

ESCOLA DE HUMANIDADES  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS  
MESTRADO EM LETRAS

Beatriz Ribeiro Vieira

**Para viver em estado de poesia:**  
retalhos do amor e canções brasileiras

Porto Alegre

2023

PÓS-GRADUAÇÃO - *STRICTO SENSU*



Pontifícia Universidade Católica  
do Rio Grande do Sul

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DO RIO GRANDE DO SUL  
ESCOLA DE HUMANIDADES  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS  
MESTRADO EM LETRAS

**Para viver em estado de poesia:**  
retalhos do amor e canções brasileiras

Beatriz Ribeiro Vieira  
Orientador: Prof. Dr. Ricardo Araújo Barberena

Porto Alegre  
2023

Beatriz Ribeiro Vieira

**Para viver em estado de poesia:**  
retalhos do amor e canções brasileiras

Dissertação apresentada como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Letras pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul. Linha de pesquisa: Teoria da Literatura.

Orientador: Prof. Dr. Ricardo Araújo Barberena

Porto Alegre

2023

## Ficha Catalográfica

V658p Vieira, Beatriz Ribeiro

Para viver em estado de poesia : retalhos do amor e canções  
brasileiras / Beatriz Ribeiro Vieira. – 2023.

155 p.

Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em  
Letras, PUCRS.

Orientador: Prof. Dr. Ricardo Araújo Barberena.

1. Amor. 2. Canção brasileira. 3. Análise de canção. 4. Ensaios.  
I. Barberena, Ricardo Araújo. II. Título.

Beatriz Ribeiro Vieira

**Para viver em estado de poesia:**  
retalhos do amor e canções brasileiras

Dissertação apresentada como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Letras pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul. Linha de pesquisa: Teoria da Literatura.

Orientador: Prof. Dr. Ricardo Araújo Barberena

Aprovada em 30 de agosto de 2023.

**Comissão examinadora:**

---

Prof. Dr. Ricardo Araújo Barberena – PUCRS (Orientador)

---

Prof. Dr. Paulo Ricardo Kralik Angelini – PUCRS

---

Prof. Dr. Antônio Marcos Vieira Sanseverino – UFRGS

Porto Alegre

2023

Para José,  
que me ensinou a viver  
em estado de poesia.

“Eu sempre pensei que eu viesse a saber escrever um dia,  
mas escrever pro amor não tem nada com saber,  
e eu nem sei.”

Ana C.

## **Agradecimentos**

Agradeço aos meus pais, meu primeiro exemplo de amor. Obrigada pelo apoio incondicional, pelas leituras de trabalhos feitos durante o mestrado, pelas canções que aprendi a ouvir com vocês e, claro, pelo amor.

Agradeço ao José, a quem dedico este trabalho. Obrigada pelas conversas sobre os temas da dissertação, pelo incentivo ao longo de todo curso e pela tua forma de amar.

Agradeço aos meus colegas e amigos de curso, com quem tive as mais acolhedoras conversas e trocas. As leituras e discussões durante esse período mostram como existe, sim, amor na academia.

Agradeço aos professores da PUCRS. Paulo Ricardo, por sempre me aconselhar da melhor forma, e meu orientador, Ricardo Barberena, por ter aceitado mergulhar nesta pesquisa. Um espaço de aprendizado é um espaço de amor.

O presente trabalho foi realizado com apoio do CNPq, Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico – Brasil.



## Resumo

O amor é um tema enigmático, porque acaba escapando de muitas das definições que a linguagem lhe tentou impor, mesmo sendo fruto dela mesma. Os escritores, poetas e músicos se utilizam desse sentimento como base para compor seus textos, que nunca alcançam uma verdade sobre o amor. Orlandi (1990) afirma que estar no discurso amoroso é experienciar a desnecessidade do dizer, como que se encontrar no espaço de sujeito apaixonado nos fizesse perder as palavras. Somente após significar os sentimentos e as emoções é que se pode traduzir o amor por meio da linguagem – de forma falha, sempre, pois o amor não existe enquanto coisa concreta. Esta dissertação de mestrado é mais uma tentativa disso: de escrever sobre o amor. O que se propõe neste trabalho é uma coletânea de sete ensaios que exploram as temáticas da experiência amorosa, divididos em duas partes: a primeira com uma discussão teórica, e a segunda com a análise de uma canção brasileira que corresponda a cada tema tratado. Aqui, canção é entendida como uma obra constituída de melodia, harmonia e letra, que só passa a existir na sua performance, uma vez que, como afirma Finnegan (2008), a voz não é apenas condutora das textualidades musicais e literárias, mas parte da substância da canção. A pesquisa discográfica que se deu para desenvolver os sete ensaios partiu das composições dos anos 60 até a década de 2020, sendo escolhida uma canção da MPB para cada década. Dessa forma, os temas amorosos que são pesquisados nas canções e no referencial teórico – como Barthes (2018), hooks (2021), Bauman (2021), Suy (2022) e Dunker (2017) –, são o bonito amor, a definição do amor, as palavras do amor, a saudade, o ciúme, o corpo e o desejo, e o fim do amor – todos a partir de uma abordagem que mistura a sociologia, a psicologia, a linguística e a literatura. Os textos são escritos como ensaios-carta, um debate teórico que nasce do solilóquio, como coloca Barthes: alguém que fala amorosamente de si mesmo diante do outro amado que não fala. E, para além disso, o produto final deste retalho de canções amorosas é a própria performance – é dar um novo sentido às músicas através da voz, em uma apresentação ao vivo. Sendo assim, essa coletânea pode ser entendida como um programa de show – apresentando o *setlist*, discutindo os temas musicados e estudando as possibilidades de significação do amor por meio da canção popular brasileira.

**Palavras-chave:** Amor. Canção brasileira. Análise de canção. Ensaios.

## Abstract

Love is a puzzling subject, because it is always scaping from many of the definitions that language tried to impose it, even though it was created by language itself. Writers, poets, musicians have all used this feeling in order to write their texts, which never reach any truth about love. Orlandi (1990) states that being inside the lover's discourse is to experience an unnecessary speech, as if finding ourselves as an enamored individual makes us lose all the words. Only a process of meaning the feelings and emotions makes it possible to translate love through the language – in a failed way, always, because love does not exist as a solid object. This master thesis é another attempt to that: to write about love. It works on developing a compilation of seven essays exploring subjects around the loving experience, which are divided in two parts: the first one presenting a theoretical discussion, and the second an analysis of a brazilian song that matches with the topic debated. Here, a song is seen as a musical piece formed by melody, harmony and lyrics, existing only on its performance, since, as states Finnegan (2008), the voice is not just a conductor of musical and literary texts, but part of the song's substance. The discographic research made for the writing of the essays stems from songs of the 1960's to the 2020's, selecting one MPB song for each decade. Therefore, the loving experience subjects looked into the songs and the theoretical framework – such as Barthes (2018), hooks (2021), Bauman (2021), Suy (2021) and Dunker (2017) –, are lovely love, definition of love, words of love, longing, jealousy, body and desire, and the end of love – all coming from an approach that mixes sociology, psychology, linguistic and literature. The texts are written as an essay-letter, a theoretical debate which derive from soliloquy, as defines Barthes: someone that speaks lovingly about himself before the loved one, who does not speak. Beyond that, the final product of this loving songs patch is its own performance – is giving a new sense to the songs through the voice, in a live performance. Hence this compilation might be seen as concert program – presenting the setlist, discussing the topics inside the music and studying the possibilities on signification of love via brazilian popular songs.

**Keywords:** Love. Brazilian song. Song analysis. Essays.

## Sumário

<b>Fragmentos de cartas, poemas, mentiras, retratos (ou Considerações iniciais) .....</b>	<b>11</b>
<b>O bonito amor .....</b>	<b>17</b>
<b>Definir o amor .....</b>	<b>36</b>
<b>As palavras do amor .....</b>	<b>53</b>
<b>A saudade .....</b>	<b>70</b>
<b>O corpo e o desejo .....</b>	<b>86</b>
<b>O ciúme .....</b>	<b>104</b>
<b>O fim do amor .....</b>	<b>125</b>
<b>Considerações finais .....</b>	<b>142</b>
<b>Referências .....</b>	<b>145</b>

Para uma experiência completa, abra o *Spotify* na página de pesquisa, clique para escanear o código abaixo e ouça o estado de poesia do amor.



## Fragmentos de cartas, poemas, mentiras, retratos (ou Considerações iniciais)

“O mundo lá sempre a rodar  
 Em cima dele tudo vale  
 Quem sabe isso quer dizer amor  
 Estrada de fazer o sonho acontecer”  
 (Milton Nascimento, “Quem sabe isso quer dizer amor”)

Me sinto como Octavio Paz, se perguntando quanto tempo se leva para escrever um livro. Esta dissertação teve seu início em junho de 2022, entretanto, ela se faz presente em mim há muito mais tempo. Eu sempre esperei o amor aparecer para mim. Assim como bell hooks, em *Tudo sobre o amor* (2021), eu entendia a importância dele a partir de sua falta. O amor, ou o desamor, se fazia presente nas minhas canções, nos meus poemas, nos pequenos textos que eu tinha vergonha que qualquer pessoa lesse – fragmentos que jamais saíram dos cadernos de escrita. Eu esperava pelo amor e desejava vivê-lo pelo menos uma única vez, e a forma que encontrava, de forma momentânea, era através das canções de amor. Roland Barthes, em *Fragmentos de um discurso amoroso* (2018), afirma que o ser amado é desejado por indução, que

Esse “contágio afetivo”, essa indução, parte dos outros, da linguagem, dos livros, dos amigos: nenhum amor é original (a cultura de massa é uma máquina que mostra o desejo: eis o que deve lhe interessar, diz ela, como se adivinhasse que os homens são incapazes de encontrar sozinhos quem desejar.) (Barthes, 2018, p. 201-202)

Dessa forma, eu me sentia contagiada pelas canções de amor, pois me transportava para certa ilusão de que vivenciava o amor ao mesmo tempo que entendia o tipo de amor que eu queria ter. A partir de poesias, desenhos melódicos, caminhos harmônicos, elas conseguiam traduzir a experiência amorosa que eu passava a desejar. Assim, me apaixonava a cada verso que ouvia enquanto esperava o amor aparecer para mim. Foi Chico César quem cantou que “Quando não tinha nada, eu quis / Quando tudo era ausência, esperei” (1995), e essa canção, chamada “À primeira vista”, é um dos exemplos da música popular brasileira que me motivaram a tratar do amor.

Foi necessário um processo de amor a mim mesma até retornar a este tema, a ponto de escrever uma dissertação: um compromisso, como escreve hooks, que vem na mistura de ingredientes: “carinho, afeição, reconhecimento, respeito, compromisso e confiança, assim como honestidade e comunicação aberta” (hooks, 2021, p. 47). Somente através disso pude experimentar um amor verdadeiro, e agora as canções de amor passam

a ter um novo significado, semelhante ao que Barthes constrói na figura das cartas de amor: “O que quer dizer ‘pensar em alguém’? Quer dizer: esquecê-lo (sem esquecimento a vida é impossível) e despertar frequentemente desse esquecimento. Por associação, muitas coisas trazem você para o meu discurso.” (Barthes, 2018, p. 65). As canções são esses objetos que nos trazem à tona e nos fazem lembrar da pessoa amada. Me fazem pensar na minha experiência amorosa de maneira quase imagética.

Tendo isso em vista, esta dissertação nasce no desejo do amor e na canção como uma imagem dele. Digo, assim como Paz, que o início deste trabalho se deu muito antes do que a data em que as primeiras palavras foram colocadas no *word*, e isso é verdade. No entanto, o que me fez retomar ao amor, de forma a desconstruir qualquer visão idealizada e mitológica, foi a leitura dos *Fragments* de Barthes: me vi perante uma literatura que conseguia colocar em palavras muitos dos sentimentos que eu sentia, sem drama, sem ilusão, mas com muita poesia. Assim, me inspirei em Barthes não apenas no assunto do amor, mas também na estrutura fragmentada. Pela minha formação em música ao longo de toda vida, inclusive na graduação, entrei no mestrado já sabendo que esse seria meu objeto de análise – e nada mais fragmentado do que o amor inscrito em canções amorosas. Barthes abre os *Fragments* dizendo que cada figura seria um retrato de um solilóquio, dessa forma, as canções de amor funcionam como essas figuras, oferecendo “como leitura um lugar de fala, o lugar de alguém que fala de si mesmo, amorosamente, diante do outro (o objeto amado) que não fala.” (Barthes, 2018, p. 15).

A estrutura fragmentada que eu buscava sempre foi em formato de ensaios, baseada nas minhas leituras de Marília Garcia, em “O poema no tubo de ensaio” (2016), e de Carola Saavedra, em *O mundo desdobrável* (2021). No poema-ensaio de Garcia, a autora pensa o ensaio como forma, se perguntando se um poema pode ser um ensaio. Ela escreve, a partir de citação de Max Bense, que “assim o ensaio costuma ser lido como uma *tentativa* de falar – como aqui eu tento / falar – e ao mesmo tempo / como uma tentativa de *testar* o mundo / sendo os dois gestos indissolúveis em relação direta: / objeto e sujeito se entrelaçam repensando as discontinuidades.” (Garcia, 2016, p. 76). Além do mais, Garcia também tem uma visão do ensaio enquanto um texto que parte da experiência pessoal, se dando uma indistinção, no ensaio, entre o teórico e o literário. Para além dessas referências, gosto das definições dadas por Theodor W. Adorno, no texto “O ensaio como forma” (2003), que coloca o ensaio como uma estrutura essencialmente fragmentada:

É inerente à forma do ensaio sua própria relativização: ele precisa se estruturar com se pudesse a qualquer momento ser interrompido. O ensaio pensa em fragmentos, uma vez que a própria realidade é fragmentada: ele encontra sua unidade ao buscá-la através dessas fraturas, e não ao aplinar a realidade fraturada. A harmonia uníssona da ordem lógica dissimula a essência antagônica daquilo sobre o que se impõe. A descontinuidade é essencial ao ensaio; seu assunto é sempre um conflito em suspenso. [...] O ensaio deve permitir que a totalidade resplandeça em um traço parcial, escolhido ou encontrado, sem que a presença dessa totalidade tenha de ser afirmada. (Adorno, 2003, p. 35)

Partindo das minhas experiências pessoais com o amor, percebi, no ensaio, a forma ideal para desenvolver esse tema fragmentado. Todavia, sua composição só foi possível quando me vi escrevendo meu próprio solilóquio amoroso, quando me vi direcionando esse trabalho para um alguém. Logo, o que faço aqui não deixa de ser um processo de presentificação, como coloca Eric Landowski, em “A carta como ato de presença” (2012). O autor fala sobre esse exercício de tornar presente quem está distante, afirmando que ele se dá através de um processo de bricolagem: tatear os tais fragmentos que sobram na memória até restituir a pessoa ausente. Nas suas palavras:

[...] como se faz ao buscar uma ideia que não vem, tateante a partir de sobras de sentido, tentando iscas, procurando um “fio”, manipulando figuras fragmentárias mas sensíveis, sabendo por experiência que, articulando-se umas às outras, elas vão talvez subitamente me restituir a totalidade que compõe, para mim, a imagem daquele que eu quero presente. (Landowski, 2012, p. 169)

Além disso, da mesma maneira, o trabalho passa a se relacionar com a figura da Carta, de Barthes, que está ligada à *expressão*:

para o enamorado, a carta não tem valor tático: ela é puramente *expressiva* – para ser exato, elogiosa (mas o elogio aqui é desinteressado: é apenas a fala da devoção); o que estabeleço com o outro é uma *relação*, não uma correspondência: a relação liga duas imagens. Você está em toda a parte, sua imagem é total, é o que escreve Werther à Charlotte de diferentes maneiras. (Barthes, 2018, p. 66)

Assim sendo, acabo por chamar os ensaios postos aqui de ensaios-carta, pois, além de terem o intuito de ensaiar falar sobre o amor: provar, testar, esboçar um texto que conseguiria atravessar a atopia<sup>1</sup> do amor: também carregam um pouco a experiência pessoal, que é mote criativo.

Através dessa forma textual, pude dividir os ensaios em dois momentos: o primeiro trazendo uma discussão acerca de um tema amoroso, mostrando os diferentes vieses teóricos e apresentando uma abordagem mistura a sociologia, a psicologia, a

---

<sup>1</sup> “Como inocência, a atopia resiste à descrição, à definição, à linguagem que é maya, classificação dos nomes (dos Erros). Atópico, o outro faz tremer a linguagem: não se pode falar dele, sobre ele; todo atributo é falso, doloroso, desajeitado, embaraçoso: o outro é inqualificável (seria o verdadeiro sentido de atopos).” (Barthes, 2018, p. 56).

linguística e a literatura. As principais referências teóricas, aqui, são Barthes (2018), hooks (2021), Bauman (2021), Dunker (2017) e Suy (2022). Já a segunda parte é constituída pela análise de uma canção que se justapõe ao tema, e, para isso, levo em consideração a letra, a melodia, a harmonia e a performance. Tomo como base o trabalho de Tatit (2012) para efetuar essas análises, propondo investigar a performance de cada intérprete por conta da afirmação de Ruth Finnegan (2008), de que a voz seria não só condutora das textualidades musicais e literárias, mas parte da substância da canção:

[...] a voz é, ela mesma, e sua presença melódica, rítmica e modulada, parte da substância. Pois a “letra” de uma canção em certo sentido não existe a menos e até que seja pronunciada, cantada, trazida à tona com os devidos ritmos, entonações, timbres, pausas; tampouco a canção tem “música” até que soe na voz. Aqui, canção e poesia oral significam a ativação corporificada da voz humana – fala, canto, entoação, em solo, em coro, harmonizada, *a cappella*, amplificada, distorcida, mutuamente afetada por diferentes formas de instrumentação, ao vivo, gravada –, todo um arsenal de variadas apresentações para o ouvido humano. Ao considerar a palavra cantada, precisamos estar atentos para a atuação vocal do intérprete, sejam os sussurros ao microfone de alguns cantores modernos, as distorções elaboradas de forma tão eficaz em alguns estilos, os sons “puros” dos coros das catedrais inglesas, técnicas de gravação e edição em estúdio descritas por Felipe Abreu em seu texto sobre o trabalho do preparador vocal – e muito, muito mais. (Finnegan, 2008, p. 24)

Para o *corpus* musical, o recorte se deu por temas e décadas. Aqui, idealizei explorar um amor que fosse bastante abrangente, o que só foi possível por seu caráter fragmentado, sendo que meu desejo era trabalhar com diversos temas da experiência amorosa ligados a canções de amor brasileiras. Após escritas e reescritas, cheguei a sete temas que acabaram por compor a dissertação: o bonito amor, a definição de amor, as palavras de amor, a saudade, o corpo e o desejo, o ciúme e o fim do amor. Com os temas definidos, também decidi escolher uma canção por década, partindo minhas pesquisas discográficas dos anos 1960. Assim, a última etapa foi encaixar uma canção em cada tema: “Por isso eu corro demais” (1967) tratando da saudade; “Trocando em Miúdos” (1973) falando sobre o fim; “Eu te amo você” (1985) fazendo uma declaração de amor; “As coisas tão mais lindas” (1999) cantando sobre a beleza do amor e da paixão; “Dor de cotovelo” (2002) retratando a dor do ciúme; “Estado de Poesia” (2015) procurando uma definição pro amor; e “Pele” (2022) explorando os sentidos do corpo e do desejo. Todas essas obras são da MPB, e procurei trazer um protagonismo feminino enquanto fazia a pesquisa – a maioria das gravações escolhidas são performadas por mulheres.

Além das canções analisadas na segunda parte dos ensaios, me utilizo de várias outras para construir uma *ideia*: elas funcionam como um eco das visões teóricas debatidas, servindo como um objeto que pode reafirmar ou negar aquilo que se estuda no



referencial bibliográfico. O processo de trabalhar com canções foi muito além da leitura atenta de sete delas, mas também de teorizar dezenas que acabam explorando os mesmos temas de experiência amorosa.

Desde a primeira reunião que tive com meu orientador, conversamos sobre a possibilidade de transformar a dissertação em uma performance ao vivo – uma defesa que se daria também no palco. Para tanto, convidei minhas amigas, Dy Ferranddis e Camila Balbuena para performar esse show comigo, que vem a fechar o ciclo do mestrado, com arranjos de contrabaixo, voz e piano. Assim, com os temas e as canções estabelecidas, apresento essa dissertação não apenas como uma discussão teórica sobre o amor, mas como um programa de show – que vem dar um contexto aprofundado de cada canção cantada, e possíveis formas de ouvi-la e interpretá-la, com base em análises que levam os quatro principais aspectos de uma canção. Uma vez que, como Finnegan afirma, a canção só nasce no ato de cantar, cada performance é única e dá um sentido diferente para música, e por isso se faz importante *dar vida* à dissertação. Por consequência, o que se espera disso é o que Deysi García Rodríguez (2018) entende por vozes, a partir da leitura de Bakhtin:

[...] compreendo as vozes como ideias, concepções do mundo, que se expressam em relações dialógicas, que têm a liberdade de se movimentar, de agir nos tempos e espaços, de participar ativa e responsavelmente no devir, com independência, coexistindo com outras vozes, gerando sentidos diversos numa relação de respondibilidades. As vozes contêm em si mesmas outras vozes, que dialogam com os tempos. Essas vozes podem-se expressar de diversas maneiras, umas são escutadas com maior força, outras ainda não se ouvem com clareza, permanecem latentes, não pronunciadas, como barulhos que visam ao futuro, que esperam os tempos e os espaços sociais, culturais, históricos, propícios para (re)nascem. (García Rodríguez, 2018, p. 35)

Nesse espaço onde as vozes se movimentam e interagem uma com a outra, o produto final deste trabalho é uma coletânea de sete ensaios que dialogam entre si, por serem fruto do mesmo macro tema: o amor. Como característico de um ensaio, não procurei chegar a nenhuma conclusão palpável – pois isso nem mesmo o amor é. O que se tem aqui é um esboço literário e musical, que procura observar como o amor e seu discurso são representados nas canções brasileiras, assim como o modo com que os temas de experiência amorosa se apresentam nelas. Além disso, claro, o que se propõe é estudar essas temáticas, em uma abordagem que seja interdisciplinar, do mesmo jeito que o âmago deste trabalho o é, investigando de que maneira o amor é entendido nas diferentes áreas, direcionando esse estudo à contemporaneidade. A finalização por meio da performance vem para mostrar, na verdade, que não existe fim em um assunto que nos

acompanha desde o nascimento: existe um diálogo entre vozes do passado, do presente e do futuro, e existe um amor que sempre se renova – e do qual nem tudo se sabe.

## O bonito amor

“Toda beleza, todo amor  
 É lindo, é realmente lindo  
 Se vá, tristeza, por favor  
 Vá indo, quero me ver sorrindo”  
 (Tim Bernardes, “Realmente Lindo”)

### 1. Eu só penso em ver você

Eu só quero te encontrar.

O encontro é o ponto em que todos os acontecimentos, amores e desamores, tornam possível a paixão entre duas pessoas. Ouvi isso de ti mesmo, quando disseste sobre a tal da sorte das coisas terem acontecido como deveriam acontecer – como tudo o que houve no passado se encaminhou para esse ponto do encontro. Breton quem observou como o amor é o resultado de uma escolha, sendo esta o resultado de um conjunto de circunstâncias e coincidências, como cita Octavio Paz (1994). Há muitas variantes do encontro que se cruzam com a subjetividade e o inconsciente, e isso “cria um espaço literalmente imantado: os amantes, como sonâmbulos dotados de uma segunda visão, caminham, cruzam-se, separam-se e voltam a se juntar. Não se procuram, encontram-se.” (Paz, 1994, p. 132). Não acredito que isso seja um “amor à primeira vista”, mas uma conexão forte, quase animalesca, consequência de uma série de fatores e contextos – que é sentida como o que podemos chamar de ato de se apaixonar. Depois do encontro, muitos teóricos definem o amor através de uma diferença entre a fase apaixonada e a fase conjugal. E o sucesso da primeira pode vir a ocasionar a segunda, claro, se essa for a escolha.

São diversos nomes e definições feitos para separar esses dois tipos de amor, mas gosto especial dos escritos pelos autores Elaine Hatfield e G. William Walster na obra *A new look at love* (1985), em que denominam essas fases como *passionate love* e *companionate love*. O amor apaixonado e o amor companheiro. Segundo eles, o primeiro é um estado de emoção selvagem, que traz uma confusão de sentimentos – “tenderness and sexuality, elation and pain, anxiety and relief, altruism and jealousy.”<sup>2</sup> (Hatfield; Walster, 1985, p. 2). Já o segundo é menos emocionado – uma afeição que sentimos por quem estamos profundamente entrelaçados.

---

<sup>2</sup> Tradução livre: “Ternura e sexualidade, exaltação e dor, ansiedade e alívio, altruísmo e ciúme.”

Além da primeira definição criada por Hatfield e Walster para falar sobre o amor apaixonado, eles também combinam três teorias (de Platão, de Freud, e da Psicologia Social) para dar um sentido mais específico e detalhado. Os autores chegam à conclusão de que o *passionate love* seria “A state of intense longing for union with an other. Reciprocated love (union with the other) is associated with fulfillment and ecstasy. Unrequited love (separation) with emptiness; with anxiety or despair. A state of profound physiological arousal.”<sup>3</sup> (Hatfield; Walster, 1985, p. 9). Uma vez que essa definição cai sobre o meu desejo de união com o outro, acredito que isso vai ao encontro do que bell hooks (2021) trabalha em sua obra.

Baseada na teoria de M. Scott Peck, bell hooks coloca o amor como verbo, não como substantivo. E esse verbo é uma escolha: um ato de vontade. Não à toa, hooks questiona e problematiza bastante o mito que rodeia a paixão e o processo de se apaixonar. No inglês, apaixonar-se significa “cair de amor”, algo imperativo que acontece contra nossa vontade. E isso vem carregado de desconfiança e suspeita, motivo pelo qual bell hooks afirma que a ideia deve ter surgido de alguém que desempenhara o papel de um líder. Ela escreve que “Quando você não sabe o que sente, é difícil escolher amar; é melhor cair. Assim você não precisa ser responsável por suas ações.” (hooks, 2021, p. 201), e, em seguida, cita Erich Fromm para reforçar que o amor não é apenas um forte sentimento, pois isso não cria base para uma promessa da vida inteira. Afinal, sentimentos vêm e vão.

A crença de que existem uniões sem esforço e de que não nos é concedido o poder de escolha faz com que tenhamos o amor e nos iludamos com a paixão – em especial, a paixão perfeita. hooks explica que a paixão perfeita acontece ao encontrarmos alguém que *parece* ser tudo o que desejávamos em um parceiro – e só parece por conta da ilusão romântica que pode nos cegar: como canta Rita Lee em “Menino Bonito” (1974), “Lindo / E eu me sinto enfeitiçada, yeah / Correndo perigo”. Para a paixão virar um amor perfeito, é necessário se tornar consciente de si mesmo e abraçar seu eu verdadeiro. Nas suas palavras:

Nós só podemos ir da paixão perfeita ao amor perfeito quando as ilusões passam e somos capazes de usar as energias e a intensidade criadas por um laço erótico intenso e irresistível para aumentar a autodescoberta. Paixões perfeitas geralmente acabam quando despertamos de nosso encantamento e descobrimos que apenas nos deixamos levar para longe de nós mesmo. As paixões se tornam amor perfeito quando nos dão coragem de encarar a

---

<sup>3</sup> Tradução livre: “Um estado de intenso desejo de união com o outro. Amor recíproco (união com o outro) é associado ao preenchimento e ao êxtase. Amor não correspondido (separação) é associado ao vazio; à ansiedade e ao desespero. Um estado de profunda excitação fisiológica.”

realidade, de abraçar nosso verdadeiro *self*. Reconhecer essa relação significativa entre a paixão perfeita e o amor perfeito desde o início de um relacionamento pode ser a inspiração que nos empodera para escolher o amor. Quando amamos com intenção, demonstramos carinho, respeito, conhecimento e responsabilidade, nosso amor nos satisfaz. (Hooks, 2021, p. 208-209)

A confusão sentimental do amor apaixonado de Hatfield e Walster está ligada a essa ilusão da paixão perfeita de hooks. Somente ao se afastar da fantasia inicial, e desse estado de excitação fisiológica, que podemos transformar o laço profundo que temos com alguém em amor. E isso nada tem a ver com um sequestro do qual não temos escolha ou vontade – o amor verdadeiro é guiado pelo desejo de união com o outro: pela vontade de amar.

Uma das canções de amor mais belas da música popular brasileira canta uma letra que vai nesse sentido de combinação de teorias: “À primeira vista”, de Chico César (1995), tem uma gravação ao vivo feita apenas com voz e violão – a vulnerabilidade do sujeito apaixonado – e fala sobre todo o estado de intenso desejo de união com o outro e da paixão perfeita ilusória. Ele abre a canção com os versos “Quando não tinha nada, eu quis / Quando tudo era ausência, esperei”, que mostram essa paixão teorizada por Hatfield e Walster, e precedem uma série de ações ativas do eu-lírico que ilustram uma vontade própria de amar. Já os versos que antecedem o estribilho seriam um exemplo da ilusão romântica apontada por hooks: “Quando lhe achei, me perdi / Quando vi você, me apaixonei”. Ambas partes da canção representam o amor apaixonado, que ainda não vê com clareza – e que, no encontro com o *self* e na estabilização de sentimentos pode tornar-se um amor companheiro.

Seguindo um caminho parecido com o trilhado por ambas as teorias, Zygmunt Bauman, em *Amor líquido* (2021), ao falar sobre a diferença entre parentesco e afinidade, coloca o compromisso com a escolha, pois ela que transforma o parentesco em afinidade – ela que o qualifica. A intenção da afinidade é a solidez do parentesco, e, para isso, é necessário que essa escolha seja reafirmada diariamente – algo que, nos amores líquidos, pode ser muito mais do que se tem a oferecer. Na explicação de Bauman, o autor escreve que

A afinidade nasce da escolha, e nunca se corta esse cordão umbilical. A menos que a escolha seja reafirmada diariamente e novas ações continuem a ser empreendidas para confirmá-la, a afinidade vai definhando, murchando e se deteriorando até se desintegrar. A intenção de manter a afinidade viva e saudável prevê uma luta diária e não promete sossego à vigilância. [...] Estabelecer um vínculo de afinidade proclama a intenção de tornar esse vínculo semelhante ao parentesco – mas também a presteza em pagar o preço pelo avatar na moeda corrente da labuta diária e enfadonha. Quando não há disposição (ou, dado o treinamento oferecido e recebido, solvência de ativos),

fica-se inclinado a pensar duas vezes antes de agir para concretizar a intenção. (Bauman, 2021, p. 46)

O amor é algo que carece do compromisso diário e da reafirmação de uma escolha. Fica evidente, dessa forma, que ele não existe sem esforço e vontade – essa fantasia do amor à primeira vista. Mesmo após a fase do amor apaixonado, reconhecer o desejo e a escolha de amar (a intenção e a ação) é necessário, para que o amor companheiro mantenha viva e saudável a afinidade, sendo *como* parentesco – incondicional, irrevogável, indissolúvel. Os versos de Oswaldo Montenegro sintetizam isso na canção “Léo e Bia”, que canta sobre um amor que *sabe* amar exatamente porque faz isso com empenho: “Como se faz com todo cuidado / A pipa que precisa voar / Cuidar de amor exige mestria / Léo e Bia souberam amar” (2013).

