica-se aos resultados e às discussões oriundas da realização da pesquisa. De imediato, é possível dizer que a filosofia do Círculo de Bakhtin sustentou toda a pretensão envolvida. Isto significa que, desde a análise da letra em conjunto com as especificidades visuais e vocais da canção, o amor é compreendido nas suas relações de sentido, relações dialógicas que ligam enunciados no *grande tempo*. Tomando a canção em sua completude (não somente letra), foi possível discutir como um determinado interprete dá voz (valor) ao sujeito que entoa na canção. Sendo assim, constituem-se enunciados diversos. Este caminho foi necessário para uma compreensão mais vital do processo de constituição do sujeito e de valoração do amor, conforme se vê.

O espaço limitado deste relatório não permite a explanação das canções de modo separado, atentando-se às especificidades de cada um. Contudo, é visível como o conceito de linguagem aqui pensado sustenta e dá subsídios para a reflexão sobre a arquitetura do amor na canção. Isto significa dizer que olhar além da materialidade verbal deste gênero tornou a investigação e análises mais profundas e reveladoras quanto à natureza linguística e social do amor.

Nervos de aço, de Lupicínio Rodrigues, coloca em xeque a ideia de sujeito. Mas para chegar a isto, primeiro destaca um saber sobre o amor e isto torna o sujeito que enuncia “superior”, de certo modo, pois se trata de um saber experimentado. O “saber ter amor” é vivido: a pergunta que se repete insiste na questão. Nesse percurso, “ter amor” dá lugar a “ter loucura”. Desse modo, há uma aproximação entre amor e loucura, como ocorre em outras produções discutidas aqui. É fato também que o sujeito ama e sofre “uma mulher”, que, nos braços de “outro”, potencializa esse estado de certa incompreensão. Ocorre que, amando o “outro” e por ele “quase morrendo” (sentido também associado a este estado e ao amor), não é recíproco. Há o “outro”, intitulado “tipo qualquer”.

Na interação, o “eu” que ama tanto si valora, quanto a mulher e este “outro”. A mulher, o objeto de amor e de loucura. O “outro”, o “tipo qualquer”, sem identidade e diminuído, frente a este estado. Conforme aponta Volochinov (2017): “[...] todas as ênfases ideológicas, embora feitas por uma voz individual (por exemplo, na palavra) ou por qualquer organismo individual, são ênfases sociais, que pretendem o reconhecimento social [...]”. (p. 111). Estes aspectos do amor aqui expressos, ainda que oriundos de um sujeito, diz respeito a organizações sociais. É possível encontrar tais valores, como loucura e a quase morte, em outras composições, como *De quem é a culpa?*. Também a valoração do “outro” e da mulher é tida no contexto valorativo do “eu” que ama. Valoração sempre expressa em linguagem.

Outro aspecto desse amor acontece em “braços”, uma forma da construção da posse. “Ter amor” diz respeito também a possuir amor, isto é, possuir a mulher, a personificação do sentimento. Como exposto acima, é uma construção individual, mas com raízes sociais.

A oposição feita na canção entre as “pessoas de nervos de aço” e o “eu” (exemplo do sujeito sentimental, que ama, tal como a epígrafe, é a construção de um sujeito lupiciniano). As partes mencionadas na canção para viabilizar a comparação é: nervos, sangue, veias e coração. Desse modo, é uma ideia de sujeito que está em discussão, os que amam e sentem, tal como o “eu” que enuncia e os “de aço”. Volóchinov, nesse sentido, apresenta: “*A palavra está sempre repleta de conteúdo e de significação ideológica ou cotidiana.*” (2017, p. 181). Cada “peça” do ser trazida é parte da significação do sujeito construída na canção, em especial o coração.

Vingança, por sua vez, trata da relação entre sofrer e beber. Aliás, uma ligação perpetuada até hoje, na produção mais recente de Marília Mendonça e de outros autores. Sob essa tônica, um “eu” enuncia um desejo e vingança, a partir da palavra outra. Nesse sentido, o bar expressa imagens de sujeitos: sofrer e gostar, relação íntima que traz à tona os valores referentes ao “outro”, mote da vingança.

A insistência que o sujeito da canção demonstra (duas expressões de intensidade) aponta para um gostar peculiar. Aqui, assim, entram uma certa ironia e um riso, que se alimenta do sofrer do “outro” como forma de satisfação, dada a vingança. Tal intensidade, o poder e afincamento no gostar (e depois na “prece”) dedicam a construir um sujeito ainda ligado ao estado de amor, e estado de marcas lupicinianas, que constituem tal momento, ainda que não explícito como nos demais casos. Como em *Nervos de aço*, aqui o sujeito da canção é dedicado ao “outro” intensamente, revelando ainda uma relação com o

“outro”. O gostar é tido, com toda sua forte insistência, no passado. Isto marca a cronotopia do bar: o passado aponta para os eventos do “erro” e do “gostar”, enquanto que o futuro é a plena vingança.