Visto que a obra de Bauman trata da fragilidade dos laços humanos, ele trabalha bastante com o sentido de que, na contemporaneidade, as pessoas buscam pelo imediatismo, não pelo comprometimento. Isso se explica pelo medo e a desconfiança que se cria acerca do amor, citados anteriormente no trabalho de hooks. Suspeitamos do amor, pois a sua idealização, há tanto propagada no ocidente, promete encontrar alguém que será *o eleito*, responsável pelo nosso aprisionamento e nossa felicidade e completude eternas. Existe um desejo pela imagem do amor, entretanto, na modernidade líquida, escreve Bauman que

[...] nossos contemporâneos, desesperados por terem sido abandonados aos seus próprios sentidos e sentimentos facilmente descartáveis, ansiando pela segurança do convívio e pela mão amiga com que possam contar num momento de aflição, desesperados por “relacionar-se”. **E no entanto, desconfiados da condição de “estar ligado”**, em particular de estar ligado “permanentemente”, para não dizer eternamente, **pois temem que tal condição possa trazer encargos e tensões que eles não se consideram aptos nem dispostos a suportar**, e que podem limitar severamente a liberdade de que necessitam para – sim, seu palpite está certo – relacionar-se... (Bauman, 2021, p. 8, grifos meus)

Roland Barthes (2018), por outro lado, ao tratar da paixão, romantiza o mito e a idealização do amor romântico, acabando por dramatizá-lo. Logo, ele enxerga o estado da paixão como o ato de “cair de amores”. Ao definir a figura que discute esse tema, o Arrebatamento, Barthes escreve que este é o “Episódio tido como inicial (mas pode ser reconstituído *a posteriori*) durante o qual o sujeito apaixonado é “arrebatado” (capturado e encantado) pela imagem do objeto amado (nome popular: *amor à primeira vista*; nome científico: *enamoramento*).” (Barthes, 2018, p. 45). Ele segue explicando em seu primeiro fragmento que

[...] no mito antigo, o raptor é ativo, ele quer pegar sua presa, ele é sujeito do rapto (cujo objeto é uma mulher, como todos sabem, sempre passiva); no mito

moderno (o do amor-paixão), é o contrário; o arrebatador não quer nada, não faz nada; ele fica imóvel (como uma imagem), e é o objeto arrebatado que é o verdadeiro sujeito do raptos; o *objeto* de captura se torna o *sujeito* do amor; e o *sujeito* da conquista passa ao posto de *objeto* amado. (Barthes, 2018, p. 45)

Muitas canções de amor seguem a mesma ideia. Lenine canta um refrão que representa a teoria dada por Barthes em “Aquilo Que Dá no Coração” (2010). Os versos dão a entender que o amor e a paixão são coisas sobre as quais temos nenhum controle ou vontade – eles apenas “aparecem” do nada, e sua imagem nos condena a uma captura: “Avassalador / Chega sem avisar / Toma de assalto / Atropela / Vela de incendiar / Arrebatador / Vem de qualquer lugar / Chega / Nem pede licença / Avança sem ponderar”. Cria-se, assim, uma relação do sentimento apaixonado com o sofrer. Apaixonar-se é sentir-se assaltado, atropelado e incendiado. Além de ser algo que tomamos de forma passiva e descontrolada, também é algo ligado ao sofrimento e à dor.

Barthes, aliás, sempre coloca o arrebatador enquanto figura superior e ativa – existe uma hierarquia, não uma relação. Ao escrever o segundo fragmento que fala sobre o Arrebatamento, ele compara o amor à primeira vista a uma hipnose – algo que conversa com a ilusão da paixão perfeita de bell hooks – pois o sujeito apaixonado se encontra fascinado pela imagem da pessoa amada. Entretanto, aqui vamos além da fantasia do amor romântico apontada por hooks, que nos afasta de nós mesmos: Barthes vê tal hipnose a partir do vínculo hierárquico entre o arrebatador e o arrebatado. Podemos observar isso quando o autor escreve que, nessa hora, ele se encontra como a galinha do jesuíta Atanásio Kircher – que amarrado, adormece, mas livre, fica imóvel, fascinado, se submetendo ao seu *vencedor*, mesmo que apenas uma leve batida nas asas o faça despertar novamente.

Esse estado de fascínio vem somente após o desejo de amar. No terceiro fragmento, vemos que esse desejo cria um vazio, um espaço que abre a possibilidade do arrebatamento. Barthes explica que “Diz-se que o episódio hipnótico é geralmente precedido de um estado crepuscular: o sujeito está de certa forma vazio, disponível, propício sem o saber ao raptos que vai surpreendê-lo.” (Barthes, 2018, p. 47). Apesar dos autores citados também apontarem esse estado inicial de desejo e disponibilidade, é importante destacar que, assim como observamos na obra de hooks, o desejo de amar não é o suficiente para criar uma relação de amor. Amar é, ao mesmo tempo, intenção e ação. O que Barthes coloca nos seus fragmentos apaixonados é um amor que vive apenas de intenções – e que se vê aprisionado aos sentimentos.

Enquanto a maioria dos estudiosos aponta duas fases de amor, o apaixonado e o companheiro, Barthes apresenta três, que começam com o rapto do arrebatamento, seguem com a doçura do começo (a fase dos encontros), e finalizam com o sofrimento da continuação. O primeiro, como já dito, é uma captura do sujeito arrebatado pela imagem do arrebatador. Barthes explica que amamos primeiro um quadro – “signo repentino (que me torna irresponsável, submetido à fatalidade, levado arrebatado): e, de todos os arranjos de objetos, é o quadro que parece se ver melhor pela primeira vez [...] o quadro *consagra* o objeto que vou amar.” (Barthes, 2018, p. 49). Após essa etapa instantânea, seguimos por uma série de encontros, o tempo feliz quando acontece o processo de conhecer e reconhecer a perfeição (a ilusão da paixão perfeita) do outro, “no decorrer dos quais ‘exploro’, extasiado, a perfeição do ser amado, ou melhor, a adequação inesperada de um objeto ao meu desejo: é a doçura do começo, o tempo do idílio.” (Barthes, 2018, p. 137).

Uma vez que toda a teorização de Barthes conversa com a canção de Lenine (assalto, atropelamento, incêndio), seus fragmentos sempre acabam relacionando o amor ao sofrimento: não é possível amar sem sofrer. O que não está errado, entretanto o sofrimento não deve ser um estado contínuo. Nos escritos de Barthes, os encontros com o sujeito amado, numa melodia em modo lídio, inevitavelmente se transformam, sempre, em uma melancólica canção em tom menor. O terceiro ato do amor descrito pelo autor é o da continuação: “longo desfile de sofrimentos, mágoas, angústias, aflições, ressentimentos, desesperos, embaraços e armadilhas dos quais me torno presa” (Barthes, 2018, p. 138). Ele coloca isso como um túnel, do qual é possível sair através do diálogo (conservando o amor, mas se livrando da hipnose e da fantasia) ou através do abandono.

Toda a construção da obra dos *Fragmentos* é baseada no romance de Goethe, *Os sofrimentos do jovem Werther*, publicado em 1774, o que explica a visão desenvolvida por Barthes: o tema da narrativa é a paixão exacerbada e doentia de Werther por Charlotte – é o sofrimento desse amor impossível. Aproximando o amor à loucura, a angústia sentida pelo protagonista só cessa no momento de seu suicídio. Não à toa, Barthes faz referência à morte repetidas vezes ao longo de seus textos: o suicídio é a desistência, é o fim do amor, é a única possibilidade de paz.

O psicanalista Sigmund Freud, em “O mal-estar na civilização” (2010), entende o sofrimento como algo inerente ao ser humano: apesar da felicidade ser nossa grande finalidade e intenção da vida, simplesmente não somos capazes de sermos felizes na nossa completude, pois o que guia essa intenção é o desejo, é a falta. Nossas possibilidades de



felicidade, afirma Freud, são restringidas por *nossa* constituição. Por conta disso, o autor apresenta três lados por onde o sofrimento nos ameaça:

[...] do próprio corpo, que, fadado ao declínio e à dissolução, não pode sequer pensar a dor e o medo, como sinais de advertência; do mundo externo, que pode se abater sobre nós com forças poderosíssimas, inexoráveis, destruidoras; e, por fim, das relações com os outros seres humanos. (Freud, 2010, p. 21)

O último é o que possibilita o sofrimento amoroso, esse do qual Barthes tanto fala através do romance de Goethe. Freud apresenta diversos métodos que os seres humanos seguem para fugir do sofrimento, como o isolamento, a intoxicação química, a criação e o amor. Sendo assim, o amor é visto não somente como fonte de felicidade, mas de distância do sofrimento e desprazer. Procuramos o amor como forma de nos afastarmos do sofrer. Isso, no entanto, se revela um método imperfeito: como escreve Freud, algo evidente, senão ninguém pensaria em abandonar esse caminho por outro. Em suas palavras, o psicanalista disserta que

Essa atitude psíquica é familiar a todos nós; uma das formas de manifestação do amor, o amor sexual, nos proporcionou a mais forte experiência de uma sensação de prazer avassaladora, dando-nos assim o modelo para nossa busca da felicidade. Nada mais natural do que insistirmos em procurá-la no mesmo caminho em que a encontramos primeiro. O lado frágil dessa técnica de vida é patente; senão, a ninguém ocorreria abandonar esse caminho por outro. Nunca estamos mais desprotegidos ante o sofrimento do que quando amamos, nunca mais desamparadamente infelizes do que quando perdemos o objeto amado ou seu amor. (Freud, 2010, p. 26)

Vivemos desse paradoxo entre amor como método de afastamento e como conseqüente aproximação do sofrimento. Nele, temos os episódios de felicidade, mas também nos encontramos vulneráveis. Todavia, é pertinente reforçar que isso não tem a ver com o sofrimento amoroso do qual trata a narrativa de Goethe – que leva a um nível exacerbado –, tampouco com a sequência de sofrimentos, mágoas, ressentimentos e angústias da qual Barthes trata no terceiro ato do trajeto amoroso, a continuação. Quando se lida com o amor verdadeiro defendido por hooks (2021), esses três atos vão se entrelaçando: nem só dor ou só felicidade, o túnel do amor transpassa os dois em revezamento: logo, o sofrimento, apesar de intrínseco ao ser humano, também se torna episódico.

O amor verdadeiro observado por hooks pode nos transformar, mesmo sem levar ao prazer sexual, a um vínculo de compromisso ou a um contato constante. A autora defende que o amor verdadeiro nem sempre leva ao amor “eterno”, e que, mesmo quando leva, enfrenta dificuldades – os episódicos momentos de felicidade e sofrimento. Ela escreve que

Todas as relações têm altos e baixos. Frequentemente, **a fantasia romântica alimenta a crença de que dificuldades e momentos difíceis são uma indicação de falta de amor, em vez de parte do processo.** A base do amor é o pressuposto de que queremos crescer e nos expandir, nos tornar quem somos completamente. Não há mudança que não traga consigo um sentimento de desafio e perda. Quando experimentamos o amor verdadeiros, pode parecer que nossa vida está em risco; podemos nos sentir ameaçados. (hooks, 2021, p. 211, grifo meu)

Com isso, hooks também afirma que, diferente do mito, o amor verdadeiro não é simples e fácil. Ele está relacionado ao trabalho, ao compromisso constante e com a transformação construtiva nossa e do outro. Como cantam Beto Guedes e Djavan, “Sim, todo amor é sagrado / E o fruto do trabalho / É mais que sagrado, meu amor” (1998).

Também se utilizando do termo “amor verdadeiro”, Christian Dunker, em *Reinvenção da intimidade* (2017), afirma que esse faz exceção à lei. A partir da construção do casamento enquanto perversão consentida, o autor explica que os perversos são aqueles que têm uma relação diferente com a lei e o padrão do que seria o contrato de um casamento. O amor verdadeiro, dessa forma, é o que comete crimes, que recusa “as modalidades de prazer, gozo e satisfação que nós designamos como normais” (Dunker, 2017, p. 109). Nas palavras de Dunker, entendemos que

O amor verdadeiro é aquele que tem força para criar exceções e não se mantém sem a renovação disso. Ele não se conforma às normas, ou você se contentaria com um “amor normal”? Ele nos leva a mentir, não para enganar e levar vantagem, mas porque em nome do amor protegemos o outros das chamadas verdades dolorosas. Ele é impulsivo e não premeditado, pois nos torna agressivos e inseguros diante da possibilidade de perder o outro. Finalmente, no amor verdadeiro suspendemos a segurança e queremos o risco, uma vez que em nome dele não há culpa, remorso ou interesse financeiro. (Dunker, 2017, p. 110)

O amor verdadeiro é aquele que é excepcional. Dunker afirma que todos esses sintomas por ele descritos são o que chamamos de apaixonamento. No entanto, por estar ligado a certa insegurança e incerteza do futuro, inventamos o casamento. Esse seria, assim, o melhor dos dois mundos, pois traz o rigor da lei e a garantia de exceção (e crimes). Por conta disso, ele finaliza, que o casamento é uma perversão consentida.

É dessa forma que o ato amoroso dos encontros, concebido por Barthes, consegue se manter doce mesmo após as primeiras dificuldades de uma vida a dois. Não apenas doce, mas festivo: todo encontro com a pessoa amada é uma festa, pois, como escreve o autor na figura “Festa”, essa é aquilo que se espera. Quando trabalhamos pelo amor, pelo crescimento nosso e do outro, e pela renovação sobre a qual Dunker disserta, estamos sempre esperando pela pessoa que amamos. No primeiro fragmento, Barthes escreve que

O que espero da presença prometida é um somatório extraordinário de prazeres, um festim; rejubilo-me como a criança que ri ao ver aquela cuja simples presença anuncia e significa uma plenitude de satisfações: vou ter, diante de mim, a “fonte de todos os bens”.

“Vivo dias tão felizes quanto aqueles que Deus reserva a seus eleitos; e aconteça o que acontecer, não poderei dizer que não provei das mais puras alegrias da vida.” (Barthes, 2018, p. 177)

O encontro é algo esperado por tudo o que envolve estar junto ao ser amado, mas também porque é nele que experimentamos o respeito, o carinho e a compreensão mútuos – os ingredientes do amor verdadeiro de bell hooks (2021). O segundo fragmento que Barthes escreve sobre a festa diz que, para o enamorado, ela é “um júbilo e não uma explosão: gozo do jantar, da conversa, da ternura, da promessa certa do prazer: ‘uma arte de viver acima do abismo’. (Então, não significa nada para você ser a festa de alguém?)” (Barthes, 2018, p. 178). Podemos relacionar esse gozo com a teoria dos afetos, desenvolvida por Baruch Spinoza na sua *Ética* (2009), que traz as paixões: aquelas que nos afetam de forma a estimular a potência de agir do corpo e de pensar da mente são a *alegria*, aquelas que refreiam são a *tristeza*.

Spinoza explica que, quando o corpo humano for afetado de alguma maneira que envolva a natureza de um corpo exterior, a mente o presentificará. Assim, toda a vez em que imaginamos ou lembramos as coisas que estimulam nossas potências, o corpo será afetado dessa forma e se esforçará para manter-se assim. De outro modo, quando imaginamos as coisas que refreiam, a mente trabalha para se recordar de outras, que as excluam: a potência do corpo é diminuída até pensarmos em algo capaz de afastar isso que nos refreia. É a partir de tais apontamentos que o autor conclui que essas paixões são o amor e o ódio. Em suas palavras, ele disserta que

Pelo que foi dito, compreendemos claramente o que é o amor e o que é o ódio. O amor nada mais é do que a alegria, acompanhada da ideia de uma causa exterior, e o ódio nada mais é do que a tristeza, acompanhada da ideia de uma causa exterior. Vemos, além disso, que aquele que ama esforça-se, necessariamente, por ter presente e conservar a coisa que ama. E, contrariamente, aquele que odeia esforça-se por afastar e destruir a coisa que odeia. (Spinoza, 2009, p. 108-109)

Não é possível nem verdadeiro afirmar que a pessoa amada é responsável por alegria o tempo todo. Como se vê nessa discussão, o amor enfrenta felicidade e sofrimento, ele não é simples e leve. No entanto, de forma geral, podemos enxergar o amor e os encontros (as festas, o júbilo) como afetos que aumentam a nossa potência de agir e pensar: aprimoram a visão e o modo pelo qual vemos e pensamos o mundo, e fazem com que desejemos permanecer assim. Observamos isso, por exemplo, em duas canções cantadas por Gal Costa, “A Coisa Mais Linda Que Existe” (1969), que diz “Coisa linda

nesse mundo / É sair por um segundo e te encontrar por aí / E ficar sem compromisso / Pra fazer festa ou comício / Com você perto de mim”, e “Sorte” (2004), com Caetano Veloso, que afirma “Quando te vejo não saio do tom / Mas meu desejo já se repara / Me dá um beijo com tudo de bom / E acende a noite na Guanabara”.

Quando o sujeito amado está ligado a uma paixão de alegria, tudo o que nos faz lembrar dele: cada objeto, imagem, paisagem, memória, palavra: nos remete a esse afeto e a essa alegria. Como reflete Spinoza,

Simplesmente por imaginarmos que uma coisa tem algo de semelhante com um objeto que habitualmente afeta a mente de alegria ou de tristeza, ainda que aquilo pelo qual a coisa se assemelha ao objeto não seja a causa eficiente desses afetos, amaremos, ainda assim, aquela coisa ou a odiaremos.  
(Spinoza, 2009, p. 110)

Ao sermos afetados pela imagem disso que eles têm em comum, também somos afetados pela imagem em si: essa coisa que é semelhante ao que amo ou odeio, acidentalmente, vem a se “chocar” em mim de modo a trazer alegria ou tristeza. Logo, o amor não nos afeta apenas através do corpo e da presença. Tudo o que envolve a pessoa que amamos passa a aumentar e estimular nossa potência de agir e de pensar.

A canção “Lençóis” (2020), de Luedji Luna, é um exemplo desse processo descrito por Spinoza. Aqui, se cria um elo entre a pessoa amada e o céu: Luna canta os versos “Minha amada / quando mira as estrelas / pela miríade dos seus olhos mansos / desperta tanto brilho, tanta beleza / que não se perde em certezas / Só tem dança, alegria, água e amor”. E é a partindo dessa imagem que o sujeito apaixonado sofre uma paixão de alegria por conta do céu: ele e quem eu amo se mesclam, e mirar as estrelas afeta meu corpo e minha mente da mesma forma para os dois. Isso fica evidente quando o estribilho soa uma frase cantada quase em mantra, repetindo que “Eu não me sinto só na imensidão do céu”: o outro está comigo.

Pensando ainda nos afetos imagéticos, Djavan (1999) relaciona o sujeito amado à cor azul, esta que simboliza o infinito, cor do mar e do céu, se mesclando no horizonte até não saber o que é céu e o que é mar. A canção “Azul” abre com os versos “Eu não sei se vem de Deus / Do céu ficar azul / Ou virá dos olhos teus / Essa cor que azuleja o dia”, e, no momento em que diz que essa cor não sai de mim, mostra como a imagem e as paisagens do azul estão atreladas à pessoa amada: o amor é infinito. E é nesse mesmo sentido que Rubel (2023) canta que “Te vejo / Te sinto / Te cheiro até num grão de areia / E o mundo revela teu rosto em todo lugar”. O infinito também aparece nos incontáveis grãos de areia, que, na mesma forma da canção de Djavan, criam um elo de afeto de alegria com o sujeito amado.

Assim como outras canções e composições literárias, os olhos da pessoa amada também são sempre um objeto desses que trazem paixão. Em “Interestelar” (2018), a banda Mulamba canta sobre a paz dos teus olhos que habita em mim, e sobre como a imagem e o sentimento deles conseguem me fazer fugir do nublado. O nublado, acinzentado, é o que refreia as potências, deprime, desanima. A paixão de tristeza fica clara ao pensar no nublado enquanto algo do qual temos que fugir – e o caminho da fuga é a paixão de alegria retomada da lembrança desses olhos pacíficos. Tudo isso sob um codinome, um segredo do qual ninguém deve saber.

Dizem que o amor é cego, mas, se pensarmos nos afetos, ele apenas aprimora a visão. Cássia Eller canta uma canção sobre as coisas lindas que ficam mais lindas na presença da pessoa amada – isso não é apenas a magia do amor apaixonado, da confusão de sentimentos, do arrebatamento. Entendemos o amor também enquanto atração física e, nela, nosso conceito de beleza. Uma vez que vemos o outro como belo, reconhecemos e amamos tudo o que tem de semelhante com essa beleza do sujeito amado. Aqui jaz o bonito amor: simplesmente por imaginar a semelhança das coisas lindas contigo, eu as amo.

## **2. As coisas tão mais lindas**

A canção “As coisas tão mais lindas” (1999) foi composta por Nando Reis para o álbum *Com Você... Meu Mundo Ficaria Completo* (1999), de Cássia Eller, o qual ele mesmo produziu e participou com outras três composições suas. Era o início de sua parceria e amizade com Cássia Eller, compositora e intérprete que marcou a música dos anos 80 e 90 com sua voz rouca e grave e seu estilo roqueiro. Após se conhecerem em 1998, os músicos passaram a trabalhar juntos, e Eller convidou Reis para produzir seu novo álbum, com a ideia de que consistisse apenas de composições dele, assim como sua obra anterior, com gravações de Cazuza, *Veneno AntiMonotonia* (1997). Por sugestão de Nando Reis, entretanto, foram explorados também outros compositores. O intuito desse novo álbum, o sétimo de sua carreira, era algo suave, que fugisse da agressividade com a qual cantava.

Para a Folha de S. Paulo, Cássia Eller afirma que queria frear a tal agressividade, pois não conseguia mais ouvir seus álbuns antigos. O que possibilitou isso foi a produção feita por Nando Reis e Luiz Brasil e a própria temática que limita o disco: o amor. Em suas palavras, ela explica que “queria uma coisa mais suave, que falasse de amor. Essa é

a unidade do disco. Estou casada há 11 anos com a Eugênia, e a vida está ótima. Ainda estou bem apaixonada.” (Eller, 1999).

Apesar de ser o compositor da canção, Nando Reis nunca a gravou em estúdio. Seus registros são apenas em gravações ao vivo, como nos álbuns *Luau* (2007) e *Nando Reis – Voz e Violão* (2015). Inclusive, o segundo, em sua versão comentada, apresenta uma fala de Reis acerca dessa curiosidade: como a música vem, com as performances ao vivo, conquistando uma identificação com o público desde quando foi lançada por Cássia Eller nos anos 90. Ele também comenta sobre a estrutura da canção, que parece ser dividida em duas partes (algo que já apareceu em outras obras do compositor), não só na música, mas também no texto da letra, que explora certa delicadeza ao falar do amor, e passa a relacioná-lo com os fenômenos da natureza.

Essa letra amorosa escrita por Nando Reis canta que:

Entre as coisas mais lindas que eu conheci  
Só reconheci suas cores belas quando eu te vi  
Entre as coisas bem-vindas que já recebi  
Eu reconheci minhas cores nela, então eu me vi

Está em cima com o céu e o luar  
Hora dos dias, semanas, meses, anos, décadas  
e séculos, milênios que vão passar  
Água-marinha põe estrelas no mar  
Praias, baías, braços, cabos, mares, golfos  
e penínsulas e oceanos que não vão secar

E as coisas lindas são mais lindas  
Quando você está  
Hoje você está  
Onde você está  
As coisas são mais lindas  
Por que você está  
Onde você está  
Hoje você está  
Nas coisas tão mais linda

Entre as coisas mais lindas que eu conheci  
Só reconheci suas cores belas quando eu te vi  
Entre as coisas bem-vindas que já recebi  
Eu reconheci minhas cores nela, então eu me vi

Está em cima com o céu e o luar  
Hora dos dias, semanas, meses, anos, décadas  
e séculos, milênios que vão passar  
Água-marinha põe estrelas no mar  
Praias, baías, braços, cabos, mares, golfos  
e penínsulas e oceanos que não vão secar

E as coisas lindas são mais lindas  
Quando você está  
Hoje você está  
Onde você está  
As coisas são mais lindas

Por que você está  
 Onde você está  
 Hoje você está  
 Nas coisas tão mais lindas

Quando você está  
 Hoje você está  
 Onde você está  
 As coisas são mais lindas  
 Por que você está  
 Onde você está  
 Hoje você está  
 Nas coisas tão mais lindas  
 (Reis, 1999)

O verso dessa canção exprime os dois momentos e tipos de amor que demonstro aqui através das teorias de Hatfield e Walster e de hooks: o amor apaixonado e o amor companheiro: a paixão perfeita e o amor perfeito.

A fase do amor apaixonado, em que nos encontramos em um estado de desejo de união com o outro, é representado pelos dois primeiros versos, que cantam “Entre as coisas mais lindas que eu conheci / Só reconheci suas cores belas quando eu te vi”. Aqui fica evidente o movimento de “encantamento” apontado por hooks, em que nos afastamos do nosso próprio *self* enquanto começamos a amar uma pessoa. O mundo fica mais belo e, como na teoria dos afetos de Spinoza, nos afetamos com alegria pela imagem do que se assemelha com nosso objeto amado: tudo o que é tão belo quanto ele nos aproxima da experiência do amor. E isso é reforçado durante a fantasia da paixão perfeita.

E a paixão perfeita, explica hooks, só pode se tornar um amor perfeito no momento em que saímos desse estado de transe e sentimos coragem para encarar e abraçar nosso *self* – voltar-nos para nós mesmos. Pensando no “quadro” de Barthes – primeiro, nós amamos um quadro –, é quando nos percebemos capazes de olhar-nos no espelho. A fase do amor companheiro, dessa forma, é representada nos dois versos seguintes, que cantam que “Entre as coisas bem-vindas que já recebi / Eu reconheci minhas cores nela, então eu me vi”.

Os dois momentos são períodos de mudança de percepção e, nesta letra, são apresentados através da metáfora das cores. Eva Heller, em *A psicologia das cores* (2008), estuda de que forma elas afetam o emocional dos seres humanos, e explica, no texto introdutório, “Uma regra básica da psicologia da percepção: vemos sempre somente o que sabemos. Os que vierem a ler este livro passarão a ver muito mais cores do que antes.” (Heller, 2008, p. 19). Assim sendo, a experiência amorosa é responsável, como cantado nesta obra, por abranger a visão cromática e imagética do sujeito apaixonado. Uma vez

que passamos a conhecer uma pessoa nova e, nesse processo, nós mesmos, percebemos muito mais do mundo e suas cores.

Nessa mesma linha, é interessante observar a segunda parte da música – que Nando Reis mesmo aponta como algo que gosta de explorar em suas letras, associando à natureza e aos seus fenômenos. Além da marcação de tempo, com as horas do dia, semanas, meses e anos, a letra traz, com destaque, os elementos do céu e do mar, listando: “Praias, baías, braços, cabos, mares, golfos / e penínsulas e oceanos que não vão secar”. Como se sabe, percebemos a água e o ar como azul e, na pesquisa de Heller, entendemos que o “azul é gerado pela reprodução infinita de qualquer material transparente. Por isso o azul é a cor das dimensões ilimitadas. O azul é grande.” (Heller, 2008, p. 24). Grande e infinito como o amor, assim podemos inferir com a canção de Nando Reis, já que a água também é, simbolicamente, ligada às nossas emoções e ao divino.

Heller aponta o amor percebido em diversas cores, sempre ressaltando a importância do “acorde cromático”: a combinação entre cores, que pode transformar a forma com que uma ou outra nos afeta. Além disso, a autora deixa claro que “As cores do amor oscilam tanto quanto as alegrias e as dores ligadas a ele.” (Heller, 2008, p. 55). Assim sendo, o vermelho é predominantemente entendido como a cor do amor, seguido pelo rosa. Além disso, o acorde vermelho-violeta-rosa representa o encontro entre o amor e a sexualidade, esta sendo associada pela presença da cor violeta. O amor sensual é o amarelo, por expressar a maturidade, a época de colheita e, por outro lado, o verde é o amor precoce, juvenil. O rosa é visto como a cor do carinho erótico e da nudez, por se relacionar com a pele e, por último, o marrom é visto como o amor secreto e infiel, já que é vinculado às camponesas de pele morena – o que revela como as relações raciais determinam o modo com que enxergamos as cores.

Ao tratar da cor amarelo e todos os seus símbolos, Heller também chega a citar o compositor russo Alexander Scriabin, que, por ser sinestésico, enxergava cores em notas e tonalidades. Ele afirmava que a tonalidade de ré maior era amarela. Curioso citar, assim, o processo de composição de sua obra orquestral *Prometheus: o poema de fogo* (1910), em que o músico adotou uma escala cromática concebida a partir do ciclo de quintas: cada cor era referente a uma tonalidade, de forma a criar uma experiência sinestésica com a música. De acordo com essa escala, o tom utilizado na gravação de Cássia Eller, lá bemol maior, seria o rosa: uma coincidência que faz todo sentido com o que se canta na letra – sentimentalidade, ternura e romantismo –, além de ser “a única cor a respeito da qual ninguém pode dizer nada de negativo.” (Heller, 2008, p. 213).



Uma canção em rosa, acredito que “As coisas tão mais lindas” (1999) possa ser dividida em três partes, diferente do que afirma o próprio Nando Reis: 1. a paixão e o amor perfeitos; 2. o amor azul e infinito; 3. o encontro e a festa. O refrão seria a última, a qual fala sobre as coisas bonitas que são ainda mais bonitas na companhia do outro amado. Isso exprime exatamente o que Barthes quer dizer ao afirmar que todo encontro é uma festa, é algo que se espera – um júbilo, ou seja, o que nos traz uma alegria extrema. É a simples presença que anuncia e significa uma plenitude de prazeres e satisfações, como vemos na letra: “E as coisas lindas são mais lindas / Quando você está / Hoje você está / Onde você está / As coisas são mais lindas / Por que você está / Onde você está / Hoje você está / Nas coisas tão mais lindas”.