Desse ponto, há dois aspectos essenciais nessa cronotopia, que tornam o estado de sofrer do “outro” como típico: beber e chorar. Aqui, o tempo e o espaço, como natural na ideia de cronotopo de Bakhtin, juntam-se: bebendo e chorando como atos singulares desse cronotopo.

A ideia de cronotopo também é pensada nas “ciências matemáticas”. Com isso, Bakhtin o compreende “quase como uma metáfora”. Aponta, desse modo, que “[...] nele é importante a expressão de indissolubilidade de espaço e de tempo (tempo como quarta dimensão do espaço).” (1988, p. 211). Partindo de tal postura, o bar apresenta, conforme salientada por Bakhtin a íntima relação espaço-tempo, uma dinâmica cronotópica que coloca em jogo a constituição singular do sujeito, uma vez neste espaço-tempo está o centro norteador (integra as categorias, como afirmado) dos atos da canção.

Vingança constrói as relações a partir de conciliações entre espaço e tempo, já que os momentos da canção se desdobram e se tocam na ideia do bar: “ Os índices do tempo transparecem no espaço, e o espaço reveste-se de sentido e é medido com o tempo. Esse cruzamento de séries e a fusão de sinais caracterizam o cronotopo artístico. ” (1988, p. 211). Há três acontecimentos, com seus respectivos tempos, na canção, que se cruzam no espaço, construindo o bar, enquanto cronotopo, do qual é possível ver o sujeito que sofre, o que adora e os “amigos”. No primeiro, o contato de tais com o “outro” que sofre: o evento inicia. Depois, o contar ao sujeito da canção, que implica outro tempo, também vinculado ao bar. E por fim, o enunciar do “eu”, revelando o gosto ao saber do sofrimento do “outro”. Todos esses tempos se juntam e não se dissociam do espaço, construindo o bar. Daí a importância desse cronotopo para pensar a constituição do sujeito, uma vez que, partindo do evento ocorrido inicialmente, há um desenrolar, ligado a ele, que constitui o sujeito da canção. Desse modo, o tempo está presente no espaço, que geram sentidos nessa união, constituindo sujeitos sociais. Não só desses tempos o bar se alimenta: também aponta para o futuro, o tempo da vingança, também concatenado ao bar, que confere sentidos aos sujeitos.

Como estrutura sociológica, o enunciado é pleno de valorações. Aqui, há uma expressão (peito como palavra, isto é, signo ideológico) presente aqui e também em *Nervos de aço*, mas com sentidos distintos. Em *Vingança*, a ideia caracteriza os “amigos” do sujeito da canção, revelando o valor na dinâmica da canção envolvente o bar. Serve,

pois, para marcar a veracidade dos “amigos”, em oposição ao sujeito que sofre. Tal colocação ainda revela a proximidade e aponta já para a indagação ao “outro” sobre o “eu” da canção. Assim, são os “amigos do peito” que contatam o sujeito que sofre, isto é, pelas palavras deles o “eu” da canção toma conhecimento do evento do bar. Isso, de fato, traz uma diferença, desde a própria percepção sobre a realidade, até da forma como a enunciação é construída.

Cabe, então, ressaltar que esse gosto tão marcado, com pontos de riso e ironia, funciona na relação de alteridade e não somente em relação ao “outro” sofredor, mas também com os “amigos do peito”. Isto porque a palavra que provoca o gosto vem do “outro” amigo, que faz o contato no contexto do bar. Desse modo, o gostar (riso/ironia) funciona a partir de um rebaixamento do “outro”, que sofre (bebe e chora). Somente assim, com esse aspecto do gostar, é possível a elevação do “eu”, que se nutre desse estado como forma de satisfação quanto à “vergonha”. A alteridade entre o “eu” da canção e o “outro” que bebe e chora no bar diz respeito a uma posição hierárquica de quem está melhor, após o fato da “vergonha”. Não é uma indiferença, mas um querer que o move para o “outro” em um sentido de rebaixar, que o procura a fim de se consolidar. É, portanto, um estado de necessidade, uma vez que o “outro” e seu sofrimento é o mote do “Eu não quero mais nada”.

Na relação de alteridade, o ser que sofre bebe e chora (no gerúndio na mesa de um bar) é desesperado na visão do sujeito da canção. A construção do “eu” cancionista e dos “amigos do peito” e do “outro” sofredor se tocam em muito em contexto de bar. Nesse emaranhado, a constituição é sempre no contato fronteiro entre as consciências, que revelam, pela linguagem, valores e posições frente, aqui, ao amor.

Chega de saudade traz uma construção dupla da realidade: o desejo do “outro” cria uma perspectiva de ser baseada na solidão, na tristeza. A saudade do “eu” é o motor aqui, fato compartilhado com *Eu não existo sem você*. Em ambas o sujeito da canção ama e requer que o “outro” faça o mesmo. Aqui, a tristeza é personificada e constitui o sujeito e funciona, ainda, como contato com o “outro” amado. Nesse estado, a dependência do “outro” traz à tona a dependência do “eu”.

A tristeza, de sentimento, passa a ser agente, ou seja, é personificada e exerce uma função nesse jogo cronotópico entre os sujeitos. Assim, não é apenas um sentimento, mas um sujeito, um “outro” que se relaciona com o “eu” da canção, construindo-lhe uma imagem de ser que sente saudade e que pede a presença do “outro”. Não só a “eu”, aliás, pois o “outro”, ela, também é constituída com essa tristeza-sujeito que a procura. A

tristeza, desse modo, é o intercâmbio entre o que ama e seu “objeto amado”, ela. O “outro” é atingido pela tristeza, o contato, nesse sentido, não é pelo amor, pela felicidade, em virtude de um estado, como o “eu” dirá, de melancolia. Sem “ela”, não é possível amar e todo o redor do sujeito da canção se constitui de momentos entre “não paz”, “não beleza”, etc. Já se vê a necessidade da presença do “outro”, mas ainda, apesar de apontar para isso, não uma fusão entre, como em *Eu não existo sem você*.

Desse modo, há uma interação (social) que constitui, ao menos aqui, sujeitos: o “eu”, o “outro amado” e a tristeza. E, para Bakhtin (2011), o que importa é o contato fronteiro entre eles, em que os centros de valores se chocam e se relacionam pela e na linguagem: “ser significa *conviver*” (p. 341). Esse convívio entre sujeitos é o local em que as valorações se revelam, pois, como já afirmado por Volochinov (2017) a palavra é um signo ideológico que habita os variados meios sociais. Assim, na interação, os valores, os sentidos do amor são compreendidos: aqui, a presença do “outro” é fundamental e gera no “eu” o estado de saudade e tristeza. Quase uma fusão, (*sem ela não pode ser*) para amar e ser feliz é preciso ter o “outro” perto, nessa lógica.

A dupla realidade que o sujeito apresenta, então, é construída por uma motivação e condição, isto porque o motivo opera no presente, calculando o regresso, e a condição em um futuro/possibilidade. Cumpre tratar que a volta é em nome do “eu”, o que, de fato, já está claro. Contudo, *porque eu não posso mais sofrer* é revelador nesse caso. O porquê do regresso é o “eu” e seu sofrimento. Não podendo mais sofrer, pede a volta, o regresso. E isto constrói toda a canção a partir do ponto de vista do sujeito que sofre, em face de sentimentos que lhe são próprios, a saudade e a tristeza.

O centro irradiador dessa causa é o sujeito da canção e seu sofrimento: a dependência, de certo modo, torna o “outro” um objeto, que, aqui, é necessário para não sofrer e ser feliz. É preciso que “ela” volte para suprir necessidades e carência no “eu”, tal a natureza dessa justificativa. Assim, o “poder” ganha cena, diferente de um “querer”, pois, em conjunto ao todo enunciado, o estado de amor (saudade e tristeza) apontam para uma não condição. Desse modo, a justificativa é pelo “eu” em direção ao “outro” amado, que, tal como *Nervos de aço*, não enuncia. As causas do “eu” movem o “outro”, assim.

A natureza aqui vem sob a imagem do mar e de peixinhos. Em várias canções de Tom Jobim, os elementos naturais surgem, com diversas funções: sol, praia, mato, água, lua. E essa é a grande “coisa linda e louca”: o ser que ama ultrapassar as quantidades da natureza em virtude de seu amor, marcada pelo *pois*. Desse modo, a natureza (mar e

peixinhos) também integra a relação de alteridade entre os seres e se desenvolve no valor desse amor.