Para expressar essa ternura cor-de-rosa dos encontros, a gravação de Cássia Eller, diferente do arranjo de voz e violão que Nando Reis apresenta nas performances ao vivo, explora também guitarras, percussões e sopros. A canção se dá num crescendo instrumental: a introdução, que fala sobre o processo de apaixonamento e amor verdadeiro, se dá apenas com a voz e o violão – o que traz, de certa forma, a nudez do rosa, a vulnerabilidade. Já a segunda parte, do infinito azul, é o ponto em que a guitarra passa a fazer companhia com seus desenhos melódicos – como o movimento das ondas do mar –, assim como o contrabaixo fazendo a base. A bateria e os outros instrumentos de percussão são adicionados na repetição da música, reafirmando o bonito amor até chegar ao último refrão: modulando um tom acima, os sopros aparecem para transformar o efeito dos versos, a fim de finalizar em tom apoteótico – nas coisas tão mais lindas.

Acho interessante observar que, além dos vocais, Eller é quem toca o violão. Remete aos antigos cancioneiros fazendo serenatas, especialmente no primeiro verso desta obra, e isso faz todo sentido pro propósito da canção apaixonada.

A melodia dos versos vem a reforçar a ideia da beleza: o primeiro verso começa todo cantando a mesma nota, si bemol, sendo um canto mais próximo à fala e à declaração de amor, e saltando ao mi bemol para chegar à palavra “linda”: como se realmente as coisas mais lindas estivessem aparecendo para nós depois de ver a pessoa amada. Já o segundo verso apresenta um motivo melódico em ondas, apontando, por si só, as tônicas da frase: “só reconheci suas cores belas quando eu te vi”: aqui a importância do ponto do encontro, em que todos os acontecimentos nos direcionam para o sujeito que amamos – somente passo a conhecer e reconhecer outras cores no momento em que te conheço e reconheço.

O terceiro e o quarto versos seguem o mesmo padrão melódico, mas mudam um pouco o sentido. Aqui já não tratamos da beleza e da fantasia da paixão perfeita, mas do movimento de encontro com o próprio *self*: o reconhecimento das próprias cores. Então a melodia vem a mostrar um foco naquilo que diz respeito a si mesma. O salto melódico para a nota mi bemol nos leva à palavra “recebi”, e as tônicas do verso seguinte se dão nesta forma: “eu reconheci minhas cores nela então eu me vi”: exprimindo o que hooks afirma, de que, para a paixão virar um amor perfeito, é necessário se tornar consciente de si mesmo e abraçar seu eu verdadeiro.

Ao dissertar sobre a linearidade contínua da melodia e a linearidade articulada do texto, Luiz Tatit, em *O Cancionista* (2012), afirma que a primeira “adapta-se imediatamente às vogais da linguagem verbal, mas sofre o atrito das consoantes que interrompem sistematicamente a sonoridade.” (Tatit, 2012, p. 10). Ou seja, uma força de continuidade contrapõe-se a uma força de segmentação, e o compositor é o responsável por explorar a hora de se utilizar uma ou outra. A força de continuidade está ligada, assim, aos sons de vogal, que provocam a paixão e a modalidade /ser/, enquanto a força de segmentação está ligada às consoantes, que fazem a canção ser modalizada pela ação e pelo /fazer/.

Nesse sentido, o primeiro trecho da canção interpretada por Cássia Eller, a paixão e o amor perfeitos, seria a parte mais passional da melodia, em que os sentimentos são os guias da ideia melódica e em que Nando Reis explorou a ação em detrimento do fazer. Dessa forma, como afirma Tatit, se “prolonga sensivelmente a duração das vogais e amplia a extensão da tessitura e dos saltos intervalares, cai imediatamente o andamento da música, desvelando com nitidez e destaque cada contorno melódico.” (Tatit, 2012, p. 10). É assim que o ouvinte é trazido para o estado em que se encontra: nestes versos que falam sobre o ato de se apaixonar e de amar alguém, temos desenhos de melodia bem traçados para dar destaque aos sons de [a] e [i], além de toda construção de frase ser feita em notas mais longas.

O contrário acontece na parte 2 da canção, que fala sobre o amor azul e infinito. Aqui temos uma melodia com campo de frequências bem reduzido, numa progressão linguística e melódica mais segmentada, com notas de menor duração – muitas colcheias e quiálteras – e graves. Esse trecho remete ao canto falado, com maior ênfase aos sons consonantais, trazendo novos efeitos à música. Tatit, ao refletir sobre a voz cantada e a voz falada, escreve que as consoantes são peças fundamentais na inteligibilidade da voz que fala, e segue: “As segmentações tornam-se ataques rítmicos, como se a voz que canta

mudasse a função dos fonemas privilegiando-lhes a matéria e não a forma.” (Tatit, 2012, p. 14).

Isso se relaciona também com os processos melódicos apontados por Tatit, a *passionalização* e a *tematização* nas canções. O primeiro está ligado ao que citei sobre trazer o /ser/ e a paixão em frequências mais amplas. O segundo, além de se referir ao /fazer/ e à ação, também se utiliza de ideias linguístico-melódicas, sendo um campo sonoro propício para tematizações linguísticas. Tatit explica que

Enfim, a tendência à tematização, tanto melódica quanto linguística, satisfaz as necessidades gerais de materialização (linguístico-melódica) de uma ideia. Cria-se, então, uma relação motivada entre tal ideia (natureza, baiana, samba, malandro) e o tema melódico erigido pela reiteração. Essa materialização (essa marca) já desempenhou inúmeras funções na cultura brasileira: marca de liberdade, marca de juventude, marca de malandragem, marca de brasilidade, marca de regionalismo, marca de revolta, marca de modernidade, marca de mercado, marca de novela. (Tatit, 2012, p. 23)

A ideia aqui construída é da relação entre o amor – e a coisas mais lindas – e a natureza: o passar do tempo, o céu e a lua, as paisagens de mar: tudo ligado a certa infinitude do amor. São horas, dias, milênios que passam em praias, baías e oceanos que não secam. Como já dito, esse trecho todo está cantado em água e mar, que são entendidas como a cor infinita e grandiosa do azul. Essa é a ideia linguístico-melódica que nos é apresentada através da listagem de todos esses itens em notas graves e curtas – um canto falado que, como escreve Tatit, mostra um corpo vivo que respira e que se faz presente. Não à toa Nando Reis reconhece esse trecho como uma segunda parte da canção: sua função é outra.

A terceira parte, o refrão do encontro e da festa, é mais passional. No entanto, também apresenta algumas características da canção modulada no /fazer/: campo de frequências mais reduzido, com poucos saltos, e domínio de sons mais graves. O único salto intervalar – ascendente e descendente – que observamos aqui é em direção à palavra “você”: pois toda essa beleza mais bela se deve apenas a *sua* presença. Também é importante observar que as notas mais longas desse trecho aparecem nos versos que cantam “E as coisas lindas são mais lindas”. Ambas características reforçam essa ideia do encontro como uma festa: uma alegria extrema. Apesar de ouvirmos essas notas mais graves na sua maioria em graus conjuntos, a *passionalização* aparece através do prolongamento dos sons – especialmente os de final de frase – e do destaque à forma melódica e aos sons de vogais.

A harmonia dessa canção também segue os processos que nos permitem identificar mudanças de caráter e função. A tonalidade predominante é o lá bemol maior,

com empréstimos do modo lídio – que se utiliza do quarto grau aumentado, sendo o modo maior mais *aberto e alegre* de todos. O que faz Nando Reis visualizar duas partes, dessa forma, é também o caminho harmônico do trecho do amor azul e infinito. Os acordes que ouvimos nesse momento são o si bemol maior e o fá maior, retirados da tonalidade de si bemol maior. Ou seja, ao mudarmos de tonalidade – no caso, uma que está ligada à sensação de felicidade – também mudamos o caráter da canção. Ou seja, o que lemos na letra também é visível na melodia e na harmonia que acompanha. As partes 1 e 3, passionais, são escritas sob o tom de lá bemol maior lídio, com exceção do último refrão, modulado novamente para o si bemol maior, a fim de criar um efeito apoteótico – mais uma vez entendemos como a harmonia é capaz de transformar a canção.

Pensando na canção enquanto performance, acho pertinente considerar o que Richard Schechner, no ensaio “What is performance?” (2013), define como performance. Ele afirma que a performance é reflexiva, sendo um “comportamento restaurado”: uma ação que, para ser realizada, requer treino e ensaio, mas de que podemos não estar cientes: um comportamento duas vezes vivenciado. O autor defende que qualquer ação pode ser analisada enquanto performance, pois tudo o que fazemos é, de certa forma, um comportamento restaurado. É possível não sabermos qual a sua origem, mas repetimos esses padrões em nossa vida cotidiana e em determinados contextos nos quais nos encontramos.

O texto de Schechner é importante para essa performance de Cássia Eller, pois a própria afirmou que queria fugir da agressividade que os seus outros álbuns carregavam com seu jeito de cantar. A solução encontrada, com a produção de Nando Reis e Luiz Brasil, foi a temática do álbum *Com Você... Meu Mundo Ficaria Completo* (1999): o amor. Assim sendo, a performance de Cássia Eller gira em torno do amor e dos comportamentos restaurados originados pelo amor e pelo que entendemos de canções de amor. O canto roqueiro e agressivo como dos outros álbuns não se adequaria a esse tema, ainda mais quando estudamos uma canção que explora a ternura, o romantismo, a beleza.

É a partir disso que podemos analisar a performance de Cássia Eller em “As coisas tão mais lindas” (1999). Aqui, o canto de Eller é bastante marcado pela voz falada – ela nos apresenta um corpo vivo e presente. Ou seja, não se utiliza muito do vibrato ou de outros ornamentos vocais, exceto nos finais de frase do verso, com curtas vibrações na voz. Isso nos dá um canto limpo: o que também se relaciona com a cor dessa canção, que é quase um canto nu, carregado de sentimentalidade. Importante denotar que Cássia Eller era contralto, o tipo de voz feminina mais grave e pesada, além de possuir certa rouquidão.

Além disso, o crescendo instrumental também aparece na voz. A primeira parte é a mais suave, inclusive por conta da instrumentação, contida no volume e bem fluida – até porque é o trecho em que a continuidade das vogais foi favorecida. Já a segunda, pela melodia grave e consonantal, nos soa como uma conversa, um diálogo. É o trecho que usufrui mais do canto falado e, por conta disso, não foge das características naturais da voz de Cássia Eller: ouvimos o grave, a rouquidão e o som de [r] que rasga o palato. Assim como na análise melódica, a terceira parte também é uma combinação das outras duas: explora as frequências baixas e a voz contralto de Eller junto à fluidez e suavidade cantadas na letra e na melodia. A repetição tem por objetivo reforçar toda a ideia da canção, então temos ela até no canto: que cresce no volume e na intenção. Assim sendo, podemos visualizar a primeira volta como um ensaio, uma performance ainda tímida de declaração de amor, e a segunda já a versão final e desinibida. Nisso, temos um final que se desapega do controle e da moderação: é preciso dizer que a sua presença me traz as coisas mais lindas, o mais alto e claro possível.

## Definir o amor

*“Acho que gostar de alguém é meio assim mesmo  
Dói um pouquinho, adormece a boca, embriaga  
É tipo jambu, né? E faz tremer”  
(Liniker, “Goela”)*

### 1. Eu não sei dizer o que quer dizer o que vou dizer

Eu amo você, mas não sei o que isso quer dizer.

Outro dia tu disseste que me amava e, olhando nos teus olhos, perguntei: como tu sabes? Recebi a resposta mais óbvia: sabendo, né. Em entrevista pra o *podcast* “Mas É Que Não É Isso”, Ana Suy (2023) diz que o amor é uma invenção da linguagem, que não existe como algo palpável e concreto, a ponto de ser medido e testado para concluir que é isso. Logo, não tem como saber se é amor, paixão ou ansiedade – ou qualquer outra coisa, na verdade –, se não sou eu a pessoa a sentir essas emoções, pois a cada vez que amamos, reinauguramos esse sentimento. O amor é singular e ele tem esse quê de impenetrável. Só sabemos o que é o amor quando amamos. É nesse sentido que canta Oswaldo Montenegro, ao dizer que “Quando a gente ama, / simplesmente ama / É impossível explicar” (2007).

Seguindo um caminho de questionamentos, Roland Barthes (2018) exclama, ao perceber-se em um episódio amoroso, que quer compreender o amor, esse “nó de razões inexplicáveis e de soluções bloqueadas” (Barthes, 2018, p. 89). No primeiro fragmento que escreve sobre a necessidade que temos de entender isso que sentimos, o autor reflete que

*Que é que penso do amor? – Em suma, não penso nada. Bem que eu gostaria de saber o que é, mas, estando do lado de dentro, eu o vejo em existência, não em essência. O que quero conhecer (o amor) é exatamente a matéria que uso para falar (o discurso amoroso). [...] Do mesmo modo, mesmo que eu discorresse sobre o amor durante um ano, só poderia esperar pegar o conceito “pelo rabo”: por *flashes*, fórmulas, surpresas de expressão, dispersos pelo grande escoamento do Imaginário. (Idem)*

Jeferson Tenório (2022), em sua interpretação dos fragmentos barthesianos, escreve que a linguagem é a própria experiência amorosa. Então não seria o amor uma certa contradição em si mesmo? Ele é invenção da linguagem, mas, em contrapartida, é quase impossível explicá-lo em palavras: como vemos nessa citação de Barthes, só conseguimos pegar sobras do amor quando falamos dele. Prosseguindo, tal texto de Barthes fecha com um provérbio de Reik, dizendo que o lugar mais sombrio é embaixo

da lâmpada – esse é o lugar do amor. Afinal, como declama o Pastor Henrique Vieira (2019), o amor é certo na sua incerteza.

Em outras figuras, Barthes retoma essa dificuldade de a linguagem abarcar por inteiro o que seria o amor. Quando fala sobre o “Atopos”, por exemplo, traz o outro amado como um ser inclassificável, inefável, do qual e sobre o qual é impossível falar, pois toda palavra soa falsa e mentirosa. Já em “Escrever”, ele discute os impasses de tentar exprimir o amor em uma criação de escrita. Nesta, vemos que o amor tem a ver com a nossa linguagem, já que é produto dela, mas que ele não pode se inscrever na escrita. No terceiro fragmento, Barthes explica a necessidade da invasão da realidade para que se consiga escrever:

O que a escritura pede e que todo enamorado não lhe pode dar sem dilaceramentos é para sacrificar *um pouco* do seu Imaginário e assegurar, assim, por meio da língua, a assunção de um pouco de real. Tudo o que eu poderia produzir seria, no máximo, uma escritura do Imaginário; e, para isso, precisaria renunciar ao Imaginário da escritura – deixar-me trabalhar pela minha língua, suportar as injustiças (as injúrias) que ela não deixará de infligir à dupla Imagem do enamorado e de seu outro. (Barthes, 2018, p. 151)

Barthes também afirma, no último fragmento, que “Querer escrever o amor é enfrentar a *desordem* da linguagem” (Barthes, 2018, p. 152): as palavras são, igualmente, excessivas e escassas demais para o amor.

É percebendo esse problema em definir o amor e o próprio ato de amar, que bell hooks procura investigar o amor enquanto objeto de transformação social, sendo seu primeiro capítulo esse “pôr em palavras”. Ela introduz o assunto afirmando que a confusão que nos cerca quando usamos a palavra “amor” é a origem de nossa dificuldade de amar. Prosseguindo, a autora escreve que

Se a nossa sociedade tivesse um entendimento estabelecido quanto ao significado do amor, o ato de amar não seria tão confuso. As definições de amor nos dicionários tendem a enfatizar o amor romântico, definindo-o primeiro e principalmente como “afeição profundamente terna e apaixonada por outra pessoa, especialmente quando há atração sexual”. É claro que outras definições informam o leitor que tais sentimentos podem existir em um contexto não sexual. Entretanto, afeição profunda não descreve de forma realmente adequada o significado do amor. (hooks, 2021, p. 45-46)

Observando isso, hooks vê que muitos trabalhos que se propõem a estudar o amor acabam por criar definições rasas, de modo a turvar o entendimento: algo como o amor de Secos & Molhados, muito leve e suave coisa nenhuma (1973). É assim que ela nos convida a não pensar no amor enquanto substantivo, mas enquanto verbo: o amor é o que ele faz. E, sendo um verbo, uma ação, amar requer uma vontade e um querer – uma escolha. A autora cita o trabalho de Peck, que fala sobre o amor ser um ato de vontade para promover o crescimento espiritual de si e do outro: ou seja, mais do que um

sentimento, o amor é um meio pelo qual cuidamos de nós mesmos e da pessoa que amamos.

É com isso que hooks escreve que violência e abuso não são amor, e expõe como nossa visão deturpada do amor pode vir desde a infância, quando a família se utiliza de abusos físicos e psicológicos na justificativa de ser um ato amoroso. E, seguindo esse caminho, muitas pessoas acabam por encarar o mesmo modelo de amor na vida adulta, se relacionando com parceiros violentos, mas também cuidadosos e afetivos. O cuidado, ressalta a autora, é apenas uma dimensão do amor, então experienciar relacionamentos afetivos em que existe cuidado não significa estarmos vivenciando um amor. Entender isso é a parte mais difícil, pois, nas palavras de hooks,

A maioria de nós tem dificuldade de aceitar uma definição de amor que afirma que nunca somos amados em contextos nos quais existe abuso. A maioria das crianças abusadas física e/ou psicologicamente foi ensinada pelos adultos responsáveis que o amor pode coexistir com abuso. E, em casos extremos, que o abuso é uma expressão de amor. Esse pensamento defeituoso com frequência molda nossas percepções adultas do amor. Então, assim como nos apegamos à ideia de que aqueles que nos machucaram quando éramos crianças nos amavam, tentamos racionalizar o fato de sermos machucados por outros adultos, insistindo que eles nos amam. [...] A falta de amor consistente não significa falta de cuidado, afeição ou prazer. (hooks, 2021, p. 51)

Ressignificar a falta do amor vem com reaprender a própria definição de amor – e então aprender a ser amoroso. O significado que hooks utiliza, de uma ação, uma escolha, faz com que entendamos o amor como responsabilidade e comprometimento: apesar de sermos ensinados que não controlamos nossos sentimentos, nós sabemos que nossas ações são *escolhidas*: assim sendo, elas que moldariam nossas emoções. Prosseguindo, a autora coloca que “Se nos lembrássemos constantemente de que o amor é o que o amor faz, não usaríamos a palavra de um jeito que desvaloriza e degrada o seu significado.” (hooks, 2021, p. 55). Apesar das ações guiarem o amor, é necessário destacar que, conforme hooks afirma, para amar é preciso coragem – pois ele está ligado à intimidade, afinal, o crescimento espiritual citado de Peck seria a “dimensão de nossa realidade mais íntima em que a mente, o corpo e o espírito são um só.” (Idem). Amar é alimentar a alma – nossa e do outro.

É nesse mesmo sentido que Clarissa Pinkola Estés, em *Mulheres que correm com os lobos* (2018), se utiliza de um mito do povo *inuit*, das regiões árticas, para falar sobre o amor: suas histórias “descrevem o amor como a união entre dois seres cuja força reunida permite a um deles, ou a ambos, a entrada em comunicação com o mundo da alma e a participação no destino como uma dança com a vida e a morte.” (Estés, 2018, p. 154). Essa conexão com a alma é o que faz os relacionamentos amorosos durarem, pois a pessoa



que vive a partir da alma consegue pressentir e aprender novos caminhos, tem perseverança nos momentos difíceis e carrega paciência para experimentar o amor profundo com o tempo.

O mito que Estés traz para desenvolver o tema do amor é da mulher-esqueleto: A Morte. A imagem da mulher-esqueleto serve para mostrar como tudo no mundo instintivo funciona a partir da natureza de vida-morte-vida, ou seja, as coisas têm que morrer para nascer, ciclicamente. E um amor verdadeiro só é alimentado quando reconhecemos as mortes e os nascimentos necessários ao longo do relacionamento. Estés fala que isso explica o amor moderno, que é guiado pelo medo da morte: em grande parte da crença ocidental, a morte é sempre acompanhada de mais morte, o que causa certo pavor do compromisso de um amor profundo – as pessoas não querem enfrentar os finais que um amor envolve.

Portanto, assim como hooks, a autora afirma que o amor exige coragem – de vivenciar as mortes e compreendê-las, a ponto de saber, de forma instintiva, quando algo deve morrer para outro nascer. Sem A Morte, não se pode realmente conhecer a vida, e, por consequência, não se pode existir fidelidade, devoção ou amor verdadeiro. É dessa forma que a experiência amorosa de fato só acontece quando um casal vira três: os amantes e a mulher-esqueleto.

A autora depreende do mito da Morte que passamos por sete tarefas no caminho de ensinar uma alma a amar a outra de modo profundo. O amor se inicia com a descoberta do tesouro – o estado cego da paixão –, e segue pela caça e a tentativa de ocultação; o momento de compreensão da natureza vida-morte-vida; a confiança e o descanso na presença do outro; o compartilhamento de sonhos e feridas; a cura de mágoas relacionadas ao amor; e, por fim, a nova vida que surge da fusão do corpo com a alma. A fase em que nos deparamos com a mulher-esqueleto seria quando abandonamos o ego – que procura apenas o prazer – e penetramos a parte da psique onde ela faz morada. Estés explica que essa figura é a que observa as coisas ao nosso redor,

Ela saber dizer quando chegou a hora de um lugar, uma coisa, um ato, um grupo ou um relacionamento morrer. Esse dom, essa sensibilidade psicológica, aguarda aqueles que se disponham a soerguê-la ao nível do consciente pelo ato de amar o outro.

Uma parte de cada mulher e de cada homem resiste ao reconhecimento de que a morte deve participar de todos os relacionamentos de amor. Nós fingimos que podemos amar sem que morram nossas ilusões acerca do amor, fingimos que podemos prosseguir sem que morram nossas expectativas superficiais, fingimos que podemos ir em frente e que nossas emoções preferidas nunca morrerão. No amor, porém, em termos psíquicos, tudo é dissecado, tudo. O ego não quer que isso ocorra. No entanto, é assim que deve ser, e a pessoa

provida de uma natureza profunda e selvagem é inegavelmente atraída pela tarefa. (Estés, 2018, p. 163-164)

Quando o tal do tesouro nos é revelado, e a realidade passa a invadir a imagem que tínhamos do outro, é o momento em que passamos a habitar esse espaço de maior intimidade. Entender que mortes são necessárias durante o percurso do amor faz muitas pessoas se afastarem dele, pois querem prosseguir apenas com seus aspectos positivos – motivo pelo qual, conforme Estés afirma, o amor acaba morrendo para sempre. É por isso que a autora escreve que o amor tem um custo: ela define que o ato de amar “significa ficar com. Significa emergir de um mundo de fantasia para um mundo em que o amor duradouro é possível, cara a cara, ossos a ossos, um amor de devoção. Amar significa ficar quando cada célula nos manda fugir.” (Estés, 2018, p. 166). É necessário enxergar a morte e a vida como continuidade, não como um fim. Só assim que, juntos, os amantes podem compreender o mundo concreto e o mundo espiritual.

Da mesma maneira, só vendo a morte dentro da vida, é que podemos cantar, como Gilberto Gil (1982), que o amor é um grão, uma semente: tem que morrer pra germinar. E como fazer um amor morrer de fato, se ele é como um grão, que morre e nasce trigo, vive e morre pão?

Além do aspecto cíclico de vida-morte-vida, Estés aponta que, quando uma pessoa se dedica ao amor, ela está disposta a tocar o não belo em si e no outro. Diferente da imagem idealizada do amor infinito – que encontramos nossa alma gêmea e amamos eternamente sem o menor esforço, sem complicações ou tempos difíceis – a autora fala sobre como o amor só avança quando aceitamos encarar suas partes feias: o anseio de sermos amados, o mal amar, a negligência na lealdade, as falhas psicológicas e as fantasias, o isolamento da alma. A psicanálise fala sobre como entre eu e o outro existe uma falta, e que é isso que nos faz amar – o não belo é também sobre esse abismo, e é preciso vê-lo e entendê-lo como tal para cultivar um amor profundo.

Zygmunt Bauman (2021), ainda, fala da relação entre amor e morte ao iniciar sua reflexão acerca dos relacionamentos líquidos. Citando Ivan Klima, ele afirma que “poucas coisas se parecem tanto com a morte quanto o amor realizado. Cada chegada de um dos dois é sempre única, mas também definitiva: não suporta a repetição, não permite recurso nem promete prorrogação.” (Bauman, 2021, p. 16-17). Da mesma forma que Suy fala sobre uma reinauguração do amor toda vez que amamos, a partir do texto de Bauman entendemos que ele é um acontecimento único: nunca amamos igual: não se pode penetrar no amor ou na morte mais de uma vez. O autor ainda escreve que ambos acontecimentos

nascem e renascem no próprio momento em que surgem, sempre do nada: e desnudam o caráter supérfluo do passado e também do futuro.

Invenção da linguagem, o amor é uma experiência que só ocorre no tempo humano. Bauman diz que o amor e a morte não têm história própria, e são eventos não conectados com outros “similares”. Por isso, de acordo com ele, não se pode aprender a amar, assim como não aprende a morrer. Essas são duas situações para as quais, quando acontecem, não estamos preparados: elas nos pegam do nada. O máximo que conseguimos é uma ilusão a partir da experiência alheia – que só pode ser conhecida a partir da manipulação de quem conta.

Sendo assim, o amor pode e muitas vezes é tão assustador quanto a morte. Mas é mascarado pelo desejo e o excitamento. O autor escreve que o amor e a morte podem ser vistos na mesma relação que existe entre a atração e a repulsa, já que a tentação do amor é grande, mas também é a de escapar: o que vai no mesmo sentido de Estés, ao afirmar que o impulso da maioria, no primeiro confronto com a mulher-esqueleto, é de correr, de fugir. Nós ansiamos pelo amor, entretanto tememos a morte que ele carrega junto: como nas palavras cantadas por Maria Bethânia, “Foi tudo tão de repente / Eu não consigo esquecer / E confesso, tive medo / Quase disse não” (1979). Por isso Bauman traz a citação de Fromm, para dizer que sem humildade e coragem não há amor, pois “Essas duas qualidades são exigidas, em escalas enormes e contínuas, quando se ingressa numa terra inexplorada e não mapeada. E é a esse território que o amor conduz ao se instalar entre dois ou mais seres humanos.” (Bauman, 2021, p. 22).

Não se pode aprender a amar, por ser um evento único que exige a coragem e a humildade. Pensando na fragilidade dos amores modernos, Bauman fala sobre a relação entre o consumismo e o relacionamento líquido: vende-se a ideia de que o amor é uma capacidade a ser adquirida, à pronta entrega, embalada e já montada: ele é desejado como um produto de uso imediato e passageiro – e fácil: a experiência amorosa seria algo acessível e simples de comprar. Segundo o autor,

A promessa de aprender a arte de amar é a oferta (falsa, enganosa, mas que se deseja ardentemente que se seja verdadeira) de construir a “experiência amorosa” à semelhança de outras mercadorias, que fascinam e seduzem exibindo todas essas características e prometem desejo sem ansiedade, esforço sem suor e resultados sem esforço. (Bauman, 2021, p. 22)

Entretanto, é da natureza do amor ser refém do destino: admitir a liberdade do outro e a indefinição do futuro. É impossível amar de forma imediata, porque ele requer tempo para maturar: no inverno proteger, no verão sair pra pescar, no outono conhecer e na primavera poder gostar, como cantam Beto Guedes e Djavan (1998). E, diferente do

impulso de consumo da sociedade moderna, o amor quer *preservar* o objeto que cuida e ama. Bauman define o amor também no ato de amar, e escreve que ele é

Um impulso de expandir-se, ir além, alcançar o que “está lá fora”. Ingerir, absorver e assimilar o sujeito no objeto, e não vice-versa, como no caso do desejo. Amar é contribuir para o mundo, cada contribuição sendo o traço vivo do eu que ama. No amor, o eu é, pedaço por pedaço, transplantado para o mundo. *O eu que ama se expande doando-se ao objeto amado.* Amar diz respeito a autossobrevivência através da alteridade. E assim o amor significa um estímulo a proteger, alimentar, abrigar; e também à carícia, ao afago e ao mimo, ou a – ciumentamente – guardar, cercar, encarcerar. Amar significa estar a serviço, colocar-se à disposição, aguardar a ordem. Mas também pode significar expropriar e assumir a responsabilidade. Domínio renúncia, sacrifício resultando em exaltação. O amor é irmão xifópago da sede de poder – nenhum dos dois sobreviveria à separação. (Bauman, 2021, p. 24)

Também criticando o modo de vida consumista, hooks traz um capítulo acerca do amor divino – amar através da espiritualidade. Ela explica que essa cultura de consumo desvia a atenção da fome espiritual: temos posses, mas estamos vazios de espírito. E esse ato de comprar e comprar é uma forma de preencher esse vazio. É assim que a autora defende a visão do amor como uma força espiritual que nos liga e nos une: um meio pelo qual podemos dar fim à opressão e à dominação. Ela explica que o espiritual é o “lugar de mistério na nossa vida onde forças que estão além do desejo ou da vontade humana alteram as circunstâncias e/ou nos guiam e nos direcionam.” (hooks, 2021, p. 115), e afirma que é a espiritualidade que nos dá determinação para amar. Assim, devemos criar um compromisso com nossa vida espiritual para poder cultivar o amor: abraçando o princípio de que ele é tudo e todas as coisas – o amor é nosso destino.

De forma mais aprofundada, Sobonfu Somé, em *O espírito da intimidade* (2007), também trabalha com a espiritualidade como guia das relações amorosas. A partir do olhar do povo dagara, da costa africana, Somé nos mostra toda a construção do que é o amor quando o vivemos através do espírito, ao que ela chama de espírito da intimidade.

A autora explica que intimidade é uma canção do espírito que convida duas pessoas a se conectarem, e que todos os relacionamentos têm uma dimensão espiritual: a união entre duas pessoas só acontece por vontade do espírito e é algo movido por ele. Seguindo o mesmo sentido de hooks, Somé define o espírito como “a energia que nos ajuda a nos unir, que nos ajuda a ver além dos nossos parâmetros racialmente limitados. Também nos ajuda nos rituais e na conexão com nossos ancestrais.” (Somé, 2007, p. 26). Na crença dagara, o espírito é que direciona o amor, e é por meio da nossa relação espiritual que podemos fortalecer a relação amorosa: precisamos ter um compromisso com o espírito para enxergarmos como agir e qual rumo tomarmos.