Eu não existo sem você é outra composição em que o “eu” busca o “outro” em virtude de um sentimento próprio. O sujeito da canção ama e faz o “amado” acreditar que também ama. Esse percurso argumentativo se baseia no “saber” e constrói um jogo argumentativo baseado na ideia de “grande amor”. A natureza (oceano, luar, nuvem, chuva) e a própria canção surgem nesse jogo a fim de articular a persuasão por meio de exemplos. Assim, há um valor de amor expresso, até por meio de uma metalinguagem.

Na canção, como afirmado, possui uma sequência argumentativa valorada que objetiva, sob a voz do sujeito da canção tornar o “outro” compreensivo do amor. E o faz de um modo a declarar particular, já que o “você” não enuncia. O “eu” da canção coloca-se como ciente da impossibilidade da separação e também o faz quanto ao “outro”: “Eu sei e você sabe”. Tal construção corrobora com a ideia de amor sob a ideia de completude e, além disso, também revela a posição do “eu” da canção quanto ao “outro”, cujo conhecimento é afirmado pelo sujeito da canção como modo de convencimento. Nesse sentido, as construções enunciativas, mesmo aparentemente “banais”, trazem um valor e cooperam com a construção da verdade do enunciado e seus valores. E como coloca Bakhtin: “Em cada enunciado [...] abrangemos, interpretamos, sentimos a *intenção discursiva* de discurso ou a *vontade discursiva* do falante, que determina o todo do enunciado, o seu volume e as suas fronteiras.” (2011, p. 281, grifos do autor). A canção, como enunciado responsivo, também expressa valores, vozes sociais, como aqui, em que o “eu” afirma sobre o “outro” a consciência do amor e seu jogo, calcado na força da vida, como expresso na canção.

Como em demais canções, aqui também a distância entre o “eu” da canção e o “outro” amado também é tocada, mas de um modo singular. O fato é que esse amor não permite distância, porque justamente o “eu” precisa do “outro” para existir. A relação de alteridade que marca é a dependência que desenvolve uma fusão. Nesse caso, em união pela vida (que “quis”), nada os separa. Os fatores externos, “do mundo” não atinge e não podem separar o amor. Aliás, quando este fato é posto na canção, o “eu” afirma que nada levará o “outro” de si, colocando-se como centro e, novamente, pondo o “outro” como passivo, já que não existe alternativa e separação. O percurso argumentativo da canção, que conta com recursos para tal como a exemplificação, começa já anulando demais alternativas do “outro” porque é necessário, já que o centro é “eu” e este precisa do “outro”. Desse modo, faz crer que para o “outro” não há possibilidade, já que “a vida quis

assim” e que nada os pode separar. Parte da tática é colocar o “outro” como consciente da impossibilidade. Por isso, o sujeito da canção afirma que tanto ele e principalmente o “outro” sabem do caso. É este o caráter relacional que permeia a canção e o amor: dependência/fusão e jogo argumentativo.

Por ser também concatenados pela vida, a impossibilidade de nada do mundo separá-los é parte do processo de convencimento, uma vez que constrói a união com o “eu” da canção como única. Não somente, como necessária para a existência de ambos. “Não posso amar o próximo como amo a mim mesmo, ou melhor, não posso *amar* a mim mesmo como amo o próximo, posso apenas transferir para ele todo o conjunto de ações que costumo realizar para mim mesmo. ” (2011, p. 45). Desse modo, a afirmação de Bakhtin parte da diferença exotópica e como tal distinção constitui centros de valores que se constituem mutuamente. O amor aqui joga com isso, modulando seres não apenas dependentes, mas que sequer existem sem o “outro amado”. O “eu” existe com o “outro” e não somente na ideia de alteridade de Bakhtin, mas na razão do amor. Há, como em demais canções aqui trabalhadas, a dependência do “outro” amado, mas de um modo singular: o “eu” da canção desenvolve um raciocínio que coloca o “outro” como também dependente da relação para existir. São, assim, sujeitos que existem a partir do “outro”. A ideia de uma fusão permeia o amor, já que o fato crucial é a união pela vida. São, assim também, sujeitos que existem com o “outro”, isto é, existem para ser amor.

A noção de amor grandioso, conforme apontado, parte do sujeito da canção para um convencimento. Nesse percurso, não só a ideia de amor, mas como de sujeito são postas em cena: o sujeito de amor grande só pode ser um sujeito triste e que nada pode fazer quanto a isso, uma vez que é natural tal constituição. Há, pois, diversas manifestações ideológicas no evento da canção. E Volóchinov aponta: “O enunciado como tal é em sua completude um produto da interação social, tanto a mais próxima, determinada pela situação da fala, quanto a mais distante, definida por todo o conjunto das condições dessa coletividade falante. ” (2017, p. 216). Enunciado enquanto tal, para o Círculo, não foge à responsabilidade e ao teor axiológico que mantém com demais produções discursivas. Como apontado, o percurso que o sujeito da canção faz para convencer o “outro” traz à tona ideias de amor, de sujeito, todas ideológicas e que respondem, materializadas em enunciado, em canção como aqui, à cadeia da comunicação. Desse modo, os recursos (colocar o “outro” ciente, operadores argumentativos, expressões como o “só” etc) auxiliam a construção da verdade, do projeto de dizer do enunciado.