O amor tem a tendência de unir os espíritos dos sujeitos que se amam, criando uma ligação profunda e sincera – e, dessa união, nasce um novo espírito. Assim como Estés fala da necessidade de abandonarmos o ego para construir um amor verdadeiro, Somé compreende que o ego só cria a ilusão do controle dos problemas – ou da ocultação deles – quando estamos afastados do contexto espiritual: somente o espírito tem o real controle do amor.

Além do compromisso com o espírito, o povo dagara vê o amor enquanto compromisso com a comunidade – um relacionamento amoroso não diz respeito a apenas duas pessoas, mas à aldeia inteira. Somé explica que “O espírito une as pessoas para dar-lhes a oportunidade de crescerem juntas. Esse crescimento é diretamente conectado com as dádivas que as duas pessoas poderão dar à aldeia.” (Somé, 2007, p. 47), e, por isso, a relação de intimidade que temos com o outro amado necessita do apoio da comunidade: um amor só é sustentado na presença de familiares e amigos que possam ajudar nos momentos de crise – conversando, ouvindo e auxiliando nos rituais. A autora, aliás, coloca que toda a concepção da intimidade deriva dos atos ritualísticos feitos entre os casais e a comunidade:

Fora do ritual, nada pode ser verdadeiramente íntimo. É por isso que, na aldeia, toda emoção é ritualisticamente compreendida. Assim, os relacionamentos humanos, quando começam a se aprofundar, entram no canal do ritual. Os relacionamentos mais íntimos desenvolvem-se constantemente como ritual.

Assim, qualquer coisa próxima, qualquer coisa íntima, é impossível sem um espaço ritual. Qualquer coisa que leve as pessoas a expressarem, umas para as outras, algo diferente de sua vida diária, toca no mundo espiritual, no mundo ancestral e é, portanto, um evento ritual. (Somé, 2007, p. 62-63)

Comparando com as relações amorosas que a autora observa nos Estados Unidos, ela diz que o amor, no contexto da aldeia, começa embaixo de uma colina e vai subindo aos poucos – com o apoio da comunidade e do ritual. Enquanto no ocidente,

a maior parte dos relacionamentos começa do alto da colina. O alto da colina tem essa sensação gostosa de estar apaixonado. É claro, existe toda aquela dificuldade da paquera: é tão frustrante, você tem que encontrar a pessoa, depois fica com medo de não funcionar, de que algo vai dar errado. Eventualmente, porém, tudo funciona e parece o paraíso. Esse é o relacionamento do alto da colina.

No entanto, um relacionamento precisa crescer e estar sempre em movimento. Se já estiver no topo, para onde irá? É muito difícil descobrir uma forma de continuar dando voltas no alto da colina. (Somé, 2007, p. 64)

Somé também fala sobre o propósito de vida de cada pessoa na aldeia, que é determinado por ela mesma antes de nascer. Um parceiro bem escolhido deve ter um propósito nas mesmas linhas, pois quando há conflito nisso, que vem a ser a base do relacionamento, acaba-se qualquer possibilidade de se manter uma conexão íntima – e

aqui complemento com aquela definição que hooks traz de crescimento espiritual de si e do outro: uma relação de intimidade requer a contribuição de quem amamos para atingirmos nosso propósito de vida.

Nos diálogos entre Lama Michel Rinpoche e Bel Cesar em *Grande Amor* (2015), vemos que o budismo tibetano vai para um caminho parecido com esse de crescermos ao lado do outro. Lama Michel diz que o amor é um estado elevado da consciência que gera alegria e satisfação, e que ele é verbalmente expressado através do desejo. Entretanto, no budismo, desejar alguém está no sentido de querer a felicidade do outro, não só a minha. Prosseguindo, ele explica que todos nós temos uma força interior que nos impele a fazer coisas, das mais simples às mais complexas, e que essa força se chama *sepa*: desejo. Assim sendo, o desejo tibetano se trata de “uma aspiração profunda e espontânea que todos têm dentro de si: de ser feliz e não sofrer. Esse desejo de querer ser feliz e não sofrer é o que determina todas as nossas ações.” (Cesar, 2015, p. 32).

A partir dessa visão tibetana que faço ponte com o trabalho de Ana Suy, *A gente mira no amor e acerta na solidão* (2022), que explora a solidão dentro do amor. O desejo de ser feliz está muito ligado ao desejo de ser amado, uma vez que Suy aponta que a vida humana depende do amor e do acolhimento: “É o amor de um outro, a quem frequentemente chamamos de mãe, que nos liga à vida. Nossa primeira tarefa na vida é receber o amor do outro.” (Suy, 2022, p. 35). Ou seja, precisamos do amor para existir e, já que somos seres sociais, também precisamos dele para nos mantermos vivos – é pelo amor que vivemos.

Apesar de toda essa relação com o outro e com a comunidade, o amor é algo solitário em si. Suy não tenta definir o amor como algo palpável, já que ela mesma afirma que ele não existe enquanto coisa concreta, mas define como uma experiência de solidão. Nós amamos sozinhos, pois amamos da forma que aprendemos a amar: partindo da nossa história individual, do amor que recebemos da infância, dos outros amores que nos amaram, das nossas partes não belas. Cada um ama do seu jeito, e precisamos estar sozinhos para amar e receber o amor do outro. Suy explica que

Podemos ler que o amor contém a solidão em seu interior, pois no coração do amor está sempre a solidão, e por isso quem não suporta a solidão também não suporta o amor. Mas também podemos ler que amor contém solidão no sentido de que o amor faz uma contenção à solidão. O amor não nos livra de sermos sós, mas certamente torna a experiência de estar só algo muito interessante. Não fosse assim, não nos dirigiríamos a ele. Se não fosse o amor, não seria a solidão. Se não fosse a solidão, não seria o amor. Amor e solidão se fundem e se dependem. (Suy, 2022, p. 22)

A autora fala, ainda, sobre o mito do amor romântico: de que existe alguém por aí que vai resolver o mistério de quem somos de verdade e vai preencher nossos vazios – vai ser a metade que nos falta. O amor não nos livra desses espaços em branco, aliás, de acordo com Suy, o que ele faz é o contrário: a falta tende a ser duplicada, porque passamos a conhecer a parte da qual vamos carecer a partir de então. Assim sendo, Suy reitera que “Amar é se haver com a insuficiência do outro, que denuncia a insuficiência de cada um.” (Suy, 2022, p. 32), e isso não precisa ser entendido como ordem de sofrimento, mas como de *sepa*, de desejo. No meio dessas faltas, é mais fácil enxergarmos infelicidade do que felicidade no amor, como escreve Suy. E acho interessante observar isso através dos ensinamentos do livro de Cesar. Lama Michel fala sobre as oito preocupações mundanas, que são guiadas por nossa vida na ignorância: ficamos felizes com um bem material, com um prazer sensorial, com uma boa reputação e com um elogio – e infelizes com a falta ou o contrário de todas essas coisas. Sofremos com o amor quando projetamos nossa felicidade nele: e encarar o vazio e a solidão que vêm junto é algo que nos frustra.

É por isso que, segundo Suy, quando amamos, temos nosso narcisismo furado – enxergamos a pessoa amada para além de nós mesmo, para além de um espelho. E isso cria a tendência de tomarmos a diferença do outro como desamor ou rejeição: ficamos infelizes. Portanto, a experiência amorosa elabora um luto pelo que pensávamos que era amor. É assim que Suy conclui que o amor talvez seja uma surpresa da infamiliaridade com o familiar – conceito retirado da obra de Freud –, o estranho dentro do conhecido: algo que carrega em si próprio o seu oposto. Dessa forma que o amor é coletivo ao mesmo tempo que solitário.

Percebo o mesmo sentido quando Suy fala sobre a linguagem e a criação do conceito do escuro: a escuridão vira terreno fértil para a criatividade, nela vemos monstros embaixo da cama e bruxas escondidas dentro do armário, e precisamos da luz para não enxergar. Infamiliar dentro do familiar. A autora escreve que a linguagem faz existir o que não existe, e a partir da inscrição da linguagem nós nunca estamos realmente sozinhos: temos a companhia dos nossos próprios pensamentos o tempo inteiro – criando histórias, imaginando cenários, lembrando momentos. Suy, assim, coloca a linguagem como a caixa de Pandora: a esperança sempre guardada, à disposição para termos expectativa sobre as coisas. Etimologicamente, a esperança e expectativa têm relação com a espera, que define o desejo para a psicanálise: o desejo é um vazio, um intervalo entre querer algo e consegui-lo. E é essa companhia eterna da linguagem que faz com que nossos desejos nunca nos satisfaçam – nós esperamos demais. Nas conversas de Bel Cesar

e Lama Michel, os dois concluem que o sofrimento vem exatamente da projeção da felicidade em um lugar fora de nós – quando deveríamos procurar dentro.

A linguagem faz existir o que não existe: ela inventa o amor, coisa impenetrável que só se aprende o que é no ato de amar, e nos dá a possibilidade de desejar – de criar um vazio entre querer ser amado e conquistar o amor. O amor é uma espera e precisa de tempo. Como Suy escreve, a paixão é a parte do relacionamento cujo ritmo frenético faz tudo ficar ainda mais fantasioso. Já o amor, este requer que a paixão acabe, que deixemos que o outro caia do pedestal que criamos para ele, e que percebemos a falta, o vazio, o abismo. A autora fala que é necessário a paixão cair para se transformar, ou não, em amor, e afirma que “O amor é o resultado de uma queda não tão brusca assim. Talvez o amor seja quando colocamos alguns edredons embaixo do precipício e assim suportamos deixar a paixão cair.” (Suy, 2022, p. 76-77).

## 2. Estado de Poesia

Esta canção de Chico César é do álbum homônimo *Estado de Poesia*, lançado em 2015 e produzido pelo próprio artista, ao lado de Michi Ruzitscha. A obra marca o retorno do cantor às gravações de músicas inéditas, após um hiato de sete anos, devido aos seus cargos públicos como presidente da Funjope (Fundação Cultural de João Pessoa) e como secretário de cultura da Paraíba. Em entrevista para Dominique Dreyfus (2015), o compositor revela como esse estado de poesia está ligado a uma reaproximação do seu estado natal, de suas raízes, e de sua história. Na citação que Dreyfus faz, o músico afirma que

“[...] Estado de poesia é um estado alterado de dentro para fora, é como vi meu estado de origem e como me vi. O disco tem um lado A, que fala mais das coisas internas, do amor pela moça que veio morar em São Paulo comigo agora, uma paraibana. As músicas têm a ver com isso tudo. “Para viver em estado de poesia / me entranharia nestes sertões de você / para deixar a vida que eu vivia /de cigania antes de te conhecer... E tem um lado B que é um olhar mais social, pra fora, pro mundo. “Negam que aqui tem preto, negão / negam que aqui tem preconceito de cor / negam a negritude e essa negação nega / a atitude de um negro amor...” (Dreyfus, 2015)

Em diversas entrevistas, César sempre coloca esse estado de poesia como um estado de percepção alterado que vem de dentro – guiado pela afetividade e pelo amor. O álbum, inclusive, é todo através do amor: o amor pessoal, nesse lado A, e o amor social, no lado B. Essa bilateralidade é efeito do próprio processo de composição de Chico César, que diz, em entrevista para Anderson Foca, ter dois olhares – um que seria para fora: o olhar observador, carregado de críticas sociais; e um para dentro: que traz questões



íntimas, como o amor (2020). O olhar para dentro aparece em toda a primeira parte do álbum, reflexo da paixão do artista pela sua atual esposa, como ele conta para Antônio Amaral Rocha (2015). Tal mudança de percepção, assim, vem devido ao reencontro com o estado da Paraíba, mas também ao encontro com o amor.

Analisando a obra de Chico César como uma metáfora para a vida, Izabella Kelly Carneiro Alves e Josineide Silveira de Oliveira (2022) afirmam que as composições do artista são todas atravessadas por suas experiências e se transformam em um ato educativo para pensar bem e viver bem. Passado e presente se reinventam ciclicamente por meio da criação, que “permite que ele viva e continue criando, como uma obra inacabada que está sempre em construção.” (Alves; Oliveira, 2022, p. 77). Logo, em sua posição de criador, uma outra realidade é produzida e renovada de forma permanente, uma vez que Chico César compõe à vida, e o processo de composição segue um tempo próprio contínuo. Esse tempo contínuo também aparece na experiência do amor, como afirma Suy. Os encontros amorosos não têm conclusão em si, pois são ressignificados constantemente: e é no mesmo sentido que Edgar Morin, em *Amor, Poesia e Sabedoria* (2005), fala sobre a vida e o amor: este só vive renascendo de forma incessante, o que implica na sua regeneração permanente.

Morin também fala que o amor faz parte da poesia da vida, e é partindo disso que começa a construir sua ideia que diferencia a prosa da poesia – precisamos da primeira para reconhecer a segunda. Assim sendo, o autor explica que o ser humano produz duas linguagens a partir de sua língua: a prosaica e a poética. Nas suas palavras,

A primeira tende a precisar, denotar, definir, apóia-se sobre a lógica e ensaia objetivar o que ela mesma expressa. A segunda utiliza mais a conotação, a analogia, a metáfora, ou seja, esse halo de significações que circunda cada palavra, cada enunciado e que ensaia traduzir a verdade da subjetividade. Essas duas linguagens podem ser justapostas ou misturadas, podem ser separadas, opostas, e a cada uma delas correspondem dois estados. O primeiro, também chamado de prosaico, no qual nos esforçamos por perceber, raciocinar, e que é o estado que cobre uma grande parte de nossa vida cotidiana. O segundo estado, que se pode justamente chamar de “estado segundo”, é o estado poético.

O estado poético pode ser produzido pela dança, pelo canto, pelo culto, pelas cerimônias e, evidentemente, pelo poema. [...] (Morin, 2005, p. 35-36)

Nós vivemos nos dois estados simultaneamente, e sem um não existe outro. Baseadas nisso, Alves e Oliveira afirmam que o estado de poesia de Chico César começa no amor e nos afetos e se expressa através da composição e da escrita. Uma vez que o artista se utiliza das vivências de dentro e de fora para compor suas canções, ele faz exatamente o que Morin escreve sobre o poeta ir para além da poesia em si mesma:

O poeta não precisa se fechar no território restrito e confinado dos jogos de palavras e símbolos. O poeta possui uma competência total, multidimensional, que concerne à humanidade e à política, mas não pode se deixar submeter à organização política. Sua mensagem política implica ultrapassar o político. (Morin, 2022, p. 39)

Ademais, visto que o próprio compositor observa dois tipos de amor, pessoal e social, todo seu estado de poesia é fundado na experiência amorosa. Assim sendo, o “estado alterado de percepção” do qual fala, é o amor: ele que altera o modo de perceber e ver as coisas do artista, e sua expressão se dá da mesma forma que vem: pela poesia, pela música, pela escrita. O primeiro verso da canção “Estado de Poesia” (2015) nos diz o que o eu-lírico faria para viver nesse estado – o que faria para vivenciar o amor através da poesia. E prossegue trazendo, no meio dessa manipulação da linguagem poética, uma definição desse amor:

Para viver em estado de poesia  
 Me entranharia nestes sertões de você  
 Para deixar a vida que eu vivia  
 De cigania antes de te conhecer  
 De enganos livres que eu tinha, porque queria  
 Por não saber que mais dia menos dia  
 Eu todo me encantaria pelo todo do teu ser

Pra misturar meia-noite meio-dia  
 E enfim saber que cantaria a cantoria  
 Que há tanto tempo queria  
 A canção do bem querer

É belo vê o amor sem anestesia  
 Dói de bom, arde de doce  
 Queima, acalma, mata, cria  
 Chega tem vez que a pessoa que enamora  
 Se pega e chora do que ontem mesmo ria  
 Chega tem hora que ri de dentro pra fora  
 Não fica nem vai embora  
 É o estado de poesia  
 (César, 2015)

O desejo de viver em estado de poesia não é simplesmente o desejo de ser amado, mas o de experimentar a qualidade suprema da vida. Morin afirma que quando o amor e a poesia são concebidos como um meio de viver e um fim ao qual se almeja chegar, eles “dão plenitude de sentido ao ‘viver por viver’.” (Morin, 2005, p. 10). Definindo o amor, paradoxalmente, como ápice da união entre sabedoria e loucura, o autor afirma que “O excesso de sabedoria pode transformar-se em loucura, mas a sabedoria só a impede, misturando-se à loucura da poesia e do amor.” (Idem), e, por consequência disso, se faz necessário aspirar viver o estado poético. É interessante sua visão da poesia, que é reiterada não apenas como uma expressão literária,

mas como um estado segundo do ser que advém da participação, do fervor, da admiração, da comunhão, da embriaguez, da exaltação e, obviamente, do amor,

que contém em si todas as expressões desse estado segundo. A poesia é liberada do mito e da razão, mas contém em si sua união. O estado poético nos transporta através da loucura e da sabedoria, e para além delas.  
(Morin, 2005, p. 9)

O eu-lírico da canção de Chico César assume o amor, a sabedoria e a loucura, e exprime seu desejo no sentido de gozar da espera e das missões que se deve cumprir para chegar ao estado poético. Enquanto ápice da sabedoria e da loucura, o amor é transgressor, e não obedece a ordem social. Como escreve Morin, “quando aparece, ignora barreiras, despedaça-se nelas ou simplesmente as rompe.” (Morin, 2005, p. 23). O autor também diz que o amor é filho de ciganos, e é curioso observar que o eu-lírico fala justamente de deixar a vida de cigania para entrar em estado de poesia – a contradição do amor.

O eu-lírico está disposto a largar tudo para viver esse estado de poesia – um amor romântico, à princípio idealizado. Em sua tese de doutorado, Jonathan Lucas Moreira Leite (2021) pesquisa os signos do sertão e do mundo na obra de Chico César, dois símbolos opostos que acabam se complementando e criando novos sentidos. De certa maneira, também encontramos essa bipolaridade em “Estado de Poesia” representada pelos signos do sertão e do mundo: aqui largaríamos o estado inicial da ausência de amor, a cigania, o nomadismo, o mundo, para então explorar o desejo de ser amado dentro da sertania, da metrópole, da intimidade com uma pessoa. O sertão desta música é colocado no plural, e, por essa razão, entendo como algo ambivalente: a riqueza cultural e o clima semiárido e desértico: as coisas belas e não belas no sujeito amoroso e na experiência amorosa propriamente. O sertão não é somente um, por isso temos que entranhar nele para conhecer e escolher o amor.

Em sua breve análise, Leite observa como a construção poética do amor nesta letra conversa com a poesia romântica de Camões, em que temos “um sentimento que desconcerta, contraditório e inexprimível em sua própria essência. Os versos da canção retomam a lógica camoniana de que o amor só pode ser explicado pelo oxímoro [...]” (Leite, 2021, p. 105). O autor faz relação entre soneto “Amor é fogo que arde sem se ver”, com a ferida que dói e não se sente e o contentamento descontente, e os versos “Dói de bom, arde de doce / Queima, acalma, mata, cria”. O amor é definido entre imagens e sentidos opostos, como o conceito de infamiliaridade no familiar que Suy traz da obra de Freud: precisamos da luz que não vê, da dor que traz prazer, do fogo que acalma. E isso vem por conta da dificuldade de a linguagem abarcar tudo o que o amor é e pode ser, porque ele não existe de forma concreta.

Assim como o trabalho de Suy, o texto de Morin também fala sobre o amor ser invenção da linguagem, todavia, já que o amor é todo cheio de contradições e paradoxos, ele procede da palavra e precede a palavra simultaneamente. Seu pensamento gira em torno da questão cultural, uma vez que em certas culturas não se fala de amor – mas será possível que ele realmente não exista nelas? Na sua explicação, o autor disserta que

O amor enraíza-se em nossa corporeidade e, nesse sentido, pode-se dizer que o amor precede a palavra. Mas o amor encontra-se, ao mesmo tempo, enraizado em nosso ser mental, em nosso mito, que evidentemente, pressupõe a linguagem, e nesse sentido, pode-se dizer que o amor decorre da linguagem. [...]

La Rochefoucauld afirmava que, se não houvesse romances de amor, este nunca seria conhecido. Seria a literatura constitutiva do amor, ou ela simplesmente o catalisa, tornando-o visível, sensível e ativo? De qualquer modo, é pela palavra que simultaneamente se exprimem a verdade, a ilusão e a mentira que podem circundar ou construir o amor. (Morin, 2005, p. 17)

Com essas observações, pode-se afirmar que o texto poético da canção de Chico César nos apresenta dois momentos: o desejo de ser amado, o vazio entre querer e conquistar, a aspiração de viver o estado de poesia e de largar o passado para explorar os sertões do amor; e a tentativa de usar a linguagem para exprimir o que é o amor – falha, como tantas vezes, já que o amor é carrega certa inefabilidade.

Esses dois momentos também soam na melodia, em que o primeiro trabalha mais a ideia, como teoriza Luiz Tatit (2012), com “uma progressão melódica mais veloz e mais segmentada pelos ataques insistentes das consoantes. Os contornos são, então, rapidamente transformados em motivos e processados em cadeia.” (Tatit, 2012, p. 10). O primeiro momento privilegia, assim, o ritmo e a sintonia com o corpo, modalizando a música pelo /fazer/: temos notas mais curtas que funcionam quase como uma declamação do poema ao estilo Camões, e uma construção melódica que canta sobre as *ações* que o eu-lírico executaria para viver em estado de poesia. Já o segundo momento explora a emoção, temos notas mais longas e uma extensão nos saltos intervalares, dando destaque ao contorno melódico. Tatit explica que esse movimento é a passionalização, quando o cancionista “Que trazer o ouvinte para o *estado* em que se encontra. Nesse sentido, ampliar a duração e a frequência significa imprimir na progressão melódica a modalidade do /ser/.” (Idem). Esse segundo momento quer, de certa forma, definir a experiência do estado de poesia, por isso é necessário aproximar o ouvinte à condição passional.

A melodia da primeira parte, que é mais próxima da fala, funciona como uma progressão para chegar ao ápice do estado passional. Vemos os primeiros quatro versos em um padrão motívico, dividindo cada verso em dois motivos: um ligado à ação – para viver, me entranharia, para deixar – e outro ligado à emoção – em estado de poesia, nestes

sertões de você, a vida que eu vivia. O primeiro motivo é todo cantado com a mesma nota, enquanto o segundo cria desenhos ascendentes e descendentes. Dessa forma, a própria estrutura da primeira parte da canção já brinca com esse contraste entre ação e estado. Além disso, por explorar uma progressão até o estado de poesia, a passionalização é feita em modo crescente: a vida de cigania e de enganos livres, que segue o mesmo padrão motivico, nos leva aos versos “Por não saber que mais dia menos dia / Eu todo me encantaria pelo todo do teu ser / Pra misturar meia noite meio dia / E enfim saber que cantaria a cantoria / Que há tanto tempo queria / A canção do bem querer”: aqui temos a transição para o estado passional da canção, com saltos e uma ampliação na frequência.

Esses versos de transição se utilizam dos saltos intervalares para criar uma sensação emocional, todos dando uma ênfase aos sons das vogais: menos dia, encantaria, cantoria, queria. A construção da ideia que esses versos trazem é do desejo – do vazio entre uma coisa e outra, do gozo da vida, do desejo do desejo na medida em que satisfaz, como escreve Suy.

A segunda parte, que trabalha com a emoção do estado de poesia, e com a tentativa de compor e cantar o amor, prolonga suas notas em um contorno melódico com maior variação. Os versos que Leite aponta como camanianos, não somente escrevem oximoros, como também soam: as melodias descendentes criam a oposição entre uma coisa e outra na voz: existe um salto intervalar que sai da dor para o prazer e uma progressão que cai da ardência para a doçura. E é isso que leva ao verso seguinte em frequências baixas, mas com notas longas, a fim de exprimir as coisas belas e não belas dentro do amor – queima, acalma, mata e cria. A estrutura dos versos de transição reaparece quando Chico César canta sobre os efeitos do amor na pessoa enamorada, que se pega e chora do que ontem mesmo ria, e a construção do valor do amor se fecha em uma progressão melódica descendente para se concluir o que é esse estado de estado.

A harmonia que direciona esses versos e notas é bastante padronizada, com apenas um empréstimo modal e uma sequência que se repete ao longo da música. O foco maior se dá na experiência cantada e na melodia que fisga o ouvinte. Escrevendo sobre a inspiração para os cancionistas, Tatit coloca a experiência como um disciplinador de emoções dentro de uma música. Ele fala que apenas por meio da melodia é possível chegar mais próximo a uma experiência pessoal de fato, e, comparando com a poesia, prossegue afirmando que

Pela poesia, a originalidade do tratamento espacial e fonológico, o trabalho com as justaposições que rompem a hierarquia discursiva pode criar outra singularidade relacionada ou não com a experiência (ou ideia) inicial. Pela

canção, parece que a própria singularidade da existência foi fisgada. Como se o texto coletivizasse a vivência, o tratamento poético imprimisse a originalidade, mas o resgate subjetivo da experiência, este, só fosse possível com a melodia. (Tatit, 2012, p. 19)

Além disso, considerando que toda a obra de Chico César é baseada em experiências pessoais, com um olhar para dentro e outro para fora, é interessante observar o texto de Tatit acerca da figurativização. César é considerado um cantautor, ou seja, é um compositor que interpreta suas próprias canções, e elas sempre acabam por resgatar esse subjetivo da experiência através do eu. Chico César canta muito sobre si mesmo e, com isso, cria uma identificação com quem o ouve – disciplina as emoções da música. Tatit afirma que a música se constitui no tempo, e que a voz enunciando palavras e melodias produz o efeito do presente, de que existe alguém agora cantando e dizendo verdades – sempre. Por sugerir cenas ou figuras enunciativas reais, Tatit chama a esse processo de figurativização, e explica que há dois sintomas que podem servir como ponto de partida para examiná-lo em qualquer tipo de canção: dêiticos e tonemas.

O segundo diz respeito às sensações que se pretende criar a partir dos movimentos melódicos, de descendência, ascendência ou suspensão, sendo “um dos principais dispositivos que asseguram a significação das canções populares.” (Tatit, 2012, p. 22). Já o primeiro é um recurso linguístico que indica a situação e a presença do eu – compositor, cantor ou cantautor. Sobre isso, Tatit escreve que

São imperativos, vocativos, demonstrativos, advérbios etc. (Tatit, 1986, pp. 15-16), que, ao serem pronunciados, entram em fase com a raiz entoativa da melodia, presentificando o tempo e o espaço da voz que canta. O papel dos dêiticos é lembrar, constantemente, que por trás da voz que canta há uma voz que fala. (Tatit, 2012, p. 21)

Ao performar suas próprias canções, Chico César reafirma esse lugar de presentificação e de sugestão de realidade. Assim, resgata-se a experiência amorosa através da melodia e de seu conjunto com o poema que se declama e com a harmonia que se sustenta, mas principalmente por essa figura que canta na primeira pessoa do singular sobre um amor vivido através da poesia. Como Morin afirma, o estado poético é produzido pela dança, pelo canto e pelo poema, e talvez só seja possível representá-lo, mesmo na falta e no excesso de palavras, partindo do eu que escreve, do eu que canta, do eu que performa. Para viver em estado de poesia, é necessário deixar-se ser conduzido por esse cancionista que manipula suas experiências quando nos cantarola seus versos melódicos que expressam o que é amor.

## As palavras do amor

*“Deixa eu dizer que te amo  
Deixa eu pensar em você  
Isso me acalma  
Me acolhe a alma  
Isso me ajuda a viver”*  
(Marisa Monte, “Amor I Love You”)

### 1. Escreva num quadro em palavras gigantes

Pérola Negra, te amo, te amo.

Já te coloquei para ouvir as músicas do Rubel algumas vezes, especialmente o álbum *As Palavras* (2022). Nele, o compositor trabalha “um diálogo vigoroso, lírico e delicado com diferentes estilos e artistas”, segundo Jeferson Tenório (2022), e apresenta duas vinhetas com um áudio gravado por sua amiga e compositora, Ana Caetano, em que discorre sobre as palavras e seus sentidos na oralidade. Ao explicar seu pensamento, ela fala da palavra “força” e como o som dela, f-o-r-ç-a, sendo dita, é totalmente ligado com seu significado, uma vez que seus fonemas constituem uma palavra forte. O bonito na citação de Ana Caetano é o que ela traz sobre a dramaturgia dos acordes, algo que se pode relacionar com o sentido das palavras, já que ela afirma achar que tudo no mundo tem uma dramaturgia específica. Qual é a dramaturgia da palavra do amor? E a frase eu-te-amo, sonoramente, é ao mesmo tempo uma fórmula que possibilita expressar o amor e não dizer nada? Falar eu-te-amo é lidar com a palavra e o silêncio, o verbal e o não verbal, pois aqui temos um objeto sobre o qual não há definição concreta: o amor é e não é.

É sobre isso que Eni Orlandi (1990) aborda, ao dissertar sobre o discurso do amor sob o ponto de vista linguístico. A autora inicia seu texto explicando que estar no discurso amoroso é presenciar a desnecessidade do dizer, enquanto falar de amor é significar os sentimentos com palavras e falar sobre o discurso de amor é explicitar esse processo de significação. O discurso de amor, ou o amor enquanto discurso, tema do qual Orlandi trata, se dá através da contradição e do paradoxo: nele, a concepção dialógica encontra limites ao mesmo tempo que os ultrapassa, aparecendo em um estado do “agora e sempre, o aqui e o em-todo-lugar, o nunca e o jamais, o eterno e o instante, o fugaz e o-que-nunca-acaba.” (Orlandi, 1990, p. 75). O discurso amoroso toca o impossível, e a sua realização, na qual ele produz sentido, é pela contradição: como escreve a autora, no horizonte de possibilidade, ele se projeta no impossível e fica sempre no horizonte.

Se faz importante citar a diferenciação que Orlandi realiza entre falar de amor e falar sobre o amor, pois a autora afirma que a literatura sentimental – o romantismo, o lirismo, e a própria canção – é um meio de escrever *sobre* o amor, já que se trata do autor e de seu poema, não de uma situação enunciativa. Dessa forma, o texto literário se torna um princípio de codificação do discurso amoroso:

A produção poética, em si, simboliza um paradigma de fala amorosa que fica como modelo (como condição) na produção do discurso de amor. Sem esquecer que a poesia, na nossa cultura, é ela mesma esse modelo como forma: ritualizando nossa fala amorosa, quantas vezes fazemos versos para significar “eu-te-amo”? (Orlandi, 1990, p. 78)

Além da poesia ser um modelo como forma para expressar o discurso de amor, essa é uma arte verbal que pode aparecer musicalmente. Dessa maneira, as canções amorosas, de mesmo modo, se tornam um paradigma para falar eu-te-amo. Isso se vê, por exemplo, em canções como “Motivos” (1992), de Adriana Calcanhotto, que canta sobre um ritmo que traduza o que ela sente no peito, que só poderia ser o samba, “Não Identificado” (1969), de Gal Costa, que fala sobre fazer uma canção de amor, singela e brasileira, para dizer tudo a ela, e “Falando de Amor” (1999), de Tom Jobim e Miúcha, que chama o outro amado para chegar perto para ouvir esse segredo escondido num choro-canção falando de amor.

Esses modelos de produção de discurso amoroso são as formas que temos para dizer eu-te-amo, frase a qual Orlandi chama de “fala tipo” ou “fórmula”. A frase eu-te-amo funciona como estereótipo e multiplicidade, uma vez que não diz o amor ao mesmo tempo que diz uma infinidade de coisas ligadas ao amor. A autora explica que a fórmula do eu-te-amo é um dizer que evoca, como um padrão, todas as falas amorosas, ocorrendo ou não a fala tipo: todos os dizeres amorosos são regidos pelo eu-te-amo. Aqui aparece uma das contradições sobre as quais Orlandi reflete no texto: a fórmula eu-te-amo inviabiliza o dizer de amor ao passo que é a possibilidade de fazer do amor seu sentido. Assim como qualquer enunciado, a frase eu-te-amo cria sua própria definição na situação em que é dita, por isso, como afirma autora, os sentidos podem se deslocar e se multiplicar no tempo. Isso quer dizer que o eu-te-amo afirmado hoje pode ter um outro significado daqui dois, dez, ou vinte anos: pois a situação já será outra. Além disso, analisando essa fala tipo como um estereótipo, a autora escreve que o eu-te-amo é um lugar de manifestação de ruptura dos sentidos pelo discurso amoroso: fragmentos do que já foi dito possibilitam um sentido ao não dito. Ou seja, sua própria fixidez que proporciona sua multiplicidade.



No mesmo caminho, Roland Barthes (2018) escreve sobre o eu-te-amo, que ele chama de grito de amor, como uma frase que se torna vazia depois da primeira confissão – ela sai da linguagem e divaga para não se sabe onde. No seu segundo fragmento, Barthes afirma que a frase eu-te-amo não tem empregos, nuances, distanciamento, e que nem mesmo é uma frase. É uma palavra que se desloca socialmente e que dispensa as explicações e organizações – ela faz parecer não existir qualquer teatro na fala, apesar de que seu referente é o próprio proferimento, é o performativo. Nela, não há distância ou deformação, pois não é metáfora para nada: eu-te-amo é apenas isso enquanto tudo isso. E não é uma frase, pois “não transmite um sentido, mas prende-se a uma situação-limite: ‘aquela em que o sujeito está suspenso numa ligação espetacular com o outro’.” (Barthes, 2018, p. 158).

Por tudo isso exposto, o eu-te-amo, afirma Orlandi, pode tanto ser quanto não ser um meio de se estar no discurso amoroso: ele toma a forma de declaração, oficializando o sentido do amor, e é reduzido à fórmula e ao estereótipo fixo. Os riscos dessa declaração se dão de duas formas, como analisa a autora: o eu-te-amo pode ser falado e entendido como um eu-me-comprometo, colocando o dito no campo dos contratos, e, na conversa, como uma invasão de território: falar eu-te-amo é esperar uma resposta, e, com ela, a obrigação da troca de falas e da interação. Como escreve Barthes, a forma com que se responde tem valor efetivo: responder “eu também” não é perfeito, pois o que é perfeito é formal – é uma fórmula. Por esse motivo, é preciso que o outro profira a holofrase, a fala tipo, a fórmula eu-te-amo: *eu te amo também*. Nas suas palavras, Barthes discorre que essa solicitação para trocar fórmulas

vem da necessidade, da parte do sujeito apaixonado, não apenas de ser amado de volta, de sabê-lo, de ter plena certeza etc. (operações que não excedem o plano do significado), mas também de *ouvi-lo dizer*, de uma forma tão afirmativa, tão completa, tão articulada, quanto a sua própria; o que quero é receber a fórmula, o arquétipo da palavra de amor, como uma chicotada em cheio, inteiramente, literalmente sem fuga: ponto de escapatória sintática, ponto de variação: que as duas palavras se respondam em bloco, coincidindo significante por significante (*Eu também* seria exatamente o contrário de uma holofrase); o que importa é o proferimento físico, corporal, labial da palavra: abra seus lábios e que isso saia dá (seja obsceno). O que eu quero, desesperadamente, é *obter a palavra*. (Barthes, 2018, p. 163)

A forma de receber o eu-te-amo como um comprometimento, como um contrato, uma vez que se espera uma interação de igual intensidade, conversa com o que Zygmunt Bauman (2021) se propõe a estudar na modernidade líquida: a fragilidade dos amores. O autor explica que os contratos de relacionamento na idade contemporânea estão relacionados ao consumismo: quero sempre adquirir mais, e me livrar do que já não me

serve. O amor duradouro é visto com espanto, já que é passível de sofrimentos, e não tanto de lucros. Assim sendo, Bauman observa um crescimento dos namoros pela internet, que trazem diversos benefícios a quem não quer se comprometer com um amor de verdade: há sempre a possibilidade de clicar para deletar, de bloquear o contato, de nunca mais responder a uma mensagem. Dessa forma, pode-se terminar sem confusão e sem remorso – e, muito menos, sem perder os outros contatos na lista telefônica. Bauman afirma que estar *conectado* é muito mais fácil do que estar *engajado*, portanto, declarar um eu-te-amo no mundo líquido se torna arriscado e, de certa forma, temido, afinal

O que os shopping centers fizeram pelas tarefas da sobrevivência diária, o namoro pela internet tem feito pela negociação de parceria. Mas, tal como o alívio da necessidade e as pressões da “pura sobrevivência” eram condições necessárias para o sucesso dos shopping centers, assim também o namoro pela internet dificilmente teria êxito se não tivesse sido ajudado e favorecido por terem sido eliminados de suas condições necessárias o engajamento *full-time*, o compromisso e a obrigação “de estar à disposição quando o outro precisa”. (Bauman, 2021, p. 87)

De mesmo modo, bell hooks analisa como a política da ganância nos relacionamentos amorosos faz com que as pessoas desejem, como uma droga, um “êxtase imediato e prolongado. Elas não querem fazer nada, apenas receber passivamente uma sensação boa.” (hooks, 2021, p. 148). A autora também destaca que o consumo ganancioso torna o processo de desumanização aceitável: objetifica-se o outro, a ponto de vê-lo como algo descartável: se não funciona, é só jogar fora e arranjar mais um. O que se procura é um prazer instantâneo longe dos sofrimentos do amor, embora a aceitação da dor faça parte da prática amorosa, como escreve hooks: amar é também deixar-se vulnerável. Uma conexão ligada pelo consumismo e o imediatismo faz com que o sujeito tenha medo do amor perfeito, que a autora explica ser um amor guiado pelo desejo de refinar: é um amor que passa pela dor, para, segundo hooks, conduzir ao paraíso. Além da escolha, do tempo e do compromisso, esse amor passa

um processo que tem sido refinado, alquimicamente alterado conforme se move de um estado para outro, é o “amor perfeito” que pode espantar medo. Contrariamente à noção de que é preciso trabalhar por esse resultado – ele simplesmente acontece. Esse é o presente que o amor perfeito oferece. Para receber o presente, precisamos primeiro entender que “não há medo no amor”. No entanto, tempos medo e o medo nos impede de confiar no amor.

Culturas de dominação se apoiam no cultivo do medo como forma de garantir obediência. Em nossa sociedade, falamos muito do amor e pouco do medo. Todavia, estamos terrivelmente apavorados o tempo todo. Como cultura, estamos obcecados com a ideia de segurança. Contudo, não questionamos por que vivemos em estados de extrema ansiedade e terror. O medo é a força primária que mantém as estruturas de dominação. Ele promove o desejo de separação, o desejo de não ser conhecido. **Quando somos ensinados que a segurança está na semelhança, qualquer tipo de diferença parece uma ameaça. Quando escolhemos amar, escolhemos no mover contra o medo –**

**contra a alienação e a separação. A escolha por amar é uma escolha por conectar – por nos encontrarmos no outro.** (hooks, 2021, p. 129, grifo meu)

Se a prática de amar traz medo, proferir a fórmula do amor torna-se uma tarefa também difícil: ela espera um contrato e uma frase que responda formalmente no mesmo nível. Não à toa tantas canções tratam no medo do amor – e especialmente o medo e a ansiedade precedidos por um eu-te-amo. Algumas, como “Água De Beber” (1967), de Tom Jobim, e “Medo de Amar” (1999), de Ivete Sangalo, cantam mais sobre o medo de se deixar levar pelo amor e pelo compromisso amoroso – porque querem evitar os sofrimentos do sentimento: querem evitar o risco de perder, de magoar e de sentir dor. Já outras tratam do medo de declarar o amor: existe uma ânsia de revelar os sentimentos através da fórmula eu-te-amo, mas uma angústia acerca da reação do outro: Marina Lima canta a aflição de querer dizer a seu amigo que o ama romanticamente, que não se sabe “que hora dizer / Me dá um medo, que medo” (1987), enquanto Silva pensa que é cedo falar de amor, que é melhor fingir não ser do que por tudo a perder (2020). Não é possível afirmar que existe uma hora certa para dizer eu-te-amo, no entanto é possível afirmar que esse receio vem da fragilidade dos laços humanos: declarar um amor vai contra esse tipo de relacionamento observado por Bauman.

Enquanto o amor pode causar dor, Tom Jobim bem canta que, na verdade, é o medo que pode matar o coração. Ter coragem para se desvencilhar do medo e encarar o diferente, aliás, é uma forma de nos conhecermos enquanto sujeito. Orlandi afirma que, na interação com os outros, especialmente o outro amado, o discurso amoroso é um meio pelo qual nos constituímos como sujeitos: entendo quem sou eu pelo que me diferencio de ti, mas também pelo que me vinculo a ti. Estar na linguagem, explica a autora, é dividir-se entre o eu e o outro: “O espaço da subjetividade é marcado por essa tensão. Não há um sujeito-em-si (onipotente) nem um sujeito totalmente determinado pelo fora (reproduzido).” (Orlandi, 1990, p. 85). A linguagem é o lugar onde se elabora e reelabora a identidade de forma cíclica: é um movimento. E, como tal, coloca em evidência a incompletude do sujeito, como escreve Orlandi: onde há falta, assim como possibilidade: sempre em movimento. Por isso, proferir um eu-te-amo é uma forma de expressarmos nossa subjetividade e nossa identidade. Entretanto, sempre corremos o risco de se deixar perder no discurso do outro, como se vê no texto de Orlandi:

De um lado, no discurso de amor, o sujeito se mostra e pode ser analisado em sua tendência para absolutizar-se (“Nós somos um”). Porém, na duração do tempo e sua inevitável contradição, ao reafirmar sua subjetividade, o sujeito se **despossui de si mesmo.** [...]

Nesse desgarramento, amar é deixar-se dizer pelo discurso do outro. Ser significado (significar-se) pela falta do outro. Desterro e completude dão o contorno do processo que institui o jogo da identidade na condição de ser sujeito e (e assujeitar-se). (Orlandi, 1990, p. 86)

Essa tendência para o absoluto que Orlandi cita se manifesta pelo silêncio, que é o que pode significar o contínuo e o absoluto: no silêncio podemos ser apenas um: ele silencia outras vozes e as vozes dos outros. Isso se dá, de acordo com a autora, pelo horizonte do impossível do discurso amoroso e pela relação que o sujeito mantém com a própria materialidade sonora da linguagem. E o resultado é uma cacofonia de sons de linguagens, como escreve: “rupturas, murmúrios, explosões da forma, explosões que não são apenas possíveis mas desejadas. Um amálgama de vozes. Sentidos difusos. Desorganização das construções (do corpo da linguagem e de seu sentido) que marcam a presença de dois, no discurso de um.” (Orlandi, 1990, p. 87). É como a introdução de “Não Identificado” (1969): tentar se utilizar dos padrões do eu-te-amo para cantar sobre o amor também soa como uma confusão de sons. Aqui existe um apagamento do que separa o eu do tu, por essa razão o modo significante do discurso amoroso é, segundo a autora, o sussurro: espaço particular da cumplicidade, de fusão e silêncio, de dialogia interna: é ouvir Milton Nascimento cantando “Eu te amo calado / Como quem ouve uma sinfonia / De silêncio e de luz / Nós somos medo e desejo / Somos feitos de silêncio / E sons” (1999).

Sendo assim, fica evidente como falar de amor é ultrapassar os limites da própria dialogia. Como explica Orlandi, o eu-te-amo dito por mim pode ter um sentido, relacionado com minha própria subjetividade, e qualquer outro para a pessoa que o ouve. Não à toa, Barthes, ao introduzir o assunto dos *Fragmentos*, coloca o discurso amoroso como um solilóquio: “o lugar de alguém que fala de si mesmo, amorosamente, diante do outro (o objeto amado) que não fala.” (Barthes, 2018, p. 15). Aqui a relação é menos com o enunciado em si, e mais com a individualidade de cada um, no seu vínculo temporal. Explicando como se dá a produção desse discurso, Orlandi afirma que o eu que profere o eu-te-amo se torna locutor e interlocutor do enunciado – pois ele trabalha a sua finitude e seu desejo ilusório de eternidade enquanto sujeito. Daí nasce mais uma contradição temporal dessa frase-tipo: é aqui e agora, mas é para sempre. Assim sendo, esse interlocutor se desdobra em dois: um que se estabelece no imediato e outro que se projeta para o eterno. O discurso amoroso, explicita Orlandi, coisifica a relação do eu com a eternidade – o enunciado se dá nesse arremesso para o sempre, não para o tu:

O EU é que dura eternamente, e o ideal desse discurso é que exista UMA enunciação, única e definitiva. Marcada pelo efeito de eternidade do sujeito.

Daí a repetição não se colocar como tal e não produzir deslocamento no tempo. Ela também se absolutiza. [...]

O que se afirma, pois, com o “te amo”, não é o te amo mas a eternidade do Eu. O “te”, na repetição, pode até mesmo mudar, adquirir outras determinações factuais, empíricas. “Ama e nem sabe mais o que ama”. O Eu, em sua eternidade, é que garante o único da enunciação que dura. O “te amo” só vale por afirmar o Eu. (Orlandi, 1990, p. 94)

Por outro lado, Barthes escreve que ninguém tem vontade de falar de amor se não for para alguém, se não for o “te” na frase dita, declamada, cantada. Só é possível dizer o amor seguindo uma estrita determinação alocutória; “seja ele filosófico, gnômico, lírico ou romanesco, há sempre, no discurso sobre o amor, uma pessoa a quem nos dirigimos.” (Barthes, 2018, p. 114). Se o discurso amoroso é solitário, ainda mais por conta do solilóquio em que se baseia, o texto barthesiano afirma que ele sempre mira em alguém, mesmo quando o outro permanece no silêncio: mesmo quando o outro já tenha morrido ou nem nascido ainda. Inclusive, o autor afirma que a frase eu-te-amo só ganha sentido no momento em que é proferida a alguém: ele foca sua teoria no imediato, não na eternidade. Aqui, o autor compara o “eu-te-amo” à música: esta só existe a partir da sua performance: é impossível ter sua existência baseada em partituras não lidas e tocadas e versos não cantados.<sup>4</sup> Nas palavras de Barthes,

O proferimento não tem lugar científico: *eu-te-amo* não é da ordem nem da linguística nem da semiologia. Sua instância (aquilo a partir de que podemos falá-lo) seria mais exatamente a Música. A exemplo do que acontece com o canto, no proferimento do *eu-te-amo* o desejo não é nem rompido (lá onde não era esperado: como na enunciação), mas simplesmente: gozado. O gozo não se diz; mas ele fala e diz: *eu-te-amo*. (Barthes, 2018, p. 159)

E discorrendo acerca do gozo da palavra, Barthes escreve sobre a declaração de amor, a conversa sobre o próprio amor, sobre si e sobre o outro, fazendo uma analogia da linguagem com o desejo: falar amorosamente é praticar uma relação sem orgasmo. No primeiro fragmento, o autor descreve esse coito de palavras, dizendo que a linguagem é uma pele:

esfrego minha linguagem no outro. É como se eu tivesse palavras em vez de dedos, ou dedos na ponta das palavras. Minha linguagem treme de desejo. A comoção vem de um duplo contato: de um lado, toda uma atividade do discurso vem, discretamente, indiretamente, realçar um significado único que é “eu desejo você”, e liberá-lo, alimentá-lo, ramificá-lo, fazê-lo explodir (a linguagem goza de tocar em si mesma); de outro, envolvo o outro nas minhas palavras, acaricio-o, roço-o, prolongo esse roçar, esforço-me em fazer durar o comentário ao qual submeto a relação. (Barthes, 2018, p. 113)

---

<sup>4</sup> Aliás, isso conversa com o que Finnegan escreve sobre a canção, já citada na Introdução deste trabalho: “Pois a “letra” de uma canção em certo sentido não existe a menos e até que seja pronunciada, cantada, trazida à tona com os devidos ritmos, entonações, timbres, pausas; tampouco a canção tem “música” até que soe na voz. [...]” (Finnegan, 2008, p. 24).

Justamente essa relação da palavra de amor com o gozo é tema de uma das análises da psicanalista Malvine Zalcberg, em *Amor paixão feminina* (2007). Na obra, Zalcberg afirma que o amor é uma experiência feminina, uma vez que ele vem a partir da falta e da espera de encontrar um Outro que complemente essa falta. Todo mundo tem uma parte masculina e uma feminina em si, e as formas de amar de cada uma se dão de jeitos antagônicos: o masculino está ligado ao silêncio e o feminino à palavra. E, segundo a autora esse padrão também é observado no desejo e no gozo: “o gozo fálico do homem é mais um modo de gozo do próprio corpo, motivo pelo qual é chamado de gozo do Um. [...] A mulher, pelo contrário, se refere ao Outro na medida em que a busca do amor, do Outro do amor, está sempre presente em seu psiquismo.” (Zalcberg, 2007, p. 157). O amor demanda a palavra por ser feminino, já que é por meio da fala que se oferece a própria falta – a própria solidão. Como Barthes afirma, aqui a necessidade vai além de ser amado, mas de ouvir as palavras que amam. E é por meio disso que se atinge a fantasia de amor, gozo e desejo:

Quando um homem fala a uma mulher segundo sua fantasia, o que está em jogo para ela não é só o amor, mas também o gozo e o desejo aos quais as palavras de amor lhe dão acesso. Ao gozo porque uma mulher, para gozar, necessita amar. Ao desejo, porque um dos propósitos do amor é o de permitir que o gozo possa condescender ao desejo do sujeito até então desencaminhado. Se o homem deve falar à mulher de acordo com a fantasia dela é na medida, portanto, em que o amor se dirigindo ao dizer opera o enigmático reconhecimento de dois inconscientes, o do homem e o da mulher. (Zalcberg, 2007, p. 159-160)

Uma vez que o gozo do homem é do próprio corpo, da solidão e do silêncio, Zalcberg afirma que o que ele obtém da mulher em sua fantasia não representa um signo do amor – por isso ela recorre à palavra amorosa. Nesse mesmo sentido, Barthes faz uma reflexão sobre a incerteza dos signos e a ambiguidade da linguagem: tudo que é colocado sob interpretação pode ser bom ou ruim, menos a fórmula do eu-te-amo: recebê-la como um signo de verdade é se desfazer das dúvidas e se entregar ao gozo da palavra: “Daí a importância das *declarações*; quero constantemente arrancar do outro a fórmula do seu sentimento, e de minha parte digo a ele constantemente que o amo: nada fica para ser sugerido, adivinhado: para que se saiba uma coisa é preciso que ela seja dita [...]” (Barthes, 2018, p. 255). Aliás, complementando, Zalcberg afirma que é a linguagem que aponta a relação amorosa entre um e outro: que o amor deve ao símbolo e à fala:

Entre a linguagem e esse determinado efeito que justamente chamamos amor, há uma articulação sólida que dá pelos “dizeres do amor”. Dizeres do amor apontam para uma orientação, um laço. Esse laço que não escapou aos poetas foi ressaltado por Freud e Lacan, como venho sustentando. (Zalcberg, 2007, p. 163)

Assim, a autora passa a sustentar a ideia de que há uma conexão entre o amor e a palavra, e entre a palavra e o gozo. Já que existe uma demanda feminina pela linguagem no relacionamento amoroso, que vem como requisito tanto para o amor quanto para a fantasia e o desejo, Zalcberg afirma que o homem deve contribuir com o gozo da mulher tanto na vertente do órgão quanto na da palavra: a palavra do homem é um gozo em si – está intrínseca ao gozo. No entanto, essa fala não precisa vir durante o ato, ou apenas nele: toda relação de amor e gozo vem através das palavras. Zalcberg explica que

Do lado feminino se goza da fala, de preferência da fala de amor, embora não apenas. O amor, portanto, não é simplesmente expresso pela fala, pode *ser* a fala, amor construído a partir da fala. Isso é verdadeiramente uma experiência do lado feminino e se poderia pensar a sequência – amar, falar, gozar. (Zalcberg, 2007, p. 168).

Além disso, enquanto objeto contraditório e paradoxal, o amor feminino também perpassa o silêncio. Orlandi afirma que o silêncio manifesta nosso desejo de se tornar um só, que apenas nele conseguimos atingir um absoluto e uma continuidade. Já no trabalho de Zalcberg, o silêncio aparece como gozo masculino – o gozo do próprio corpo – e como um desdobramento do gozo feminino. Existe uma pulsão silenciosa dentro da mulher, ponto onde todas as palavras se desfazem, quando, segundo Zalcberg, se alcança uma experiência mística: “se o amor para uma mulher não é pensável sem palavras, por outro lado, há nela um gozo que não passa pela palavra. Trata-se do gozo sobre o qual nada pode ser dito.” (Zalcberg, 2007, p. 172). Nesse aspecto, observamos que, apesar da mulher recorrer à fala do outro para se sentir amada, também ele causa uma divisão que a deixa à deriva de seu gozo solitário. E é aqui que a mulher não está toda ocupada com esse amor que vem do outro: de certa forma, ela também tem esse gozo do Um, mas não toda:

em sua solidão ela é parceira de seu gozo. Nesse sentido, a mulher sempre engana o homem a partir da estrutura de seu gozo. E o engana de um segundo modo, pois que além de homem, ele passa a ser para ela o Outro do amor. Isto é, pela exigência do amor, a mulher desdobra a pessoa do homem em Um e em o Outro do amor. O homem impõe uma divisão à mulher pelo Gozo. A mulher impõe uma divisão ao homem pelo Amor. (Zalcberg, 2007, p. 174)

O amor é ir além da fantasia do outro, logo ele precisa do uso da linguagem – ele precisa da palavra amorosa. Já o gozo diz respeito a essa solidão que todo mundo carrega dentro de si: o gozo é a minha própria fantasia, é a minha própria falta. Zalcberg afirma que o encontro com o amor toca na questão de admitir a fantasia do outro ou de permanecer gozando sozinho, e isso envolve mal-entendidos: apesar de seres falantes, a autora se utiliza do trabalho de Lacan para afirmar que o homem e a mulher não falam a mesma língua – e acabam por não se escutarem. O que ocorre é que “não há enunciação

a dois. Há, sim, dois enunciados que fazem a singularidade de cada um.” (Zalberg, 2007, p. 180). Nesse ponto podemos observar o que Orlandi escreve sobre o discurso de amor ser um meio pelo qual reconhecemos nossa subjetividade. Há um desejo de se tornar um só, mesmo com as diferenças, com as contradições e com as faltas que envolvem um relacionamento – no entanto, assim como Ana Suy (2022), Zalberg coloca que o mais central do encontro amoroso é a experiência paradoxal de uma solidão compartilhada. Não nos tornamos um, somos dois somados às nossas faltas. E o amor, expressado através do discurso amoroso, é o que vem compensar esse desacordo, mesmo sem preencher os vazios ou, como escreve Zalberg, sem derrubar o muro que separa os sujeitos. O eu-te-amo evidencia a alteridade e, ao mesmo tempo, o vínculo. E é por sua mediação que

é possível para um homem e uma mulher que não falam a mesma língua e que pertencem a suas lógicas distintas viverem juntos. O amor é o que, pela via do imaginário, permite tornar suportável, e mesmo agradável, a arte de encontro enquanto desacordo, segundo o poeta Vinicius de Moraes. (Zalberg, 2007, p. 182)

Zalberg escreve que o amor é muito mais que o amor – muito mais que o sentimento, que a conexão. Já Anavitória canta que amar é mais que dizer de amor. Talvez o amor e suas falas criem uma dimensão maior do que se pode mensurar, por isso que nos atemos a essa fórmula que consegue exprimir tanto, ao passo que não fala nada, porque essa coisa grande também é pequena e contraditória: Eu te amo calado, ouvimos de novo na voz de Milton Nascimento, pois “Tudo que cala fala / Mais alto ao coração”.

## 2. Eu te amo você

Esta canção de Kiko Zambianchi foi um grande sucesso das rádios na década de 80, fazendo parte das obras de maior destaque do compositor, que é considerado um dos mais importantes do pop-rock brasileiro. Zambianchi compôs o principal *hit* da banda Capital Inicial, “Primeiros Erros” (2000), e a versão em português do hino dos Beatles, “Hey Jude” (2005), além do *single* que deu início à sua carreira, “Rolam as Pedras” (1984). “Eu te amo você”, canção gravada por Marina Lima no álbum *Todas* (1985), é uma das poucas do disco que não foram compostas pela cantora em parceria com seu irmão Antonio Cicero, e vem a ser, ao lado de “Nada por mim”, a mais escutada e divulgada do álbum. Marina Lima faz parte da época de “inflação de cantoras” dos anos 70, como aponta Jairo Severiano, em *Uma história da música popular brasileira* (2013). Acompanhada de Zizi Possi, Ângela Ro Ro, Joanna e Fátima Guedes, a cantora apresenta, segundo o autor, “um estilo que aproxima a canção romântica do rock, bem adequado à sua voz pequena e sensual.” (Severiano, 2013, p. 435). Como enfatiza Severiano, essa



geração de cantoras que surge nos anos 70 fez com que a década seguinte fosse dominada por mulheres, em oposição à quantidade de cantoras que existia nos anos 30.

Da mesma forma que Orlandi fala sobre a literatura sentimental não ser um discurso amoroso, mas um discurso sobre o amor – uma construção que vem de fora da experiência amorosa, já que o primeiro está ligado à desnecessidade da fala –, a canção gravada por Marina Lima brinca com a fórmula do eu-te-amo como um modelo de declaração de amor. A canção por si só é apenas um texto que externaliza o sentimento do amor, todavia não de modo enunciativo – a enunciação se dá através do símbolo, pois o tu cantado na letra não é uma pessoa, mas uma personagem criada pelo eu-lírico. E isso fica evidente quando observamos o videoclipe lançado em 1985, que retrata o momento de captação da voz da cantora no estúdio, gravando “Eu te amo você”: a canção não é cantada para ninguém em específico – o foco é o ato de gravar, é a relação entre intérprete e obra, entre cantora e canção.

O modelo de produção de discurso, assim, se dá pelo tema da canção, que ensaia uma declaração amorosa para o outro, e pelo título, que traz a fórmula do eu-te-amo.

Aliás, sob o ponto de vista linguístico, pode-se afirmar que esse título traz um redobro de pronome clítico, como estuda Carolina Ribeiro Diniz (2007) em sua dissertação em Linguística. O pronome clítico *te* reaparece no *você*, e, segundo a autora, ele vem como um espelho de traços-phi: pessoa, número e gênero. Necessitando de um verbo hospedeiro, o redobro do clítico nasce de uma concordância entre esse verbo e seu objeto direto – neste caso, o verbo *amar* e o objeto *você*: tanto o pronome clítico quanto o de tratamento, na oração, se referenciam à segunda pessoa do singular.<sup>5</sup> Como conclui Diniz, a derivação construída a partir do redobro não muda o significado da frase: o que ocorre é uma junção de itens que preserva seus traços originais, observada em idiomas como o português, o espanhol, o grego e o romeno. Se utilizando da pesquisa feita pela autora, é possível dizer que esse título de Kiko Zambianchi é não apenas um reflexo da instância discursiva, informal e inerente ao humano, como uma necessidade de ênfase ao sujeito simbólico ao qual o eu-lírico se dirige.