Há uma regularidade dos exemplos, construídos a evocar uma certa “natureza” entre os aspectos elencados (com a expressão “assim como”). É, como dito, uma posição axiológica que traz à tona as confirmações exemplares a serem seguidas. Logo, a lógica das posições respeita e diz respeito ao modo singular de vida do sujeito que as enuncia. Gira, desse modo, em torno de valores como a natureza, vida e canção, em um processo de metalinguagem.

Marília Mendonça integra esse trio com composições em que o “eu” busca sempre o “outro” (fato recorrente no amor), mas de um modo distinto dos visto até agora. A culpa, em ambas, é a tônica, porém configurada em cada circunstância: a culpa da traição a culpa da paixão.

Em *De quem é a culpa?*, o primeiro ato é a afirmação do exagero como modo de amar, que estabelece as vias pelas quais o sujeito da canção age: em todo ato, o foco no “outro” atinge uma particularidade excepcional, tanto expressa pelo exagero (presente e a palavra que abre a canção, que inicia o evento da entoação) que vincula a própria vida do “eu” ao “outro” como inseparáveis. Tal sujeito, aliás, é masculino, que tanto cobre a característica de ser pleno no exagero, quanto isto que marca todo o estado de amor construído com este sujeito à procura pela culpa, pelo “outro”. Característica que o constitui como sujeito que ama e busca, atordoado, a palavra do “outro” e a razão do amor. Tanto na relação com o “outro” amado, quanto consigo, ao afirmar-se explicitamente como tal, o exagero vive em todos os momentos, em todas as palavras oriundas dessa relação. Desse modo, a ideia de exagero constitui o “eu” da canção como sujeito que ama tanto para si, quanto para o “outro” na relação concomitante, sempre valorativa. E é parte do complexo teor que exala desse estado: um ponto valioso desse amor é expresso pela linguagem por um sujeito social, isto é, o signo ideológico (palco/arena) traz em si as valorações, os fenômenos ideológicos.

Bakhtin (2011), então, dizendo sobre o modo como Dostoiévski desenvolveu o homem em sua obra no texto *Reformulação do livro sobre Dostoiévski*: “Eu tomo consciência de mim e me torno eu mesmo unicamente me revelando para o outro, através do outro e com o auxílio do outro. ” (p. 341). E tal afirmativa de Bakhtin ajuda a compreender esse estado de amor relacional entre o “outro” e consigo mesmo (“eu”). Só na interação social, o sujeito tem a consciência (signo interior, palavra interior) do mundo e, assim, as valorações atinge ao máximo a vivência singular. Ser exagerado, ser amor é para o “outro”, sempre na relação de alteridade que constitui mutuamente os sujeitos: o que ama no exagero e o “outro” alvo do sentimento. Ambos constroem as relações de

amor, sempre sociais. E aqui, reside a colocação do exagero, da loucura, da entrega ao “outro”. De todo modo, pelas valorações expressas, o sujeito da canção responde a um “normal”, isto é, avança sobre as barreiras do que é “moderado” no amor e se coloca como exagerado. Além disso, também constrói, pela alteridade e respondendo à cadeia discursiva, a natureza desse estado de amor, tão marcado pela procura, que traz à tona um sujeito dotado de valorações (exagero, entrega ao “outro” em primeiro lugar) na vida social.

Volóchinov (2013, p. 151) ajuda a compreender: “Já vimos que até as mais simples, as mais primitivas expressões de desejos, de percepções puramente fisiológicas, têm uma clara *estrutura sociológica*. ” Com isso, parte-se da noção de que o amor revela valorações sociais, como ocorre aqui. Não é somente processos químicos/físicos, há também as relações sociais e todas as cargas ideológicas que o amor traz: aqui o sujeito da canção extrapola os limites do “normal”, colocando-se como exagerado e consagra o “outro” como centro de atividade. Desse modo, há um conflito quanto ao lugar de cada sujeito: a entrega total ao “outro” atormenta a unidade do lugar singular.