Esse ensaio de uma declaração de amor se dá quase de forma narrativa, sendo essa a primeira confissão amorosa que o eu-lírico deseja proferir ao objeto amado. No

---

<sup>5</sup> Sobre o pronome de tratamento *você*, Diniz ainda destaca a contradição por ele carregada: “Como se sabe, o pronome *você* tem um estatuto ambíguo, pois embora faça referência à segunda pessoa do discurso, engatilha a concordância verbal de terceira pessoa. Dessa maneira, a coocorrência do DP *você* com o pronome oblíquo de segunda pessoa *te* é uma particularidade do redobro do PB que também o distingue de outras línguas do Romance.” (Diniz, 2007, p. 51)

fragmento em que abre a figura do eu-te-amo, como já citado, Barthes afirma que apenas a primeira confissão de amor tem um significado verdadeiro, e que todas as outras são apenas retomadas enigmáticas da antiga mensagem, de tanto que parecem vazias. Juntando isso ao medo do amor, que Barthes define como um medo “de minha própria destruição, que entrevejo bruscamente, inevitável, bem constituída no clarão da palavra, da imagem.” (Barthes, 2018, p. 244), falar eu-te-amo pela primeira vez, ou seja, declarar um compromisso com o outro, desejando uma resposta de mesmo nível, se torna uma tarefa pesada e difícil. A primeira confissão pode ser o que nos destrói, pois ela vai contra o que se deseja no relacionamento moderno, segundo Bauman e hooks. Esse medo da própria destruição no ato de proferir a fórmula eu-te-amo é o que permeia a letra cantada por Marina Lima, como podemos observar:

Acho que eu não sei não  
Eu não queria dizer  
Tô perdendo a razão  
Quando a gente se vê

Mas tudo é tão difícil  
Que eu não vejo a hora  
Disso terminar  
E virar só uma canção na minha guitarra

Eu te amo você  
Já não dá pra esconder essa paixão

Eu queria te ver  
Sentindo esse lance  
Tirando os pés do chão  
Típico romance

Mas tudo é tão difícil  
Que era mais fácil  
Tentarmos esquecer  
E virar mais uma ilusão nessa madrugada

Eu te amo você  
Já não dá pra esconder essa paixão  
Mas não quero te ver  
Me roubando o prazer da solidão

Eu te amo  
Te amo você  
Não precisa dizer o mesmo não  
Mas não quero me ver  
Te roubando o prazer da solidão

Mas tudo é tão difícil  
Que eu nem vejo a hora  
Disso terminar  
E virar só uma ilusão nessa madrugada

Eu te amo você  
Já não dá pra esconder essa paixão

Mas não quero te ver  
Me roubando o prazer da solidão

Eu te amo  
Eu te amo você  
Não precisa dizer o mesmo não  
Mas não quero me ver  
Te roubando o prazer da solidão

Eu te amo  
Eu te amo você  
Não precisa dizer o mesmo não (Eu te amo)  
Mas não quero me ver  
Te roubando o prazer da solidão  
(Zambianchi, 1985)

O eu-lírico se desmonta na dificuldade de proferir as três palavras do amor, afirmando que não vê a hora disso terminar e virar só uma canção: ou seja, ele quer passar pelos processos de significação do sentimento e de explicitação desse significado imediatamente: quer pôr os sintomas em palavras e transformá-las em uma canção na guitarra, em um discurso *sobre* o amor – quer se distanciar desse discurso silencioso. Daí que Barthes também se coloca falando sobre a relação entre sofrimento e o eu-te-amo: assim como o sofrimento tem que ser sentido – interpretado como sintoma – a fórmula do amor também, só assim podemos nos “curar”. Discorrendo sobre o assunto, o autor se questiona se

O sofrimento de amor não será da ordem de um tratamento reativo, depreciativo (será preciso se submeter à proibição)? Será que se pode, invertendo a avaliação, imaginar uma visão trágica do sofrimento de amor, uma afirmação trágica do *eu-te-amo*? E se o amor (apaixonado) fosse colocado (recolocado) sob o signo do Ativo? (Barthes, 2018, p. 162)

Em outro fragmento, já pensando no eu-te-amo como signo do ativo, Barthes escreve que essa holofrase se afirma como uma força que vai contra todas as outras forças – por isso sua visão trágica no momento de proferir pela primeira vez: o eu-lírico construído pela performance de Marina Lima vai perdendo a razão, vai querendo terminar logo ou esquecer tudo, vai desejando falar as palavras ao mesmo tempo que não. Essas são as mil forças depreciativas do mundo contra as quais o eu-lírico tenta lutar enquanto canta essa paixão que não dá mais para esconder, como vemos no texto de Barthes:

(a ciência, a doxa, a realidade, a razão etc.) Ou ainda: contra a língua. Assim como o *amém* está no limite da língua, sem ligação com seu sistema, tirando dela sua “capa reativa”, também o proferimento de amor (*eu-te-amo*) está no limite da sintaxe, aceita a tautologia (*eu-te-amo* quer dizer *eu-te-amo*). Como proferimento, *eu-te-amo* não é um signo, mas luta contra os signos. Aquele que não diz *eu-te-amo* (entre cujos lábios o *eu-te-amo* não quer passar) está condenado a emitir signos múltiplos, incertos, duvidosos, avaros, do amor, seus indícios, suas “provas”: gestos, olhares, suspiros, alusões, elipses; ele tem que se deixar *interpretar*; ele fica dominado pela instância reativa dos signos de amor, alienado no mundo servil da linguagem *porque não diz tudo* [...]. (Barthes, 2018, p. 164)

Ainda no mesmo fragmento, o autor fala que o contrassigno do amor está ao lado de Dionísio: o sofrimento não é negado, mas não fica interiorizado em razão do ato de falar eu-te-amo: pelo contrário, o proferimento da frase-tipo, e sua repetição, é uma forma de expulsar o reativo e lançá-lo no mundo dos signos, que Barthes define como os atalhos da fala. O sofrimento vem exatamente por esses lábios por onde o eu-te-amo não passa – é a angústia de não dizer, de não significar os sentimentos por meio da palavra, de não aceitar esse compromisso ao qual está se propondo no momento em que a voz escapa a laringe e fala – eu-te-amo. Não à toa “Eu te amo você” cria uma oposição entre o sofrimento de não dizer eu-te-amo, no verso, através da mudança da fórmula de compassos – como uma confusão rítmica que o próprio eu-lírico passa enquanto se questiona se deve falar ou não – e a declaração de amor no refrão, no mesmo compasso 4/4. O refrão por si só é uma parte da canção que deve ser simples, fácil e repetitiva, pois sua função é a de marcar na memória do ouvinte e convidá-lo para cantar junto. Logo, essa declaração de amor, que expulsa o reativo, volta diversas vezes, como a gastar a palavra, segundo Barthes:

Como proferimento, *eu-te-amo* está do lado do gasto. Aqueles que querem o proferimento da palavra (líricos, mentirosos, errantes) são sujeitos do Gasto; eles gastam a palavra como se fosse impertinente (vil) que ela fosse recuperada em algum lugar; eles estão no limite extremo da linguagem, lá onde a própria linguagem (e quem no seu lugar o faria?) reconhece que não tem proteção, trabalha sem rede. (Barthes, 2018, p. 165)

Enquanto a primeira ponte que liga o verso ao refrão fala sobre terminar logo e transformar esse amor em uma canção na guitarra, a segunda já vai para um lado de ser mais fácil esquecer e virar uma ilusão – o que conversa com o que Bauman se propõe a trabalhar nos relacionamentos líquidos. Declarar um eu-me-comprometo é entender que o amor também é dolorido, mas é uma escolha diária que visa ao crescimento espiritual de si e do outro – e isso que é custoso nos laços modernos e fragilizados. Marina Lima canta que é mais fácil tentar esquecer e virar mais uma ilusão nessa madrugada: é evidente que desistir seja o caminho fácil, pois “o advento da proximidade virtual torna as conexões humanas simultaneamente mais frequentes e mais banais, mais intensas e mais breves.” (Bauman, 2021, p. 83). Assim como os relacionamentos são construídos de forma imediata e acessível, também são os terminos e os rompimentos. Tudo é tão difícil, porque ir contra a tendência do amor-mercadoria é ser refém do destino, do tempo, e da própria linguagem que profere o eu-te-amo.

E é seguindo esse caminho de medo do amor que o refrão, após declarar esse amor, fala sobre não querer roubar o prazer da solidão. O mito do amor romântico é

exatamente essa crença de que encontraremos a nossa outra metade, a parte que nos falta, e o desejo é de permanecermos assim mesmo: apenas um. Ou seja, de certa maneira, o amor retratado aqui é um que não acredita nesse mito, ou acredita, no entanto não quer vivenciar esse compromisso de roubar nem ver roubada sua solidão. Como se sabe, a solidão é uma experiência amorosa – é impossível amar sem perceber a sua própria solidão, sem perceber seus vazios frente ao outro. Aliás, ela é uma experiência de vida, como escreve Suy: “falar de amor e de solidão é falar da vida.” (Suy, 2022, p. 21), sendo o amor apenas um fator que a duplica, pois o que se encontra é uma parte que fará falta a partir de então. Ver isso como um prazer, e não como uma patologia, é o que torna nossa relação com o outro saudável – é entender que somos seres faltantes que não se completam na presença, mas na falta. Nisso, Suy aponta como é importante inventarmos a nossa própria solidão, e esse também é um significado que podemos dar ao refrão cantado por Marina: trazendo Winnicott, a autora reflete sobre a solidão na presença do outro, sendo o estágio mais sofisticado do psiquismo humano, quando temos a capacidade de “criar um espaço em si que o outro não alcança.” (Suy, 2022, p. 41). Uma vez que nunca estamos realmente sós, pois temos a companhia dos nossos próprios pensamentos, se faz necessário dar dignidade à solidão – não deixar o prazer dela ser roubada, já que,

por vezes é, sim, estado meditativo, de bem-estar, de contentamento consigo mesmo. Mas que também, por vezes, dá notícias de desamparo e da angústia com que chegamos ao mundo, os afetos fundamentais que nos levam às vivências amorosas. Cada um de nós experimentou, experimenta em alguma medida e ainda voltará a experimentar esses afetos na vida, já que é da nossa condição de ser humano e de ser falante passar por aí. Mas o fato de esses afetos nos constituírem não significa que eles nos determinam, e é por isso que o amor é efeito da solidão, ainda que não nos livre dela. Quem sabe o amor sobre o qual eu escrevo aqui restaure alguma dignidade à solidão. (Suy, 2022, p. 46-47)

Além disso, a solidão também é o espaço onde conseguimos ter a experiência da criação – como esse discurso sobre o amor que o eu-lírico quer compor na guitarra, a fim de se afastar do sofrimento das palavras não ditas. Christian Dunker (2017) aponta que, ao longo da história, a solidão foi cultivada como algo enriquecedor, sendo mote para a literatura prosaica e poética, para a arquitetura, para a pintura e para a filosofia, pois

É impossível criar sem amor e angústia, e essas duas experiências dependem da capacidade de estar só. Não se trata apenas da quietude, isolamento e esvaziamento, mas de um conjunto de sentimentos altamente necessários para a saúde mental, sumariamente: estranhar a si mesmo, espantar-se com o mundo, perceber-se contraditório, fragmentado, múltiplo, diferente de si mesmo, frágil, vulnerável, capaz de sobreviver e de “suportar-se”. (Dunker, 2017, p. 24)

A solidão retratada na canção não vai apenas na solidão inerente ao ser humano, com suas falhas e seus vazios, mas em uma enunciação solitária, simbólica. O que se faz

nessa letra, que fala *sobre* o amor, é um processo de figurativização, como explica Luiz Tatit (2012), uma “programação entoativa da melodia e de estabelecimento coloquial do texto [...] por sugerir ao ouvinte verdadeiras cenas (ou figuras enunciativas [...]).” (Tatit, 2012, p. 21). Ao colocar um dêitico e um tu ao qual se dirige, se presentifica o tempo e o espaço da voz: Tatit afirma que a função do dêitico é lembrar que por trás da voz que canta tem uma voz que fala – e, uma vez que o cancionista é um manipulador de emoções, o modelo enunciativo é usado para aproximar e provocar o ouvinte. Aqui temos uma codificação do discurso de amor, pois, segundo Orlandi, “trata-se do autor e de seu poema e não de uma situação enunciativa do discurso de amor. Sujeito do enunciado e sujeito da enunciação não coincidem.” (Orlandi, 1990, p. 78). Além disso, criando certa narrativa em cima do discurso sobre o amor, esse modelo de eu-te-amo é o que chega mais próximo do que o ouvinte capta como conteúdo principal da canção – ainda mais com o gasto de palavras no refrão.

Assim sendo, a melodia é toda cantada com o fim de representar essa ideia da declaração de amor. Embora trate exatamente sobre a paixão, ela se mantém no campo de tematização, no campo das ideias e da narrativa: em uma visão geral, temos figuras rítmicas mais curtas e poucos saltos intervalares, com uma melodia situada na região média. Fica claro que a canção é dividida em três partes, que representam três situações que envolvem o proferimento do eu-te-amo: o verso, mais próximo à fala, cuja fórmula de compasso vai alternando entre o 3/4 e o 4/4, e que cria a imagem de confusão quanto a dizer ou não o amor pelo outro; a ponte, quando se reflete sobre a dificuldade de falar o eu-te-amo – o eu-me-comprometo –, e que soa com saltos intervalares ascendentes para demonstrar essa angústia: difícil, terminar, só, canção; e o refrão, que é a expulsão do reativo, quando o eu-te-amo divaga na linguagem e não se sabe para onde – momento em que a canção desenha, em graus conjuntos, uma melodia descendente, que vai sendo retomada de forma cíclica. Segundo Tatit, além dos dêiticos, o tonemas são a ferramenta mais utilizada para a figurativização na música, sendo a voz no grave ligada ao repouso e à finalização do pensamento, e no agudo à continuidade. Apesar de caminhar para o grave, o refrão de “Eu te amo você” termina com um salto ascendente na palavra “solidão”, dando essa sensação de que algo deve continuar – e continua.

Além da melodia, essas três situações do eu-te-amo também se dão por meio do arranjo musical e da performance de Marina Lima. Assim como Severiano fala sobre a o estilo de Marina ao discorrer sobre a geração de cantoras dos anos 70, aqui temos uma mistura entre o rock e o romântico que se dá de forma muito adequada à voz da cantora,

que vai mudando as técnicas vocais para exprimir cada parte da canção: a primeira sendo um canto mais falado, a segunda se utilizando de uma voz espremida nos sons agudos, para reproduzir a dificuldade no próprio canto, e a última é cantada mais fluida e alegre. No instrumental, o verso é tocado quase como um espelho do ritmo da melodia, tanto na percussão quanto no contrabaixo, transformando o caráter na ponte, que vem com arpejos na guitarra e destaque pros pratos da bateria, deixando a percussão e o baixo mais enxutos. No refrão, ocorre um crescendo instrumental, que preenche o som com a bateria, o ritmo harmônico marcado e os *backing vocals* aumentando a dimensão vocal da canção. Falar eu-te-amo, como uma força ativa que vai contra todas as outras mil forças depreciativas do mundo, é cantar com precisão e coragem, por isso é necessário esse recheio musical, até que a frase-tipo se torne uma repetição enigmática da mensagem antiga – até que se torna quase vazia, e fácil de declamar.

## A saudade

*“A saudade  
 É uma colcha velha  
 Que cobriu um dia  
 Numa noite fria  
 Nosso amor em brasa”*  
 (Zeca Baleiro, “Brigitte Bardot”)

### 1. Tô com saudade de tu, meu desejo

Tô com saudade do beijo e do mel.

Li esses dias que a saudade é um dos nomes do amor. Foi no romance de Julia Dantas, *Ela se chama Rodolfo* (2022). Acho bonito como o amor pode atender por uma palavra que só existe na língua portuguesa, um substantivo cuja tradução necessita de várias outras palavras e classes gramaticais – pois de que forma vai-se colocar em apenas uma o sentimento que engloba afeto, memória, solidão, dor e prazer? A saudade é uma consequência do amor que existe e, conversando com essa passagem do romance de Dantas, Eni Orlandi (1990), ao refletir sobre a fórmula do eu-te-amo, afirma que ela paradoxalmente inviabiliza o dizer do amor e também diz uma infinidade de coisas. Uma vez que a fórmula aparece em qualquer fala amorosa, verbalizar a saudade também é um modo de expressar o amor. Essencialmente, no entanto, é na ausência que a saudade se cria: ou melhor, na solidão.

No ensaio “Solidão e solitude: a dimensão trágica do sofrimento”, Christian Dunker (2017) fala sobre a solidão patológica e a benéfica, diferenciando-as. Ambas trabalham com a minha separação do Outro – mas, enquanto a primeira é um transtorno, uma solidão ilusória (pois é acompanhada de ressentimento, indiferença ou vazio), a segunda é uma experiência de transformação de si e que, cultivada, também cultiva o Outro que habita em nós mesmos. Dunker escreve que a solidão benéfica reconhece que preciso do outro, mas não absolutamente – e que é aqui que ela se torna um espaço criativo. Ele afirma que para criar são necessários o amor e a angústia. E o que acho interessante nesse texto é justamente a passagem em que Dunker fala sobre a solidão e o amor:

A maior parte das pessoas pensa que o amor é uma experiência comunitária. Em grande medida, ele é uma experiência de solidão. Os infinitos espaços de tempo, que não passam nunca, entre um encontro e outro, as intermináveis especulações de ciúme, os temores da perda, os diálogos que fazemos e refazemos com a cabeça no travesseiro são todos efeitos da impossibilidade de ficar só, que a experiência de amar convida a fazer de modo radical. É por isso



também que a pior e a melhor forma de solidão é aquela que se vive a dois [...].  
(Dunker, 2017, p. 31)

A solidão patológica, essa que é apenas ilusória, nasce do próprio medo de estar sozinho. Como um método de defesa contra os sentimentos de insegurança e desproteção, me isolo, como escreve Dunker, de forma simbólica, mas não consigo me separar de certas falas, presenças e histórias. A solidão, aliás, a ausência do Outro, é interpretada como experiência de desamor, abandono ou devastação. E é nesse sofrimento que o sujeito acaba se isolando – mas não totalmente. O autor exemplifica isso com o ressentido, que pode estar sozinho e isolado (pois é algo que procura), entretanto não está só e separado: sentimentos anteriores permanecem fazendo-lhe companhia, então ele passa a ressentir-los na sua solidão.

Ver a solidão enquanto uma experiência negativa se relaciona a esse tipo patológico, pois é apenas na separação do Outro (a solidão verdadeira) que podemos cultivar vivências, como a perda de si, a suspensão de si e a incerteza de si – através de situações de risco, transformações no corpo ou investigações do estado de consciência. Dunker diz que a solidão benéfica se assemelha muito com o fenômeno da resiliência, ou seja, a capacidade de recuperar-se e reconstituir laços rompidos, e prossegue, escrevendo que “Sofrer fortes emoções ou afetos disruptivos não é um grande problema desde que não se espraíem tomando conta da vida do sujeito, reproduzindo-se indefinidamente em contextos distantes daqueles que originaram transformações iniciais.” (Dunker, 2017, p. 36).

As canções brasileiras trabalham muito com a solidão ligada ao sofrimento. Esses sentimentos que, sim, se espraíam e tomam conta do indivíduo, fazendo com que a solidão seja algo que nos devora e nos envolve. É nesse sentido que Marisa Monte e Gilberto Gil cantam que a solidão é uma lava que cobre tudo, “Amargura em minha boca / Sorri seus dentes de chumbo / Solidão palavra cavada no coração / Resignado e mudo / No compasso da desilusão” (1994). E, no mesmo caminho, a dor da solidão é cantada por Alceu Valença nos versos “A solidão é fera, a solidão devora / É amiga das horas, prima-irmã do tempo / E faz nossos relógios caminharem lentos / Causando um descompasso no meu coração” (1984).

É curioso, no caso dessas duas canções, o uso da palavra “compasso”. Como se sabe, o compasso é uma forma de dividir e organizar uma peça musical. É dentro dos compassos que o ritmo, o pulso e a unidade de tempo se criam e se padronizam numa composição (ou em partes dela). Ao ler as letras escritas por Paulinho da Viola. Alceu

Valença, vemos que a solidão é compassada no ritmo do sofrimento: é vagarosa e pesada, em andamento lento. Ao contrário do coração, que, na ânsia de deixar de estar sozinho, bate em *allegro*: acelerado e aflito.

Vagarosa e lenta, essa solidão sofrida, como já dito, é vista como uma experiência de desamor e abandono. Ao escrever sobre a figura “O Ausente”, Roland Barthes (2018) a define exatamente como um episódio que coloca em cena a ausência do objeto amado, transformando-a em prova de abandono. O primeiro fragmento que Barthes escreve exemplifica muito bem o que se discute no texto de Dunker, afirmando que o Outro é sempre quem parte e eu sou sempre quem fica, em sofrimento. Nas palavras de Barthes:

Ora, só há ausência do outro: é o outro que parte, sou eu que fico. O outro vive em eterno estado de partida, de viagem; ele é, por vocação, migrador, quanto a mim, que amo, sou por vocação inversa sedentário, imóvel, disponível, à espera, fincado no lugar, *em sofrimento*, como um embrulho num canto qualquer da estação. A ausência amorosa só tem um sentido e só pode ser dita a partir de quem fica – e não de quem parte: *eu*, sempre presente, só se constitui diante de *você*, sempre ausente. Dizer a ausência é, de início, estabelecer que o sujeito e o outro não podem trocar de lugar, é dizer: “Sou menos amado do que amo”. (Barthes, 2018, p. 59)

O tema da saudade é muito explorado na música popular brasileira, aliás, Nascimento e Martins (2009), em análise lexical de letras de canções de amor que tematizassem a saudade, obtiveram cinco classes reduzidas dessa experiência na música: “Saudade, sujeito movente”, “A saudade em mim”, “Coração: onde moram o amor e a saudade”, “Sonhar com teu corpo, esperar dia e noite” e “Os porquês: a mulher, o tempo e o sentimento compartilhado”. O segundo conjunto é o que traz a saudade como fonte de sofrimento: o objeto amado que me deixou, que tento esquecer nessa solidão. Aqui, o sujeito não sente saudade, ele sofre dela enquanto recorda.

É em seu terceiro fragmento que Barthes relaciona a saudade à memória – pois só se pode viver normalmente e suportar a ausência na infidelidade do esquecimento. Logo, é no despertar desse esquecimento que a saudade toma conta: pensar em quem amamos é ciclicamente esquecer e lembrar. Podemos ver isso em canções como “Pra Te Lembrar”, de Nei Lisboa, que abre com os versos “Que é que vou fazer pra te esquecer? / Sempre que já nem me lembro, lembrás pra mim” (2003), e “Grão de Amor”, composta por Arnaldo Antunes e Marisa Monte, e que canta “Me esqueça sim / Pra não sofrer / Pra não chorar / Pra não sentir / Me esqueça sim / Que eu quero ver / Você tentar / Sem conseguir” (2004).

Seguindo no movimento cíclico, Barthes escreve em seu quarto fragmento que “Desperto muito rápido desse esquecimento. Apressadamente arranjo uma lembrança, uma perturbação. Do corpo vem a palavra (clássica) que diz a emoção da ausência: *suspirar*: “suspirar depois da presença corporal”.” (Barthes, 2018, p. 61). O suspiro da saudade pode ser visto em diversas canções brasileiras – talvez todas as que tematizam o sentimento saudosista, aliás, nascem desse suspiro. Fazendo uma canção para dizer que adora cada vez mais, Marisa Monte canta sobre os sintomas de saudade que vêm do pensamento do objeto amado: os versos “Tô com sintomas de saudade / Tô pensando em você” (2001) se inscrevem em uma sequência de acordes que saem de uma dominante (acorde mais instável, que pede pela tônica) para a sensível (acorde fechado e dissonante) e, enfim, para a tônica na palavra “você”. Essa é a imagem do suspiro: a saudade causa instabilidade e dissonância, e só encontra estabilidade na presença.

O pensamento que lembra e esquece em ciclos está ligado a um movimento de presentificar o passado. O tempo e o espaço se reconstroem na relação com a saudade, pois é rompida a sua linearidade: estou aqui e agora, mas relembro (e desejando) os momentos em que estava lá com quem amo. Funciona quase como a bricolagem que Eric Landowski (2012) cita na concepção de uma carta: reconstituir a imagem de quem quero presente a partir de sobras de sentido e figuras fragmentárias. Aqui, podemos observar o terceiro conjunto de Nascimento e Martins sobre as canções saudosistas, que “conjugam referências ao corpo recordado da amada, envolto em sonho e no dia e noite de espera.” (2009, p. 167). Nesse caminho, Maria Bethânia canta a saudade do beijo e do mel, “Do teu olhar carinhoso / Do teu abraço gostoso / De passear no teu céu / [...] Teu cheiro me dá prazer / Quando estou com você / Estou nos braços da paz” (1986). Juntando as peças de forma a substituir a ausência deixada pelo objeto amado.

A tentativa de retornar ao passado é exatamente fugir da ausência e da solidão. Sobre o tempo presente, Barthes escreve no seu quinto fragmento: “estou bloqueado entre dois tempos, o tempo da referência e o tempo da alocação; você partiu (disso me queixo), você está aí (pois me dirijo a você). Sei então o que é o presente, esse tempo difícil: um simples pedaço de angústia.” (Barthes, 2018, p. 62). O desejo de retorno do objeto saudoso é um dos responsáveis pela angústia do tempo presente: é uma necessidade não respondida, uma vez que, nas palavras de Barthes, a ausência é uma figura da privação.

Pricilla de Farias (2013), ao escrever sobre o caráter saudosista na obra de Florbela Espanca, introduz o assunto afirmando que a saudade não tem existência em si, não tem um ser próprio – que existe simplesmente na presença do Outro na ausência. A

autora também reflete sobre a saudade não ser algo natural, mas algo construído historicamente – a saudade vem do passado e dos códigos que a definem. A saudade, assim, estaria ligada a um sistema de imagens, escreve Farias citando Corbin, ou seja, um conjunto de imagens e sentidos que possibilita remontar o passado no tempo presente. É nesse sentido que ela afirma que o comportamento saudosista é regular e constante.

Seguindo o mesmo caminho, Roberto DaMatta, no livro *Conta de mentiroso* (2012), ao ensaiar uma antropologia da saudade (uma antropologia que, segundo ele, trabalhasse a comparação entre sociedades), vê a saudade como uma construção cultural e ideológica que fica, paradoxalmente, aquém e além do tempo. Aliás, ele defende a saudade como uma categoria *básica* da existência coletiva brasileira. DaMatta afirma que nós, os luso-brasileiros, aprendemos a sentir saudade – e é por isso que o comportamento saudosista é tão regular e constante. Dessa forma, é a noção da saudade que nos faz sentir com maior intensidade o amor e a ausência. Nas palavras de DaMatta:

Ao contrário de uma atitude ingenuamente empiricista, que privilegia a experiência individual e psicológica como fonte dos valores, das categorias e da saudade, é fácil descobrir que o peso da palavra se encontra precisamente no conjunto fortíssimo de ideias e atitudes que ela evoca, desperta e determina. Descoberta como categoria sociológica e como palavra dotada de profunda “capacidade performativa”, a saudade permite subverter esses argumentos de fundo utilitário, baseados no primado da experiência e no utilitarismo burguês contido numa “razão prática”, para afirmar que não são as experiências individuais e fragmentadas do amor, da viagem e da ausência que constituiriam a saudade, mas, em vez disso, é a existência social da saudade com foco ideológico e cultural, a permitir um revestimento especial de nossas experiências, que faz com que a sintamos. É a categoria que conduz a uma consciência aguda do sentimento, não o seu contrário. (DaMatta, 2012, não paginado)

O foco da relação entre a palavra “saudade” e os luso-brasileiros vem exatamente do que citei no início deste ensaio: a saudade enquanto substantivo, enquanto coisa, é uma singularidade do vocabulário português. E é nesse possuir uma palavra que carrega tantos significados que sentimos a saudade de forma diferente.

Esse texto de DaMatta vem de encontro com o que Mísia Lins Reesink, no ensaio “Quando lembrar é amar: tempo, espaço, memória e saudade nos ritos fúnebres católicos” (2012), escreve sobre a saudade: que ela cria uma oposição entre algo universal e singular. Apesar desse conjunto de sentimentos, que na língua portuguesa denominamos de saudade, ser de caráter universal (pois todos sentimos as consequências do amor e da ausência), como escreve Reesink, “a ideia de certa relação de particularidade entre saudade e lusofonia parece permanecer.” (Reesink, 2012, p. 376). Essa relação que torna a experiência luso-brasileira diferente recai na substantivação que, diferente do

sentimento, não é encontrada em outras culturas. A saudade brasileira é onipresente e se refere ao tempo e, como diz Reesink, é composta pela afetividade e pela memória.

Embora seja uma experiência de certa forma unificada pelo idioma português, a palavra “saudade”, no Brasil, como bem explica Cleisson de Castro Melo na sua tese *Saudade: Representação e semiótica em Villa-Lobos* (2016), é a mistura de “três saudades”: dos portugueses, dos africanos e dos indígenas. Nas vivências desses três povos, Melo afirma que a saudade foi um elemento essencial no desenvolvimento da sociedade brasileira, criando o seu próprio sentimento de saudade, que vem a ser menos triste e doloroso que o português – de certa forma, mais alegre e esperançoso. Isso porque, nas palavras do autor, ela traz “o desejo de liberdade que o negro sempre almejou, a “melancolia” do índio não tão livre em suas próprias terras e a saudade portuguesa do além-mar. Esse *mix* de dor e esperança, ao mesmo tempo melancólico, ajudou a compor a “alma brasileira.” (Melo, 2016, p. 33).

Uma canção que pode exemplificar essa esperança que carregamos na saudade brasileira é “Ai Que Saudade d’Ocê” (2014), da autoria de Vital Farias e interpretação de Zeca Baleiro. É possível explicar a relação entre a saudade tipicamente brasileira e essa canção de Farias apenas pelo fato da música ser composta em ritmo de baião – e o baião, por si só, já é uma forma de unir a dor e a esperança, ao cantar o cotidiano e as dificuldades do sertanejo em um ritmo de dança. Em “Ai Que Saudade d’Ocê”, temos um eu-lírico que canta uma saudade a qual se tem desejo de matar, enquanto pensa e lembra a pessoa amada – entretanto, aqui não é observado o sofrimento da solidão patológica discutida anteriormente, e presente em diversas canções brasileiras.

A gravação de Zeca Baleiro brinca com dois caráteres e conversa com o que Luiz Tatit (2012) escreve sobre as vogais em suas análises de canção: a introdução é feita apenas com voz e piano, em andamento mais lento, explorando as emoções e o que Tatit chama de “paixão”: quando o cancionista amplia a duração das vogais e a frequência, trazendo o ouvinte para o *estado* em que se encontra. Já na segunda estrofe, com o acompanhamento da banda inteira e o andamento característico do baião, temos a “ação” que Tatit descreve, com a redução das vogais e da frequência. Agora a canção está mais ligada ao *fazer*, propriamente o de “presentificar quem está distante”, pois a estrofe canta sobre escrever uma carta que fale da saudade e do desejo de matá-la.

A terceira estrofe e a coda trabalham com a despedida e a memória – aqui temos um final apoteótico com o retorno do *estado*: “eu gosto mesmo é d’ocê” é cantada com ênfase nas vogais de “d’ocê”, sendo elevadas a uma oitava acima, ou seja, ampliando a

frequência para trabalhar a paixão novamente. O destaque no final desta canção, cantado duas vezes, é a despedida: a dor da separação e a sina do trabalho que afasta os amantes. Se a saudade só existe por conta da presença do amor na ausência, então a despedida seria a mãe da saudade.

É a despedida que a gera: ela dá à luz, amamenta, educa, fortalece – fornece todos os nutrientes para que a ausência tenha vida própria e, dela, cause a saudade. A quebra da linearidade do tempo-espço já se inicia na despedida. O sentimento paradoxal de que: tive a alegria do amor em ação, passado, e agora tenho a melancolia do amor distante, futuro – que nasce de forma imediata. Na certeza de um próximo encontro, o sujeito que ama se vê no “pedaço de angústia” que é o tempo presente enquanto tenta correr para o futuro e voltar ao passado. Podemos observar essa relação que o sujeito apaixonado tem com o pedaço de angústia presente em “Longe de Você”, de Vitor Ramil (2021). Aqui, o tempo se desconstrói ao parecer inerte: “Todo dia o dia quer passar / Mas o fim não vem / A espera é sempre tão brutal / Tudo se mantém”. O amor à distância lida com a saudade de forma permanente: a morte temporária dela é muito mais breve do que a vida – que se alimenta desse tanto de amor. Nessas horas, o amor responde por saudade mais do que por qualquer outro nome.