A vida, desse modo, é abastecida pelo “outro”. A partir dele e com ele, todo esse estado de amor é construído: o exagero, a entrega ocorrem em vias de relação com o “outro” amado. São valorações realçadas no contato fronteiriço, tão importante ao Círculo: “Não se trata do que ocorre dentro mas *na fronteira* entre minha consciência e a consciência do outro, *no limiar*. Todo interior não se basta a si mesmo, está voltado para fora, dialogado, cada vivência interior está na fronteira [...]” (2011, p. 341). É com esse posicionamento que o Círculo encara as relações de alteridade e compreendem a constituição do sujeito. O “eu” da canção direciona-se ao “outro” com a dedicação amorosa que lhe balança o lugar singular. E é um fato de extrema relevância para compreender a valoração desse amor e para analisar toda a estrutura desse espetáculo. Primeiro, porque, como dito, o amor tem um sentido de entrega total ao “outro”, colocando-o como centro da atividade. Isso revela como os sujeitos que amam desse modo compreendem o “outro” e sua própria vida, à mercê e dependente do “outro”. A completa entrega, marcada pelo exagero, é uma das bases do caminho trilhado pelo “eu” da canção à procura da culpa e funciona como.

A loucura e a tortura são, pois, plenas de valores, de tom emotivo-volitivo e afirmam um estado de amor. Todos os momentos anteriores principiam novos sentidos a partir dessa colocação, visto que o exagero agora resvala na loucura de um sofrimento. *De quem é a culpa?* formaliza a tortura como característica desse estado de amor e dor e

disso resulta que o sofrimento por amor, pela ausência do “outro” esbarram, aqui, nesse sentido, que, aliás, Lupicínio Rodrigues já medira em *Loucura* (s/d). Os sentidos assemelham-se, pois a tortura desempenha o papel de caráter desse sofrimento pelo “outro”. De ambos os lados, a intensa dor aprofunda-se a ponto de nascer a loucura e ser, assim, a tortura. A dor de amor, desse modo, compreende a distância do “outro” como vias de confirmação do sujeito que ama e sofre em demasia.

Amante não tem lar trata da culpa em torno de uma traição. Há, desse modo, um triângulo amoroso, do qual a amante é o terceiro vértice, o “externo”. Assim, quem procura o “outro”, o sujeito traído, é a amante. Imbuída dessa responsabilidade, vai em busca de uma explicação. Também há, aqui, um sujeito desorientado e movido por uma tentativa de resolução do adultério. Nesse percurso, a ideia de “amor verdadeiro” é expressa, aliada a signo como aliança, véu e lar.

A assunção da culpa ocorre de diversas formas e em vários momentos da canção. Nesse sentido, há uma absolvição do sujeito que trai. Ainda que haja o adultério, o que prevalece nesse quesito é a ideia de “verdade”. Assim, sendo a palavra um signo ideológico, como aponta Volóchinov (2017), esta reflete e refrata distintos pontos de vista e juízos de valor. Para o terceiro vértice, “família e lar” compõe uma noção de “amor verdadeiro”. “Tudo que é ideológico possui uma *significação*: ele representa e substitui algo encontrado fora dele, ou seja, é um *signo*. Onde não há signo também não há ideologia.” (VOLÓCHINOV, 2017, p. 91).

A ideia de família é fortemente cultivada na canção como uma expressão do “amor verdadeiro” e como condenação da amante. Parte do sofrimento vem em virtude do fato de a amante “entrar no lar” e também porque esta não o tem. Essa condição a torna não simplesmente a amante, mas a que nunca foi “amada de verdade”. Desse modo, há uma necessidade de ter o “amor verdadeiro”, aliado a casamento e lar. Como aponta Volóchinov: “Porque a compreensão de um signo ocorre na relação deste com outros signos já conhecidos; em outras palavras, a compreensão responde ao signo e o faz também com signos.” (2017, p. 95). Com este olhar que o autor apresenta, é possível compreender como a ideia de “amor verdadeiro” se alia a demais signos ideológicos, como a “família”, o “lar” e principalmente “aliança e véu”. Compreender os signos e suas relações, interpeladas por vozes sociais, é como foi tomada a direção para analisar as canções. Assim, o “amor verdadeiro” envolve casamento. Aliança e véu são signos de tal ritual.

Quando, porém, trata de um destino da amante, o sujeito da canção não faz somente seu perfil, mas da “amante” geral. Esta, por sua vez, é a ideia de quem nunca terá “respeito na cidade” (outro ponto crucial ao sujeito da canção, como a necessidade de ser “amada verdadeiramente”), de quem nunca se casará, assim como o sujeito que enuncia na canção, exemplo de amante. “A consciência individual se nutre dos signos, cresce a partir deles, reflete em se a sua lógica e as suas leis. A lógica da consciência é a lógica da comunicação ideológica, da interação sógnica de uma coletividade. ” (VOLÓCHINOV, 2017, p. 97-98.) Desse modo, como aponta Volóchinov, as concepções de “amor verdadeiro”, de “lar e família” e “aliança e véu” são sempre revestidas de comunicação, de interação social. Como o sujeito bakhtiniano se constitui no solo social, a amante reflete e refrata tais ideias de amor.

Vale notar que a culpa é da amante, mas quem o faz é justamente ela mesma. Quem se condena (inserido nesse contexto, nesses signos, nessas concepções e juízos) é a próprio sujeito da canção. Nesse sentido, nas relações de alteridade, o “eu” se enxerga como adúltera que “se meteu no lar” alheio e que, por isso, deve pagar um “preço”. Ideia que aliás aproxima-se da de pecado, de condenação. Assim, o sofrimento do “eu” é querer ser “amado de verdade”, mas, como é amante, não é possível. O sofrer, então, reside na impossibilidade da formação de “família e lar”.

A constituição do sujeito na canção passa por este triângulo: supostamente odiado pelo “outro” traído e culpado pela traição. Constitui-se como amante justamente na caracterização geral que tanto remete e anuncia: amante não tem lar, não vai casar, não tem família e respeito. Mas, vale apontar que este perfil de amante se diferencia de outros de Mendonça: há ainda aquele que aponta também os “erros” do “outro traidor”. Contudo, aqui somente a amante “paga o preço” de um “amor verdadeiro”. A repetição do caráter geral da amante e de seus quererres demonstra como juízos de valor são materializados na linguagem e como se comportam na construção do amor.

O DIÁLOGO INCONCLUSO

A partir da filosofia da linguagem do Círculo de Bakhtin, foi possível compreender como os enunciados, as canções aqui trabalhadas, são elos na cadeia discursiva e o quanto são menções ideológicas. Desde *Nervos de aço* até *De quem é a culpa?* é visível uma interação social entre sujeitos, pela relação de alteridade, que os constitui como seres que ama (e sofrem) em relação ao “outro”, também singular. Isso significa também que as canções demonstram uma relação entre si: mesmo separadas temporalmente, uma recupera teores, isto é, responde ativamente a ideias e valores, de outra, constituindo a gama ideológica que funda o amor como tema essencial da vida humana. Cada uma em sua particularidade revelou como o amor é social e o quanto os sujeitos que nele envolvidos estão à mercê do “outro”, em vários níveis. Por isso, atentar-se à ideia de sujeito, enquanto pensamento filosófico do Círculo, é essencial, bem como as ideias de ideologia e voz social, pois são elementos cruciais da construção de valores quanto ao amor.

Nesse caminho, ressalta-se a potência (tal como explana Bakhtin) da linguagem, especialmente tomada nesta leitura como verbivocovisual. Esta visão favoreceu a investigação, tornando-a mais profícua e complexa. Ao ater-se a todos aspectos do gênero, foi viável discutir a construção do amor nos autores elencados. As análises, neste espaço curto de relatório, são as sínteses das discussões e interpretações que tomaram não só o *corpus* como base, mas uma ampliação estilística dos mesmos. Por este fato, o cotejo é nodal na investigação.

Por fim, este trabalho tratou da construção do amor na canção brasileira, tomando três autores icônicos quanto à temática. O percurso de análise revelou tanto aproximações entre as ideias de amor (e seus arredores) quanto dissonâncias: loucura e tortura são concepções mantidas, mas ressignificadas em cada enunciado. Isto torna clara a ideia de que “amor” é um signo ideológico, que vive e tem sentido na cadeia discursiva, conforme os apontamentos de Volóchinov. Comprava-se, assim, a relevância do projeto aqui feito: discutir amor e sua construção social na canção, de modo a compreender os fenômenos linguísticos e translinguísticos expressos nos enunciados. Além disso, a aproximação da teoria às produções variadas comprova a validade de investigação, demonstrando a potencialidade da teoria dialógica da linguagem.