Pensar na saudade é, de certa forma, também pensar na morte e nos sentimentos de luto. Pessoas que se vão ou relacionamentos que se findam são causadores dessa palavra que só existe da língua portuguesa e que mora em um tempo ingrato. Entre vivos, a espera sempre tão brutal, mesmo com a certeza de um próximo encontro, simula essas mortes e fins de forma muitas vezes violenta: é nessas pequenas e terríveis mortes que podemos observar a solidão patológica e a insuportável ausência. Maysa exemplifica isso ao cantar, acompanhada de um conjunto de cordas, sobre a tristeza que aparece durante uma separação dos amantes: “Quando a noite vem / Vem a saudade / Do carinho seu / Olha meu amor / Chego a pensar / Que nosso amor acabou” (1968).

É também nesse sentido que Barthes escreve sobre a manipulação da ausência que se faz através da linguagem: transformar a distorção do tempo, produzir ritmo e abrir o palco. Em suas palavras, “cria-se uma ficção de múltiplos papéis (dúvidas, reprovações, desejos, depressões).” (Barthes, 2018, p. 62), através da qual podemos afastar a morte do outro – retardando o instante em que ele pode oscilar da ausência para a morte. Barthes disserta sobre essa sensação de morte do outro por conta da visão infantil da ausência – da mudança repentina entre acreditar que a mãe está ausente e que a mãe está morta. É

assim que a saudade convive com a crença de que a qualquer momento a pessoa ausente pode morrer – e só sua manipulação pode torná-la suportável.

É provavelmente dessas manipulações da ausência que se compõem as canções de amor: obras poético-musicais a cantar a paixão e a dor da saudade. Como Orlandi afirma sobre a literatura romântica e a poesia amorosa, são textos que escrevem *sobre* o discurso de amor – já que, nas palavras dela, “parece bem mais fácil, pois já é colocar-se na possibilidade de um olhar de *outro lugar*, o da explicitação de um processo de significação.” (Orlandi, 1990, p. 75). A utilização da linguagem a fim de lidar com a saudade é, em um pedaço de instante, conseguir pôr-se para fora, e criar: diz Bauman (2021) que o amor é afim à transcendência, e que este seria o melhor termo para falar do impulso criativo gerado por ele.

Um exemplo de obra musical que trata da saudade a relacionando a um processo de luto é “Pedaço de Mim”, de Chico Buarque (1978). A letra trabalha com uma saudade quase doentia – ao observar o outro como um pedaço de si e a separação como uma experiência exacerbada de morte. Apesar do eu-lírico dessa canção não apresentar gênero, ele coincide com a visão do feminino que Chico Buarque utiliza em várias de suas obras. Como outras canções dos anos 70, esta expressa o medo da separação, e é interessante pensá-la na perspectiva feminina especialmente por conta do contexto da época, quando as mulheres passaram a questionar os papéis sociais dentro do casamento e reivindicar sua liberdade.

A verdade é que até a ascensão do movimento feminista – pensando no recorte de mulheres brancas de classe média a alta –, a construção da família sempre se deu na dependência da mulher. Como Colette Dowling escreve ao introduzir a obra *Complexo de Cinderela* (2022), na infância, as mulheres eram educadas com a fantasia de que alguém apareceria para salvá-las: um homem que passaria a ser um pedaço delas mesmas, que traria proteção e afeto. Com isso, os anos 70 foram uma época em que muitas mulheres se encontravam em um embate entre a dependência e a liberdade: fundidas em seus cônjuges, mesmo questionando seu papel na sociedade, as mulheres temiam muito a liberdade e o que ela poderia representar: quem sou eu separada desse pedaço de mim que me protege e que tem muito mais capacidade intelectual que eu?

A canção de Chico Buarque consegue representar o desamparo da separação na perspectiva feminina dessa época: quando a dependência é tão forte, que a ausência é realmente sentida como algo “arrancado” e “afastado” de si. Aqui, a distância do homem ainda não é vista como liberdade, mas como uma morte: dele, da relação, e da mulher.

Esse texto trágico é cantado em uma melodia cíclica – e só poderia o ser, para percebermos o sentimento sendo remoído pelo eu-lírico. Tatit (2012) analisa essa canção em sua obra e escreve que, nessa melodia repetitiva, a canção avança até chegar à separação total entre corpos: uma distância tão insuperável, que é pior do que um fim definitivo. Nas suas palavras: “O desejo do outro é tão intenso que, diante da impossibilidade de realizá-lo, só resta implorar pelo seu (do outro) desaparecimento completo. A presença dos “sinais” do ente amado renova continuamente o sentimento de ausência e a penitência de viver em distância.” (Tatit, 2012, p. 240). A forma pela qual é sentida essa distância é uma saudade exagerada e doentia. Tatit prossegue dizendo que

Em poucos minutos de canção, a tensão disjuntiva atinge seu pólo limite, consubstanciando-se na noção de morte. As sucessivas especificações do sentido disfórico de “saudade” do amor, dentro desse quadro de cisão, acaba por identificá-lo com o sentimento trágico de “mortalha do amor”. É a separação definitiva e o “adeus” derradeiro, símbolo de desintegração total do ser. (Tatit, 2012, p. 241)

Buarque, em parceria com Djavan, também escreveu sobre a saudade como algo que nos mata na canção “Tanta Saudade” (2005). Assim como a solidão, a saudade também nos devora – e nos dá vontade de devorar. A letra, cantada por Djavan, diz que “Era tanta saudade / É, pra matar / Eu fiquei até doente / Eu fiquei até doente, menina / Se eu não mato a saudade / É, deixar estar / Saudade mata a gente / Saudade mata a gente, menina”. A narrativa dessa canção se desenha na melodia – como ondas: vai, e vem, trabalhando a ação da saudade nas estrofes e a paixão do desejo no refrão. O desejo, segundo Bauman (2021), está ligado à vontade de consumir, e é um impulso de destruição. Ele afirma que “embora de forma oblíqua, de *auto*-destruição: o desejo é contaminado, desde o seu nascimento, pela vontade de morrer.” (Bauman, 2021, p. 24).

Não à toa, comumente relacionamos a saudade com a vontade de matar o desejo de rever a pessoa amada. A saudade é algo que queremos matar, como vemos em “Tanta Saudade” (2005) e em “Ai Que Saudade d’Ocê” (2011); algo cujo fim ficamos esperando, como em “Descalço no Parque” (1964); algo que queremos acabar o mais rápido possível, correndo e correndo em “Por isso corro demais” (1998).

No último fragmento em que fala da ausência, Barthes se utiliza de um *koan* budista para afirmar que “A ausência do outro me conserva a cabeça sob a água; pouco a pouco me sufoco, o ar se rarefaz: é graças a essa asfixia que reconstituo minha “verdade” e preparo o Intratável do amor.” (Barthes, 2018, p. 64). Já na última figura de sua obra dos *Fragmentos*, escreve que a verdade é que só somos nós mesmos na presença do outro



amado. E é nisso que a vontade de matar a saudade se baseia: preciso da morte dela para ser eu mesma.

## 2. Por isso corro demais

“Por isso corro demais” é uma canção composta por Roberto Carlos em 1967, e integra o álbum “Roberto Carlos em Ritmo de Aventura” (1967). Inspirado pelos filmes da banda inglesa The Beatles, como *A Hard Day’s Night* (1964) e *Help!* (1965), em que os membros interpretavam versões ficcionais de si mesmos, Roberto Carlos estrelou um longa-metragem homônimo dirigido por Roberto Farias, o primeiro de uma trilogia, lançado em 1968. A comédia musical apresenta o cantor em apuros ao ser perseguido por uma gangue internacional. A canção “Por isso eu corro demais” faz parte da trilha sonora, aparecendo em uma das cenas de perseguição de carro – em que Roberto Carlos está correndo demais em fuga.

A canção e o álbum fazem parte do que foi o apogeu do movimento da Jovem Guarda e do ritmo do iê-iê-iê, entre 1966 e 1967. O chamado iê-iê-iê, explica Severiano (2013), “era um subgênero inspirado no rock dos Beatles, temperado por uma mistura com certas formas da canção brasileira – inclusive a bossa nova, da qual adotou o coloquialismo – e que cultivava letras de um romantismo ingênuo, com salpicos de rebeldia.” (Severiano, 2013, p. 399). O iê-iê-iê apresentava simplicidade harmônica e instrumental, e seu objetivo era atingir a camada mais jovem da população, como forma de se alienar do contexto político da época. Se utilizando desse subgênero, a composição de Roberto Carlos traz o tema da saudade da pessoa amada através do termo “correr” – uma forma de manipular o tempo da ausência. A letra canta os seguintes versos:

Meu bem, qualquer instante que eu fico sem te ver  
Aumenta a saudade que eu sinto de você  
Então eu corro demais  
Sofro demais  
Corro demais só pra te ver, meu bem

E você ainda me pede para não correr assim  
Meu bem, eu não suporto mais você longe de mim  
Por isso eu corro demais  
Sofro demais  
Corro demais só pra te ver, meu bem

Se você está ao meu lado eu só ando devagar  
Esqueço até de tudo, não vejo o tempo passar  
Mas se chega a hora de pra casa te levar  
Corro pra depressa outro dia ver chegar  
Então eu corro demais  
Sofro demais  
Corro demais só pra te ver, meu bem

Se você vivesse sempre ao meu lado, eu não teria  
 Motivo pra correr e devagar eu andaria  
 Eu não corria demais  
 Agora corro demais  
 Corro demais só pra te ver, meu bem

Só pra te ver, meu bem  
 Só pra te ver, meu bem  
 Só pra te ver, meu bem  
 Só pra te ver, meu bem  
 (Carlos, 1967)

A canção inteira se inscreve nessa noção de pressa para ver a pessoa amada e no desejo de estar junto – ou no desejo de matar a saudade. Aqui vemos perfeitamente a quebra da linearidade do espaço-tempo que a experiência da separação entre amantes causa. Assim como discutido anteriormente, existe uma dicotomia entre a rapidez e a lentidão, o correr e o andar, que se ligam à ausência e à presença. É urgente fugir desse tempo ingrato que é o presente, vagaroso e lento, por isso a letra relaciona a corrida e a pressa ao momento da ausência. Correr seria uma maneira de manipular o presente: tentar concluir tarefas mais rápido, finalizar os dias mais cedo: sempre na expectativa do encontro futuro. Nos versos “E você ainda me pede para não correr assim / Meu bem, eu não suporto mais você longe de mim” podemos observar o que Barthes escreve sobre a ausência: que só é possível suportá-la na infidelidade do esquecimento. No momento em que o eu-lírico não cai em breves esquecimentos, seu único recurso é essa manipulação do tempo.

Com esse texto musical, também faço referência à reflexão escrita acerca da despedida, que é o ponto inicial da quebra de linearidade do espaço-tempo. O sentimento paradoxal do amor passado e da melancolia futura é o que guia os versos “Mas se chega a hora de pra casa te levar / Corro pra depressa outro dia ver chegar”. É um pedaço de tempo em que desejamos, simultaneamente, voltar ao passado e viajar para o futuro. Na letra de Roberto Carlos, a despedida é o lugar onde o eu-lírico começa a correr para o próximo encontro – e se prende no futuro na tentativa de antecipar sua chegada.

Por outro lado, agora pensando no vagar do tempo, nessa letra ele aparece durante a presença da pessoa amada: apesar da efemeridade do encontro, o eu-lírico nem vê o passar das horas, inerte na experiência do presente – tempo da presença. Existe um desejo de apreciar a companhia do outro, e de, mais uma vez, manipular o tempo: ao seu lado eu quero a lentidão. São duas estrofes que falam, na essência, essa mesma coisa: sem você eu corro, com você eu caminho. Também é interessante observar o verso que canta “Esqueço até de tudo, não vejo o tempo passar”, pois conversa com a citação de Barthes

feita anteriormente. Na ausência, o eu-lírico não se entrega ao esquecimento (o que torna a saudade insuportável), mas na presença, seu lugar de segurança, se permite esquecer tudo.

É possível observar a dicotomia entre a lentidão e a rapidez também na estrutura das estrofes: os versos mais longos são os que trabalham com a emoção da saudade, com o sofrimento da ausência – são o estado interno do eu-lírico – e antecedem o estribilho – que vem como uma ação. Correr para fugir da saudade, assim, aparece também de forma literal: em versos curtos com vogais mais fechadas, que se repetem ao fim de todas as estrofes – a pessoa que sente saudades está, de certa forma, sempre correndo.

A gravação de Roberto Carlos explora o iê-iê-iê em sua instrumentação e performance vocal, o que também torna essa corrida toda meio literal. O andamento é mais rápido, a canção começa com sons de carro e o canto de Roberto Carlos é bastante rígido no ritmo das palavras – talvez até perfeito demais – trabalhando de forma não tão profunda o estado interno do eu-lírico. Talvez ele esteja muito ocupado apenas correndo. Por esse motivo, vejo que é mais interessante estudar a versão gravada por Adriana Calcanhotto no álbum *Marítimo*, de 1998. Com voz, violão e guitarra elétrica, a canção cantada por Calcanhotto consegue trazer uma sensação bem diferente: como escreve Leonardo Davino (2010), no blog *365 Canções*, “ela dá voz ao estado (de falta; de separação; de distância) interior do sujeito e não ao movimento (desespero) de busca que a letra expressa.” O andamento é mais lento, com o ritmo todo guiado pela batida feita no violão; alguns ataques são feitos na guitarra, como respostas à corrida – que talvez sirvam exatamente como, na verdade, imagens da corrida; e o canto de Calcanhotto é fluido, areado e, por vezes, muito próximo à fala.

Davino diz que a gravação de Calcanhotto exprime o cansaço do sujeito: de fato, diferente da versão de Roberto Carlos, que é nítida a imagem da corrida de carro, Adriana Calcanhotto desenha um eu-lírico que parece correr com as próprias pernas. Até mesmo a sirene *sampleada* é lenta e distorcida, surgindo em *fade in* e afastando-se em *fade out*, em oposição ao ruído de carros utilizado por Roberto Carlos – que aparece para localizarmos espacialmente.

Seguindo o mesmo caminho, Davino escreve que essa versão de Calcanhotto mira na circularidade da ausência do outro: o sujeito criado por ela está correndo em círculos, remoendo o sofrimento da saudade. O autor também coloca que os versos terminados em “ar” ampliam o desejo do encontro, mas também revelam sua não concretude. Nesse sentido, é interessante observar uma das mudanças de letra e melodia

feitas nessa versão: o estribilho canta “Então eu corro demais / Sofro demais / Corro demais só pra te ver”, cortando o “meu bem” ao final, e mudando a cadência frasal e musical do verso. As notas cantadas em “pra te ver”, aqui, formam um trítono, intervalo de três tons inteiros que soa bastante dissonante. Isso porque a palavra “ver” foi colocada no sétimo grau menor da tonalidade, gerando uma tensão melódica e essa sensação de não concretude apontada por Davino. A corrida de Adriana Calcanhotto gera movimento e instabilidade: corre, mas não sai do lugar.

A melodia como um todo trabalha com o movimento e a instabilidade: os versos são construídos como uma caminhada – sem grandes saltos, mas com uma sequência que sobe e desce – e o estribilho como a corrida de modulação que traz tensão melódica e harmônica. A nota mais aguda dos versos é o lá natural, cantando o drama das palavras “instante”, “saúde”, “pede”, “suporto”, “lado”, “tudo”, “sempre” e “correr”, que são o ápice da sua cadência frasal. É aqui que se trabalha o estado interno do eu-lírico, com um dor que cresce e repousa. Já o estribilho é uma melodia descendente que se utiliza de modulação, ou seja, apresenta notas que não pertencem à escala e ao campo harmônico de mi maior (tonalidade da gravação de Adriana Calcanhotto). Os acordes Dm e Am7 são os que guiam essa parte, dando a sensação mais melancólica, além de criarem tensões com o resto da música. Podemos observar o sujeito correndo por conta do movimento descendente de notas curtas: é rápida e amargurada. E, como antes dito, o estribilho termina com um trítono: um intervalo muito dissonante, mas que não tem resolução. É o desejo do encontro se ampliando, mas não chegando a um fim.

Nessa oposição entre verso e estribilho, podemos estudar a obra de Roberto Carlos a partir das tensões passionais e temáticas apresentadas por Tatit (2012). Ao buscar uma definição, o autor escreve que

Assim, ao investir na continuidade melódica, no prolongamento das vogais, o autor está modalizando todo o percurso da canção com o /ser/ e com os estados passivos da paixão (é necessário o pleonasma). Suas tensões internas são transferidas para a emissão alongada das frequências e, por vezes, para as amplas oscilações de tessitura. Chamo a esse processo *passionalização*. Ao investir na segmentação, nos ataques consonantais, o autor age sob a influência do /fazer/, convertendo suas tensões internas em impulsos somáticos fundados na subdivisão dos valores rítmicos, na marcação dos acentos e na recorrência. Trata-se, aqui, da *tematização*. (Tatit, 2012, p. 22)

Prosseguindo, Tatit explica que a tematização melódica é um campo sonoro propício para as construções de personagens e de valores. No caso dessa canção, vemos que a tematização aparece nos versos, produzindo o subgênero do iê-iê-iê e construindo os valores de prazer/sofrimento e presença/ausência dentro do tema da saudade. Aqui

existe a materialização de uma *ideia* linguístico-melódica: as notas têm o mesmo valor e se desenham em um movimento padronizado, dando maior destaque à significação das palavras e aos sons consonantais.

Já a passionalização, disserta Tatit, “é um campo sonoro propício às tensões ocasionadas pela desunião amorosa ou pelo sentimento de falta de um objeto de desejo.” (Tatit, 2012, p. 23). O autor também escreve que todas as épocas necessitaram da tensão passional, tomando forma na modinha, no samba-canção, no bolero, no iê-iê-iê e no blues. Em “Por isso corro demais”, o processo de passionalização ocorre no estribilho, apesar de não apresentar prolongamento de notas, nem a ampliação de suas frequências. Essa parte da canção explora mais as vogais, especialmente [o] e [a]. Assim, saímos do campo das ideias e nos deslocamos para lugar da paixão, do lírico-amoroso que sofre com a ausência e a solidão. Aliás, é interessante o movimento que observamos nesse trecho, de ir de uma vogal mais fechada para uma mais aberta, como se o sujeito estivesse se libertando dos sentimentos que lhe oprimem.

A harmonia dessa canção também trabalha com movimento e instabilidade, tematização e passionalização, não acompanhando a simplicidade comum ao gênero. Além de acordes do campo harmônico, são utilizados empréstimos modais – como no verso, que nos deparamos com o acorde Bm, emprestado do modo homônimo de mi maior – e modulações. Exemplo disso, como já discutido, é o estribilho, com dois acordes estranhos à escala de mi maior: aqui encontramos uma modulação para a tonalidade de lá menor, que reforça o que é cantado na letra e na melodia, uma tensão passional. Além disso, essa mesma modulação também aparece no trecho dos versos “Mas se chega a hora de pra casa te levar / Corro pra depressa outro dia ver chegar”. Diferente do encadeamento harmônico feito no verso padrão, este busca, com a modulação, trazer outro caráter: a melodia é mudada, é criada uma tensão, e a letra canta a dicotomia entre lentidão e rapidez, presença e ausência. Dessa forma, a harmonia vem para reforçar o que acontece no campo linguístico-melódico, tanto para a tensão temática, quanto para a passional.

Adriana Calcanhotto interpreta essa obra composta por Roberto Carlos não apenas na voz, mas também no violão. Estudando brevemente a carreira de Calcanhotto, podemos observar que as suas performances (ao vivo e gravadas) muitas vezes são feitas com voz se acompanhando pelo violão. A isso podemos chamar sua *persona* artística, como denomina Caroline Abreu (2017). No caso desta canção, escutamos a *persona* encenando um sujeito que está convivendo com a solidão e a saudade – que já são retratadas por essa imagem da intérprete tocando e cantando sozinha. Tanto na gravação

quanto na performance ao vivo<sup>6</sup>, temos também a guitarra ao fundo, fazendo ataques que servem como resposta a esse cenário de solidão.

O violão é tocado de forma bastante estável, mantendo a mesma fórmula rítmica ao longo da canção inteira – e dando o andamento da música e da própria corrida sobre a qual canta. O foco na gravação de Adriana Calcanhotto é a voz: ela é que desenha o caráter da letra e da melodia e que nos apresenta esse eu-lírico melancólico. Como já dito, o canto de Calcanhotto é fluido e areado, por vezes muito próximo à fala – ou, na verdade, próximo ao sussurro, o modo significante típico do discurso de amor, de acordo com Orlandi. Considerando que toda performance é um diálogo entre o intérprete e sua audiência, pensar no canto areado enquanto sussurro faz todo sentido com o que Orlandi escreve em seu texto:

O sussurro é a marca (e o espaço discursivo) da cumplicidade. Espaço que não se define nem como público nem como privado. Um espaço **particular**. Um discurso não audível para os outros, só para dois. Os sentidos (se) trabalham uma sonoridade que exclui os outros, não só como interlocutores, mas mais radicalmente mesmo como meros ouvintes. [...]

Portanto, se pensamos a dialogia, podemos dizer que a forma de dialogia dominante é a “**dialogia interna**”, lugar de fusão e silêncio, que significa de forma absoluta e contínua: aí o inefável faz sua entrada.  
(Orlandi, 1990, p. 88, grifos meus)

Nessa dialogia interna, em que os contornos que separam o eu do tu são apagados, Adriana Calcanhotto consegue transformar a canção em algo íntimo e particular. É dessa forma que somos capazes de perceber e penetrar o estado interno desse sujeito que sofre com a ausência da pessoa amada: ele canta diretamente para nós. E exprime o cansaço apontado por Davino (2010) através desse mesmo areado, que, aliás, é ressaltado nas notas mais agudas – surgindo como um esforço nessa corrida sem fim. Além de vir como um apagamento da objetividade, o sussurro também pode representar a corrida, o empenho, o sufoco, o ofegar.

Com finalidade semelhante, o vibrato vocal é bastante utilizado ao fim dos versos, especialmente aqueles terminados em “ar”. Adriana Calcanhotto faz vibratos curtos, e aqui observamos um tipo de vibrato diafragmático, que trabalha com a pressão de ar. Isso reforça a ideia do cantar correndo, do cantar ofegante e do cantar cansado – nesse sentido que afirmo que a intérprete desenha um sujeito que corre com as próprias pernas: o canto de Calcanhotto cria uma imagem de esforço físico; é o eu-lírico correndo

---

<sup>6</sup> Como referência, utilizo a apresentação do especial gravado para o canal Multishow.

pelas ruas da cidade sem chegar ao destino, pois a canção termina com ele ainda em corrida.

Além do uso técnico do canto areado e do vibrato diafragmático, acho importante destacar a forma com que Adriana Calcanhotto canta alguns dos sons de [r] da letra, sempre arranhando eles no palato. As palavras “ver”, “suporto”, “devagar” e “passar” são cantadas dessa forma, com o fim de dramatizar o texto: como se fossem “arrancadas” do estado interno do sujeito encenado. Isso se liga às dinâmicas e às tensões temática e passional: enquanto os versos são cantados em *mezzo-forte*, com predomínio de consoantes (em que aparecem esses sons de [r]), o estribilho é cantado em *forte*, com predomínio das vogais. Inclusive, Calcanhotto dá bastante ênfase na palavra “demais” toda vez que canta o estribilho, não apenas mudando a dinâmica, mas prolongando o som da vogal /a/.

Muitas das interpretações aqui postas só são possíveis por conta da performance de Adriana Calcanhotto, que coloca na própria voz o caráter de solidão e sofrimento que a letra e a melodia carregam. Ao escrever algumas mudanças melódicas e se utilizar de técnicas de canto que transformam a canção, ela consegue criar uma profundidade que Roberto Carlos não atingiu – e que, na verdade, nem tinha como objetivo atingir, uma vez que o gênero do iê-iê-iê era raso por si só. Cito Abreu (2017) para deixar claro que “Com isso não estou propondo apagar o papel do compositor, mas, sobretudo, reivindicando que se analisem os significados dessas peças na relação dos papéis do compositor e das intérpretes.” (Abreu, 2017, p. 31). Trabalhar com a versão de Adriana Calcanhotto e perceber tal profundidade é chamar atenção para seu trabalho como intérprete e *performer*, como um ator dentro da encenação da performance, capaz de construir sentidos atribuídos à canção.

## O corpo e o desejo

*“A tua boca me dá  
Água na boca  
Que vontade de rasgar  
A nossa roupa”  
(Itamar Assumpção, “Tua Boca”)*

### 1. Vem depressa, vem sem fim, dentro de mim

Que eu quero sentir o teu corpo pesando sobre o meu.

De início é o beijo, a imagem dos amantes. Ele é afeto, cuidado, sensualidade, convite: a primeira etapa da relação sexual se dá no ato do beijo, quando os lábios se enlaçam, e a vontade é de se manter ali mapeando o corpo do outro. Como se tomássemos esse corpo como nossa casa – um labirinto onde as saídas vão sendo descobertas aos poucos. O beijo é a cena captável de uma relação entre amor, desejo e gozo, muito explorada pelos cineastas e artistas visuais: ele é como um quadro que representa esse sonho da união completa com o outro amado, de fundir os dois corpos enquanto se tocam pele com pele.

Trabalhando as relações entre o amor e o desejo, Ana Suy Kuss (2014), em sua dissertação de mestrado, fala sobre o assunto sob o viés psicanalítico, e coloca que o desejo nasce da percepção de que somos seres faltantes – uma incompletude insuperável do ser. A autora explica que todo desejo é sexual e que

não é uma produção original do sujeito, porque está endereçada ao Outro, isso porque é a partir desse outro que nos constituímos. A falta é transmitida pelo Outro, e o desejo é a própria falta no Outro. Portanto, o ser humano sempre irá buscar objetos substitutivos na tentativa de restaurar esse objeto perdido. (Kuss, 2014, p. 15)

Esse objeto perdido do qual ela fala vem a ser representado apenas por um vazio, que só pode ser preenchido fora da realidade. A explicação psicanalítica dessa falta de que nos damos conta tem a ver, como Kuss escreve, com a satisfação e a necessidade. Com base na teoria freudiana, a autora disserta que a experiência da satisfação vem ainda quando somos bebês, quando o estímulo externo do outro cessa as nossas necessidades internas – e que a imagem dessa sensação se repete a cada despertar da necessidade. Porém, no encontro com a linguagem, a criança passa a ter que significar aquilo que deseja – e isso implica na perda de satisfação, “pois é a própria experiência mítica dessa primeira satisfação que comporta a perda de algo que não pode ser representado.” (Kuss, 2014, p. 19). É dessa forma que acabamos por encarar os limites da linguagem, e que se



conclui que o desejo, fruto dessa perda de satisfação, se inscreve em uma metonímia – vai sendo retroalimentado de forma cíclica, jamais chegando à completude.

Por conta de o desejo poder ser preenchido somente fora da realidade, como nos sonhos e nas alucinações, a fantasia vem como uma tentativa de resposta, já que ela é uma fantasia de completude: a fantasia é o que sustenta o desejo, uma vez que ele não se satisfaz na realidade – assim sendo, permite que o sujeito se mantenha como desejante, ao mesmo tempo que aponta o objeto que falta. Kuss coloca a fantasia no lugar de satisfação parcial, já que ela se inscreve apenas na realidade psíquica, enquanto o amor é uma satisfação metafórica – pois ele não aceita a falta e o vazio, ele nasce da ideia de que somos *apenas um*.

A partir daí, a autora começa a construir a ideia que gira em torno do amor, do desejo e do gozo. Este é definido a partir da noção de usufruto, “de desfrute da coisa como um objeto de apropriação.” (Kuss, 2014, p. 59). Seguindo a teoria lacaniana, Kuss escreve que existem dois tipos de gozo: o gozo fálico, que será sempre parcial e limitado, relacionado à linguagem e à perda, e o gozo feminino, em que se renuncia à linguagem, por ser um gozo que foge de todas as palavras e se perpetua no silêncio. Aqui que observamos o papel do corpo, pois é ele que está em questão quando se trata do gozo, e o binarismo feminino/masculino tão característico das teorias psicanalíticas.

Além disso, Kuss fala do nó borromeano de Lacan algumas vezes, que se trata de uma figura com três círculos encadeados entre si: o imaginário – que são os registros associados à imagem; o simbólico – que se dá por meio da linguagem; e o real – que é o espaço de falta de sentido, aquilo que não pode ser representado pela imagem nem pela linguagem. O gozo, dessa forma, se encontra no registro do real, junto ao corpo. O amor e o desejo têm uma relação ambígua, por se aproximarem e se distanciarem em diversos aspectos. Por um lado, Kuss escreve que o primeiro é metafórico e o segundo é metonímico, por outro, ambos são derivados da falta. Sendo metafórico, o amor está no registro do imaginário, enquanto o desejo, significante, está no registro do simbólico.

Já o amor e o gozo são quase opostos complementares um do outro – no gozo, real, não há reciprocidade, ao passo que, no amor, sim. E o amor demanda a reciprocidade, pois não quer saber da solidão do gozo. Portanto, aqui, a fantasia tem o papel de encenar o gozo compartilhado como possível, criando a imagem da fusão entre sujeito e objeto de desejo – a imagem do beijo congelado na cena de um filme.

Observamos, com a obra de Kuss, que o sexual, em vez de unir, separa, pois o gozo nos distancia do outro, por isso “Que um corpo esteja colado no outro não quer dizer

que um corpo tenha se tornado o outro. [...] Para que se tenha acesso ao gozo é preciso a mediação do corpo do outro, mas o gozo será sempre o gozo do próprio corpo, no fim das contas.” (Kuss, 2014, p. 65). Nesse sentido, Malvine Zalcberg (2007) se utiliza da teoria lacaniana para afirmar que a relação sexual, na verdade, não existe – pois esse sonho de dois corpos sexuados virarem um é impossível. Uma vez que existe uma diferenciação entre os gozos, a relação sexual não é a mesma para os dois. Ou seja

cada um dos sexos “se” goza mais do que goza do corpo do Outro. Um corpo não goza de um outro corpo; goza do próprio corpo. Mesmo que para fins sexuais um corpo possa gozar do corpo do Outro, o faz, contudo, de forma restrita. Nunca pode gozar da totalidade do corpo do Outro. [...]

É porque se sob a regência do gozo cada um goza sozinho que se pode dizer que tanto homens como mulheres fazem forçosamente de sua solidão (no gozo) um parceiro. Não, contudo, da mesma forma. (Zalcberg, 2007, p. 175)

Dessa forma, Kuss escreve que a fantasia aproxima e separa os sexos: ela separa ao se interpor entre os parceiros – já que a sua relação não é complementar, a fantasia vem de forma a mediar um e o outro –, e aproxima ao favorecer o encontro entre os dois. Assim sendo, podemos observar um movimento vindo do desejo e do gozo, que puxam o amor a circular através desse nó: o desejo impede que o amor se fixe apenas no imaginário, e o gozo que se consolide apenas como uma fantasia.