REFERÊNCIAS

- AMORIM, M. **O pesquisador e seu outro – Bakhtin nas Ciências Humanas** São Paulo: Musa, 2001.
- BAKHTIN, M (MEDVEDEV). **O método formal nos estudos literários**. São Paulo: Contexto, 2012.
- BAKHTIN, M. **Estética da criação verbal**. (1920-1974). (Edição traduzida a partir do russo). São Paulo: Martins Fontes, 2011.
- _____. (1920-1924). **Para uma filosofia do ato responsável**. São Carlos: Pedro & João, 2017.
- _____. **Os gêneros do discurso**. Tradução, organização, notas e posfácio por Paulo Bezerra. São Paulo: 34, 2016.
- _____. (1929). **Problemas da Poética de Dostoievski**. São Paulo: Forense, 1997.
- _____. (1975). **Questões de Literatura e de Estética**. São Paulo: HUCITEC, 1988.
- _____. (V.Volóchinov). **Freudismo**. São Paulo: Perspectiva, 2009.
- _____. **Questões de estilística no ensino de língua**. Rio de Janeiro: 34, 2012.
- _____. **Cultura popular na Idade Média e no Renascimento – o contexto de François Rabelais**. São Paulo: Hucitec, 2010.
- BAUMAN, Z. **Amor líquido: sofre a fragilidade dos laços humanos**. Rio de Janeiro: Zahar, 2004.
- BRAIT, B (Org). **Bakhtin, dialogismo e construção do sentido**. 3. ed. Campinas: Editora da Unicamp, 2001.
- _____. (Org.). **Bakhtin e o Círculo**. São Paulo: Contexto, 2009.
- _____. (Org.). **Bakhtin – Dialogismo e Polifonia**. São Paulo: Contexto, 2009.
- BEZERRA, P. Polifonia. In: BRAIT, B. **Bakhtin: Conceitos-chave**. 2ed. São Paulo: Contexto, 2005.
- _____. Análise e teoria do discurso. In: _____. **Bakhtin: outros conceitos-chave**. São Paulo: Contexto, 2006.
- CASTRO, R. **Chega de Saudade: a história e as histórias da Bossa Nova**. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- DEL PRIORE, M. **História do amor no Brasil**. São Paulo: Contexto, 2006.
- FARACO, C. A. **Linguagem e diálogo: as idéias lingüísticas do Círculo de Bakhtin**. São Paulo: Parábola, 2009.
- FREITAS, M. T. A; Jobim e Souza, S. e Kramer, S. (Orgs.) **Ciências Humanas e**

- Pesquisa** – Leituras de Mikhail Bakhtin. São Paulo: Cortez, 2003.
- MATOS, M / FARIA, F. **Melodia e sintonia em Lupicínio Rodrigues**: o feminino, o masculino e suas relações. Rio de Janeiro: BERTRAND BRASIL, 1996.
- MIOTELLO, V. Ideologia. In: BRAIT, B. **Bakhtin**: Conceitos-chave. 2ed. São Paulo: Contexto, 2005.
- MORAES, V. **Para uma menina com uma flor**. 19ed. São Paulo: Companhia das letras, 1992.
- PAULA, L. **O SLA Funk de Fernanda Abreu**. Tese de doutorado, desenvolvida na UNESP – Car. Orientação de Renata Marchezan. Araraquara: Mimeo, 2007.
- PAULA, L / FIGUEIREDO, M / PAULA, S.L. **O marxismo no/do Círculo de Bakhtin**. Slovo – O Círculo de Bakhtin no contexto dos estudos discursivos. Curitiba: Appris, 2001, v.1, p.79-98.
- PAULA, L / STAFUZZA, G. (Orgs). ‘‘Círculo de Bakhtin: teoria inclassificável’’. Volume 1. **Série Bakhtin – Inclassificável**. Campinas: Mercado de Letras, 2011.
- _____. ‘‘Círculo de Bakhtin: teoria inclassificável’’. Volume 2. **Série Bakhtin – Inclassificável**. Campinas: Mercado de Letras, 2012.
- _____. ‘‘Círculo de Bakhtin: teoria inclassificável’’. Volume 3. **Série Bakhtin – Inclassificável**. Campinas: Mercado de Letras, 2013.
- PONZIO, A. **A revolução bakhtiniana**: o pensamento de Bakhtin e a ideologia contemporânea. São Paulo: Contexto, 2008.
- ROCHA, A. **Alegria Selvagem**: a lírica da natureza em Tom Jobim. São Paulo: Olho d’água, 2010.
- VOLOCHINOV, V. **A construção da enunciação e outros ensaios**. São Carlos: Pedro e João Editores, 2013.
- _____. **Marxismo e filosofia da linguagem**. São Paulo: 34, 2017.
- _____. (M. Bakhtin). **Le marxisme e la philosophie du langage**. Paris: Les editions de Minuit, 1977.
- _____. (M. Bakhtin). **Marxismo e filosofia da linguagem**. 12ed. São Paulo: HUCITEC, 2004.