Roland Barthes (2018) explora a fantasia dos dois corpos colados diversas vezes, pois trabalha de maneira bem aprofundada a relação entre o amor e o corpo. A segunda figura dos *Fragmentos* trata justamente sobre isso: o autor escreve que o gesto do abraço seria um meio de realizar, mesmo que momentaneamente, o sonho de união total com o outro amado. E, apesar de impossível, esse sonho é insistente, por isso reaparece no final da obra, na figura da União. Barthes busca diversas definições do que seria esse ato de tornar *apenas um* – é um prazer simples e único, é a perfeição dos sonhos e a realização de todas as esperanças: é o repouso indiviso:

Ou ainda a plena satisfação da propriedade; eu sonho que gozamos um do outro segundo uma apropriação absoluta; é a união frutiva, a *fruição* do amor (palavras pedantes? Com sua fricção inicial e seu burburinho de vogais, o gozo falado assim fica acrescido de uma volúpia oral; ao dizer, gozo essa união *na boca*). (Barthes, 2018, p. 277)

Ainda, vemos essa perfeição dos sonhos, a união frutiva, como tema das canções “Tatuagem” (1973), de Chico Buarque, e “Tua Boca”, de Itamar Assumpção (1994). A primeira fala sobre o desejo de se cravar no corpo do outro feito uma tatuagem – para perpetuar na escrava que se pega, esfrega, nega, mas não lava –, e vai fazendo diversas metáforas para chegar a esse *apenas um*: a tatuagem na pele, a bailarina que brinca no corpo, a cruz pesando nas costas, a cicatriz risonha e corrosiva, e outras imagens

que rabiscam o corpo todo sem o amado sentir. Já a canção de Assumpção trabalha a imagem do beijo como algo que se deseja pela eternidade: dá vontade de grudar uma boca na outra e sugar bem devagar, como um beija-flor beijando a flor. O sonho de união total se manifesta ao longo de toda a letra, mas só se conclui na sua impossibilidade, visto que o eu-lírico se funde ao corpo do outro amado somente quando canta que “Azar eu vou me matar / Na tua boca” (1994).

É assim que a fantasia permite que o gozo seja ilimitado. Segundo Zalcberg, esse objeto perdido, cujo reencontro se torna a pulsão de todo ser humano, jamais satisfeito, trata-se de uma perda em nível de gozo. Então, o que ocorre é a “Proibição de continuar tendo um gozo sem limites, o gozo dos primeiros tempos.” (Zalcberg, 2007, p. 93), e uma substituição do gozo pelo desejo. O gozo ilimitado está ligado apenas ao próprio corpo, enquanto o desejo é direcionado a um objeto fora de nós mesmos. Assim, além do gozo dar espaço para esse desejo, Zalcberg cita Lacan para acrescentar “que o amor tem uma importante função nessa substituição do gozo pelo desejo. Que o amor é uma via preferencial para que no lugar do gozo advenha o desejo – e que essa é uma questão particularmente relevante no caso da mulher.” (Idem).

O amor é o que faz a mediação entre o desejo e o gozo, porque o gozo feminino é o único que consegue se manter ilimitado, independente da fantasia. Zalcberg afirma que a lógica fálica, a qual era considerada um eixo em torno do qual a estrutura psíquica do ser humano em geral se evoluía, revelou-se valer, na verdade, apenas para os homens. Essa lógica dizia que nós nos entendemos enquanto sujeitos sexuados a partir da presença ou não do símbolo do falo, assim sendo, as mulheres se veriam a partir *da falta* e da *castração*. No entanto, essa lógica fálica opera nelas só em parte, que também são regidas pela lógica da *não-toda*. Isso quer dizer que, enquanto os homens correm o risco da castração de forma universal – eles podem ser incluídos num conjunto, pois a castração se aplica a todos –, as mulheres *já são* todas castradas, ou seja: elas não se submetem totalmente à castração, assim não formando um conjunto, mas vivendo no singular. Explicando, Zalcberg afirma que

Trata-se de uma constatação lógica que nos leva a um outro nível de compreensão da questão feminina que passa ao largo da ideia de incompletude centrada num “menos” pelo qual a mulher costumava ser definida, a partir da teoria freudiana. Do lado feminino, não é de um “menos” que se trata, mas sim de um “não-todo”. O “não-todo” lacaniano toma o lugar da “incompletude” freudiana. A dita inferioridade feminina dos primeiros tempos de Freud deixa lugar ao ilimitado da elaboração posterior de Lacan.  
(Zalcberg, 2007, p. 98)

A autora também escreve que esse não-toda da mulher seria a afirmação do sujeito – com a falta constitutiva de todo humano –, e a não afirmação – com a falta própria da particularidade feminina. Assim sendo, segundo Zalcberg, em algum lugar a mulher está ausente em si mesma enquanto sujeito. E é nesse lugar que a mulher se encontra fora do discurso, inatingível pelas palavras – um espaço regido pelo real, pela falta de sentido, sobre o qual nada se sabe. Por isso se observa o movimento da mulher sempre em direção ao outro – ela precisa do outro para entender sua feminilidade e sua parte não-toda, ela precisa amar para ser amada, e ela precisa do amor do outro para gozar. Assim, as formas de amar são oriundas das formas de gozar: a masculina é a fetichista – ligada ao próprio corpo – e a feminina é erotomaníaca – ligada ao outro. Nas palavras de Zalcberg:

Como o homem se restringe a ter o prazer do órgão, o gozo fálico acaba constituindo o obstáculo pelo qual ele não chega a gozar do corpo da mulher. Nesse sentido é que o gozo do homem é o gozo do Um e que não busca o Outro e é compreensível que ele goze na solidão. Ele precisa ser convocado para se propor a uma ida ao Outro. É aqui que as mulheres com sua demanda de amor vêm resgatá-los de sua tendência à solidão, independente de uma ligação ao gozo propriamente dita.

Já a mulher, na medida em que o gozo fálico a divide, ela mantém uma parte submetida ao falo em que busca o Outro do amor e aí ela não goza na solidão. Porém, na outra parte que está sob a regência do gozo suplementar é que ela tem esse gozo que determina ela a ter a solidão como parceira. Com uma particularidade: uma mulher não goza de seu gozo suplementar como sendo de seu próprio corpo. (Zalcberg, 2007, 175-176)

O que se depreende disso é que o masculino está condicionado ao gozo fálico, solitário, do próprio corpo – do qual só escapa na medida em que um outro demanda seu amor e suas palavras. Já a mulher, por não ser regida totalmente pela lógica do falo, tem seu gozo dividido em dois: ela experimenta o gozo fálico junto ao gozo feminino, suplementar, esse que foge de toda a linguagem. Por isso, conclui Kuss que, “na fantasia de uma mulher, o que o homem fará é ser um elo entre os seus dois modos de gozar.” (Kuss, 2014, p. 64).

Já aprofundando as formas de amar erotomaníaca e fetichista, Kuss explica que, para a mulher, o amor e o desejo se direcionam para o mesmo objeto, enquanto, para o homem, ocorre uma divergência entre os dois nos objetos. É desse modo que a erotomania é regida pela pergunta “você me ama?”, e por um desejo decidido, ao qual Lacan chama de caráter louco do amor – pois a mulher tem o amor como louco e sem limites, assim como seu gozo. Já o amor fetichista se dá através da degradação do objeto amoroso, uma maneira de, via fantasia, transpor uma distância entre o afeto e o sensual. Assim, se reduz

o outro a um objeto, pois o homem não pode desejar quem ama – por revestir de idealizações, o único meio de desejar é pela degradação. Explicando, Kuss afirma que

Para o homem, além da parceira amorosa que o homem busca, está sempre a fantasia pelo modo como o homem pretende reaver a sua perda de gozo. A falta que a mulher comporta, para o homem é intolerável, por isso ele associa um fetiche, na tentativa de cobrir sua falta. Assim a parceira do homem no amor é tomada como objeto, por meio do qual ele resgataria uma parte de si mesmo. O homem reveste a mulher com o falo para velar o horror da castração e assim poder desejá-la. [...] O homem, então, não busca uma mulher qualquer, mas sim aquela que seja portadora do seu *objeto a*. (Kuss, 2014, p. 75)

Além disso, é nesse sentido que a autora cita Lacan para escrever que, na relação sexual, não basta o outro ser o objeto de amor, mas tem que ocupar o lugar de causa do desejo.

Observamos essa tendência fetichista também nos fragmentos de Barthes, na figura em que desenvolve sobre O corpo do outro. Barthes escreve sobre o ato de “escrutar” o corpo do outro: ficar até o fim do dia decorando essa geografia corporal, como cantam Kleiton & Kledir (1981). Escrutar seria vasculhar:

vasculho o corpo do outro, como se quisesse ver o que há dentro, como se a causa mecânica do meu desejo estivesse no corpo adverso (pareço esses garotos que desmontam um despertador para saber o que é o tempo). Essa operação é conduzida de uma maneira fria e atônita; estou calmo, atento, como se estivesse diante de um inseto estranho, do qual bruscamente não tenho *mais medo*. Algumas partes do corpo são particularmente favoráveis a esta *observação*: os cílios, as unhas, a raiz dos cabelos, objetos parciais. É evidente que estou, então, fetichizando um morto. A prova disso é que, se o corpo que escruto sai da sua inércia, se ele começa *a fazer qualquer coisa*, meu desejo muda; se, por exemplo, vejo o outro pensar, meu desejo cessa de ser perverso, torna-se de novo imaginário, retorno a uma Imagem, a um Todo: amo novamente. (Barthes, 2018, p. 107-108)

Barthes ainda afirma que toda essa observação fria do corpo e do rosto, todos os detalhes físicos da pessoa causam fascinação no sujeito, uma vez que “essa espécie de estatueta colorida, como que de faiança, vitrificada, na qual eu podia ler, sem nada a entender [...]” (Barthes, 2018, p. 108) seria exatamente a causa do seu desejo. Ou seja, através de Barthes fica clara essa relação fetichista que objetifica o corpo do outro, a fim de vê-lo como desejável.

De mesmo modo podemos reparar esse ato de escrutar e vasculhar o corpo do outro, desejado, em canções como “Elegia” (1979), cantada por Caetano Veloso, e “Toda Beleza” (2023), composta por Rubel. O eu-lírico de Veloso pede para a mão errante adentrar o corpo como se quisesse ver o que há ali – atrás, na frente, em cima, embaixo – e assim analisamos o objeto desejado através do simbolismo: é a América, um reino de paz, uma mina preciosa, um império. Já na música de Rubel, o que se tem é uma canção que funciona exatamente como o fragmento citado de Barthes – ela é dividida entre o

fascínio pelo corpo alheio e o retorno do amor. O eu-lírico de “Toda Beleza” vai detalhando toda essa imagem que derrama o tesão na sua beleza: a pele morena, o pelo lourinho, o toque certo, o cheiro que também é meu cheiro, o pescoço macio: até o momento do orgasmo, com o mercúrio se espalhando no quarto e a voz gritando de prazer. E o desejo volta e ser o Todo de que Barthes fala – “Te amo tanto, te amo tanto / Te amo tanto todo dia” (2023).

Por outro lado, escutamos a posição erotomaniaca em “Beija Eu” (1996), de Marisa Monte, e “Na Cama” (1981), de Angela Ro Ro. A canção de Marisa Monte fala muito sobre o *ser* direcionado ao outro – o eu-lírico quer ser ela mesma e ser aceita como é: o céu, o anoitecer e o amanhecer. Além disso, também vemos o desejo voltado ao outro, quando se pede o beijo – o sonho de união total –, a água, e o corpo sobre o seu. Quando retoma o próprio corpo para si, afirma “Eu no meu corpo / Deixa, eu me deixo / Anoiteça e amanheça”, que podemos entender como uma representação do gozo silencioso feminino, que é o aspecto solitário do prazer da mulher. Acontece o mesmo na canção de Angela Ro Ro, que vai demandando essa troca com o outro, esperando “Até você me envenenar / Manchar a sua boca / Até você me tatuar / E berrar que me ama / Na cama, na cama”, e, quando alcança o gozo ilimitado, já afirma que está suando desejos que *já não quer nem falar*, “Que o fogo não se apaga / Se você se entregar / Delirando e queimando / Na cama, na cama”.

O papel do amor, mediando o desejo e o gozo, é o de dar suplência à relação sexual inexistente. Kuss afirma que ele não elimina a falta, embora cause esse efeito às vezes – o auge do relacionamento amoroso é quando os amantes bastam entre si. Por ignorar a falta presente desde o princípio do desejo, o amor consegue estabilizar a relação objetual, já que, pelo amor, o objeto amoroso é supervalorizado e idealizado, e, pelo desejo, ele é instável e vai deslizando de objeto em objeto metonimicamente. É dessa forma que, na função de suplente do sexo, o amor consegue sair da sua relação narcísica e ir para além da fantasia do outro – como escreve Kuss ele pode ser entendido como um convite ao sujeito de escapar do próprio gozo e da própria solidão. Ademais, citando Baidou, a autora afirma que essa suplência que vem, ilusoriamente, completar o vazio da sexualidade, não se dá no imaginário, mas entre o imaginário e o simbólico. Assim, o gozo só ganha sentido quando o amor faz sua mediação.

Embora as teorias freudiana e lacaniana sejam as mais difundidas ao se falar das sexualidades, é importante apontar suas limitações e incoerências. Márcia Arán, por exemplo, no artigo “A psicanálise e o dispositivo *diferença sexual*” (2009), traz algumas

mudanças a serem discutidas diante da nova cartografia de relações entre gêneros e sexualidades. Com isso, se observa certo anacronismo em alguns conceitos relacionados à identificação e diferença sexual, que se mantêm baseados em um modelo binário, restringindo, em certa medida, a manifestação das sexualidades a uma normativa masculina ou feminina. Sendo até mesmo a lógica da *não-toda* de Lacan cravada pelo ponto de vista masculino, uma vez que ela nasce da exclusão da mulher: a mulher não existe. E ela não só é inexistente, como sua definição é essencialista – sempre ligada à inveja do falo. Apesar de contribuições pertinentes, como a impossibilidade da completude na relação sexual – com o argumento de que qualquer ser falante pode se inscrever no lado masculino ou feminino –, Arán escreve que as teorias de Freud e Lacan são

[...] a forma masculina de se inscrever na história conflitiva que marcou a diferença entre os sexos na cultura ocidental. Além disso, deve-se considerar a existência do lado feminino, sem defini-lo apenas como negativo. A positivação do feminino exigiria pressupor não apenas um além do falo, mas, antes de tudo, uma outra forma de erotismo que não tenha no falo a sua referência. (Arán, 2009, p. 662)

Nesse sentido, a autora também discute a normativa binária ao tratar das relações homossexuais, uma vez que “as noções de alteridade e diferença estão totalmente atreladas à polaridade masculino/feminino, ou seja, à heterossexualidade, como se na homossexualidade ou na homoparentalidade não fosse possível viver a diferença.” (Arán, 2009, p. 664).

A heterossexualidade, assim, se torna uma norma regulatória na qual se materializa a diferença sexual, como aponta Judith Butler, em *Corpos que importam* (2019). E, dessa maneira, ela é o que determina se um sujeito pode ser viável ou não e é o que qualifica um corpo dentro da cultura. É por conta disso que a autora afirma que a diferença sexual é formada por práticas discursivas, sendo indissociável do discurso de poder – ao ponto de se perder a referência a um corpo puro, sem ser uma formação adicional a ele. Butler explica que

O que espero que fique claro no que se segue é que as normas regulatórias do “sexo” trabalham de forma performativa para constituir a materialidade dos corpos, e, mais especificamente, para materializar o sexo do corpo, para materializar a diferença sexual a serviço da consolidação do imperativo heterossexual.

Nesse sentido, o que constitui a fixidez do corpo, seus contornos, seus movimentos, será algo totalmente material desde que a materialidade seja repensada aqui como o efeito do poder, como o efeito mais produtivo do poder. (Butler, 2019, não paginado)

Adiante, Butler também fala sobre como a performatividade está ligada à citação da norma regulatória, já que é a prática discursiva que produz o que nomeia. Em suas palavras,

A formação, a elaboração, a orientação, a circunscrição e a significação desse corpo sexuado não constituirão um conjunto de ações realizadas em conformidade com a dita lei; pelo contrário, elas serão **um conjunto de ações mobilizadas pela lei**, pela acumulação de citações ou referências e pela dissimulação da lei que produz efeitos materiais, tanto a necessidade ativa daqueles efeitos como a contestação ativa de tal necessidade.

A performatividade não é, portanto, um “ato” singular, **pois sempre é a reiteração de uma norma ou de um conjunto de normas**, e na medida em que adquire a condição de ato no presente, **ela oculta ou dissimula** as convenções das quais é uma repetição. (Idem, grifos meus)

O que se denota em ambas as autoras é uma necessidade de questionar e derrubar essas normas, e, segundo Butler, talvez o caminho para isso seja a desidentificação – ela afirma que o tornar-se sujeito passa pela identificação sexual, ou seja, pela identificação com as normas heterossexuais. No entanto, o que as teorias feministas e *queer* defendem é o movimento contrário, que pode auxiliar em um novo conceito de que corpos importam e que corpos ainda estão por vir como matéria crítica de interesse.

Esse processo pode ser observado na psicologia analítica, cujos conceitos de subjetividade não são definidos por uma polaridade, mas por uma complementaridade: os arquétipos de *anima* e *animus* são o que, nas teorias de Carl Jung, guiam o sujeito à individuação – trabalho de uma vida inteira, que preza por encontrar o impulso para servir a planos fora do ego ou do coletivo. *Anima* e *animus* são figuras representadas, assim como na psicanálise, pelo feminino e pelo masculino, no entanto, eles funcionam como *yin-yang*: são os comportamentos, emoções e manifestações femininas dentro do masculino e vice-versa. E esses símbolos anímicos não correspondem ao homem e à mulher de carne de osso. Chegar à individuação é aprender a trabalhar com esses opostos dentro do *self* de forma equilibrada, para atingir aos níveis mais profundos da alma.

Como exemplo, Robert H. Hopcke em “O Relacionamento Homossexual como Veículo para Individuação” (1994), reflete acerca de como os relacionamentos homossexuais podem trazer diversas pluralidades e opostos, sendo um veículo para encontrar o caminho da individuação. Falando de sua experiência pessoal, o autor usa a união de opostos como um meio para questionar as polaridades heterossexuais difundidas na cultura ocidental – já que a relação homossexual é prova dos infinitos opostos que os afetos podem trazer. Em suas palavras,

O Self contém muito mais do que a nossa visão limitada e contingente da sexualidade e do gênero pode abranger. Mesmo que envolvam pessoas que a nossa cultura identifica como sendo “do mesmo sexo”, **relacionamentos**



**homossexuais encarnam uma pluralidade de opostos que ultrapassam de muito a dualidade masculino-feminino**, considerada como central pela ideologia ocidental relativa aos sexos. Os relacionamentos homossexuais desafiam essa ideologia heterossexual no seu próprio cerne e devem forçar pessoas judiciosas a se perguntar de que maneira tantas características de personalidade extrínsecas ao gênero são projetadas nos “homens” e nas “mulheres”. (Hopcke, 1994, não paginado)

Aliás, o autor apresenta diversos pares de opostos que vivencia com seu marido, como a exemplificar que todas essas tensões são comuns a qualquer configuração de elo amoroso, sendo heterossexual ou não. Assim, ele conclui que a encarnação da união de opostos em todos os relacionamentos serve para uma transformação de consciência – caminhando para “a fonte da união e da conexão com uma realidade maior do que o nosso ego pessoal, então o amor, seja qual for a sua forma, é sempre o instrumento da divindade.” (Idem). Com isso, é importante destacar que a união de opostos não ocorre apenas no relacionamento amoroso em geral – mas também no desejo e no gozo. Dois corpos do mesmo sexo não impedem uma relação sexual de falta, fantasia e amor: não impedem a solidão do próprio corpo, nem a idealização e o sonho de dois virarem um. É nesse sentido, a partir da psicologia analítica, que podemos observar uma lógica de erotismo que não tem o falo como referência, assim como defende Arán: aqui, o que temos são os opostos e o amor como ponte para sua complementaridade.

Pensando nisso, também é interessante ver os simbolismos opostos complementares nas canções que cantam sobre o erotismo e o prazer sexual. Nas canções brasileiras, o gozo é sempre uma imagem criada a partir da água ou do fogo. Cláudia Maria Ribeiro (2009), em ensaio que trata do imaginário da água, traz diversos autores para construir um símbolo que relacione a água ao erótico: a água representa o emocional, o feminino, a fertilidade, e a intimidade, por estar ligada aos banhos. Aparece na canção “Via Láctea” (2020), de Céu e Liniker, como “Mais uma gota de vida / Desemboca nesse mar de amor e sal / E eu sou o céu / De trás pra frente / No cais do meu peito / Espero a chegada desse barco atracar / Gota que é mar / Transborda o peito”, e em “Oceano” (1989), de Djavan. Nesta, inclusive, é possível vermos uma diferença entre águas que pode mostrar essa união de opostos na relação sexual: a água do rio do outro e a água do mar do eu, que criam uma imagem do gozo: “Você deságua em mim, e eu, oceano”.

Em contrapartida, o fogo é o elemento que simboliza a relação sexual devido à sua descoberta, já que o toque dos corpos remete à fricção entre mãos para criar fogo. Discorrendo sobre a psicanálise do fogo, Gaston Bachelard (1994) afirma que a produção do fogo está muito relacionada ao sexual e ao trabalho – a fricção, o ritmo, o som, o calor.

Ele afirma que, pela psicologia, é possível nos convenceremos de que toda tentativa de produzir fogo através da fricção é sugerida por experiências íntimas. Em seguida, ele escreve que “Em todo caso, trata-se de um trabalho evidentemente rítmico, um trabalho que responde ao ritmo do trabalhador, que lhe proporciona belas e múltiplas ressonâncias: o braço que esfrega, as madeiras que gemem, a voz que canta, tudo se use na mesma harmonia [...]” (Bachelard, 1994, p. 43-44) Assim, vemos o símbolo do fogo retratando o sexo de forma mais abrangente: na citada canção de Angela Ro Ro, que confessa ter um fogo angelical por trás do rostinho, e um corpo infernal por trás do vestido, e em “Sinais de fogo” (2003), de Preta Gil, cantando sobre uma chama que se acende toda vez que o outro a vê.

Também falando sobre o simbolismo do fogo, Octavio Paz, em *A chama dupla* (1994), livro em que trabalha as relações entre o amor e o erotismo, inicia sua fala escrevendo que “O fogo original e primordial, a sexualidade, levanta a chama vermelha do erotismo e esta, por sua vez, sustenta outra chama, azul e trêmula: a do amor. Erotismo e amor: a dupla chama da vida.” (Paz, 1994, p. 7).

No capítulo em que introduz a obra, o autor explora a função da poesia dentro do amor e do erotismo, afirmando que ela seria um testemunho dos sentidos: é uma fusão de ver e crer: nós não vemos a poesia com os olhos, mas com o espírito. O encontro sexual é um abraço com um fantasma, pois se vê o imperceptível e se ouve o inaudível: dispersa-se o corpo, o rosto e o nome, em uma cascata de sensações que logo se dissipa. Paz coloca que os sentidos são e não são deste mundo, e que a poesia existe como uma ponte entre eles. Por essa razão, o erotismo e a poesia têm um vínculo quase primordial, “que se pode dizer, sem afetação, que o primeiro é uma poética corporal e a segunda uma erótica verbal.” (Paz, 1994, p. 12). Ambos são feitos de uma oposição à linguagem, que emite sentido e cria ideias: assim como a poesia faz a linguagem desviar de seu fim natural da comunicação, o erotismo vem para desviar o sentido natural do sexo, voltando-o ao prazer de si mesmo, não à procriação. O erotismo, dessa forma, seria uma metáfora da sexualidade, que, assim, interrompe a reprodução.

Diferenciando o amor do sexo e do erotismo, Paz afirma que o mais antigo, amplo e básico é o sexo, sendo o amor e o erotismo formas derivadas do instinto sexual. O erotismo, ele explica, é a sexualidade socializada e transfigurada pela imaginação e vontade dos homens,

é invenção, variação incessante; o sexo é sempre o mesmo. O protagonista do ato erótico é o sexo ou, mais exatamente, os sexos. O plural é obrigatório porque, incluindo os chamados prazeres solitários, o desejo sexual inventa

sempre um parceiro imaginário... ou muitos. Em todo encontro erótico há um personagem invisível e sempre ativo: a imaginação e o desejo.  
(Paz, 1994, p. 16)

Sendo assim, o erotismo é sexo e cultura – ele é natureza e também criação da sociedade. Na fronteira com o amor, o erotismo está entre a exceção e a não exceção, pois o amor prevê ser *aquela pessoa* para o outro, enquanto o erotismo não. Paz escreve que o amor é uma escolha e o erotismo uma aceitação, e, no entanto, sem o erotismo, não há amor. Já o amor é uma exceção da exceção, afirma Paz, pois a ideia do encontro com o outro nasce de duas condições contraditórias:

a atração que experimentam os amantes é involuntária, nasce de um magnetismo secreto e todo-poderoso; ao mesmo tempo, é uma escolha. Predestinação e escolha, os poderes objetivos e os subjetivos, o destino e a liberdade se cruzam no amor. O território do amor é um espaço imantado pelo encontro de duas pessoas. (Paz, 1994, p. 35)

Em seguida, Paz conclui, na relação entre amor, sexo e erotismo, que o sexo é a raiz, o erotismo, o talo e o amor, a flor. Já os frutos são intangíveis, e esse é um dos enigmas do amor.

Porém, o que se observa nos relacionamentos modernos, segundo Zygmunt Bauman (2021) e bell hooks (2021), é uma renegação às flores, aos frutos e ao próprio enigma na relação entre amor, sexo e erotismo. Bauman afirma que, na líquida sociedade, o sexo se sobrepõe ao amor, sendo a própria síntese de um “relacionamento puro”, e que hoje se espera dele uma autossuficiência, que “se mantenha sobre os próprios pés’, para ser julgado unicamente pela satisfação que possa trazer por si mesmo (ainda que, em regra, ela seja interrompida bem antes da expectativa gerada pela mídia).” (Bauman, 2021, p. 64). O que ocorreu foi uma libertação do sexo e do erotismo da sociedade patriarcal e puritana, contudo, o problema atual, apontado por Bauman, é mantê-los no lugar. Na sua volatilidade, o que se experiencia com o sexo puro é uma falsa felicidade, pois “A concentração na performance não deixa tempo nem espaço para o êxtase. O físico não é o caminho que leva à metafísica. O poder de sedução do sexo costumava fluir da emoção, do êxtase e da metafísica [...]” (Bauman, 2021, p. 65). Já que o mistério acerca do sexo se foi, o que continuam são os anseios. Bauman prossegue afirmando que

Quando o sexo se apresenta como um evento fisiológico do corpo e a palavra “sensualidade” pouco evoca senão uma prazerosa sensação física, ele não está liberado de fardo supérfluos, avulsos, inúteis, incômodos e restritivos. Está, ao contrário, sobrecarregado, inundado de expectativas que superam sua capacidade de realização.

As íntimas conexões do sexo com o amor, a segurança, a permanência e a imortalidade via continuação da família não era, afinal de contas, tão inúteis e constrangedoras como se imaginava, sentia e se acusava que fossem. (Bauman, 2021, p. 66).

O que guia essas relações puras baseados no sexo não é apenas uma fuga da sociedade puritana e do compromisso amoroso, mas uma adaptação à vida consumista, que parte do preceito de usar e descartar bens, a fim de abrir espaço para outros. Na tendência consumista, é considerado bem-sucedido quem não precisa se agarrar aos bens por muito tempo, e o mesmo passa a valer nos relacionamentos. Como explica Bauman, “O ‘sexo puro’ é construído tendo-se em vista uma espécie de garantia de reembolso – e os parceiros do ‘encontro puramente sexual’ podem se sentir seguros, conscientes de que a inexistência de ‘restrições’ compensa a perturbadora fragilidade de seu engajamento.” (Bauman, 2021, p. 69-70). Além disso, baseando-se na publicidade do “sexo seguro”, que inicialmente se referia à proteção contra DST’s e IST’s, Bauman afirma que agora já se torna slogan para um sexo seguro de compromisso. O que se deseja é que os encontros sexuais não passem de um sexo episódico – no entanto, assim como o autor coloca, da mesma forma que nenhum episódio está condenado a permanecer apenas um episódio, nenhum também está a salvo de suas consequências.

E isso nos faz concluir que o sexo e o desejo, do modo que são tratados nos relacionamentos líquidos, são mentirosos, pois, como se vê na obra de bell hooks (2021), a cultura do consumo encoraja a mentira e a avareza – não se busca uma conexão, mas uma posse. Ao escrever um manifesto a favor da verdade, afirmando que apenas ela nos guia ao amor – essa ponte entre desejo e gozo, a exceção da exceção –, hooks fala que

Manter as pessoas num estado de constante falta, em desejo perpétuo, fortalece a economia de mercado. O desamor é uma bênção para o consumismo. E as mentiras fortalecem o mundo da publicidade predatória. Nossa aceitação passiva das mentiras na vida pública, particularmente através dos meios de comunicação de massa, encoraja e perpetua a mentira em nossa vida privada. (hooks, 2021, p. 89)

## 2. Pele

Luedji Luna compôs “Pele” (2022) quando tinha dezessete anos, sua primeira composição, que só foi gravada em estúdio quando a artista decidiu fazer uma versão *deluxe* do aclamado álbum *Bom Mesmo É Estar Debaixo D’Água*, lançado em 2020. Todo o conceito criado para o disco de 2020 foi a temática do amor atravessado na experiência da mulher negra, e o *deluxe* vem para dar uma continuidade no tema, com dez faixas inéditas, que são um reencontro de Luna com antigos rascunhos musicais, e que exploram os ritmos do soul, do jazz e do R&B, a fim de se aproximar da música estado-unidense. Assim sendo, o álbum é elaborado na sensualidade e no desejo feminino, representados pela sonoridade, pelas letras e pelo audiovisual. É experimentada uma corporeidade que

vai crescendo ao longo das faixas, sendo “Pele” a representação de uma descoberta do próprio corpo, da própria vontade.

Em entrevista para Nicolle Cabral (2022), Luedji Luna afirma que a canção foi escrita após seu primeiro beijo, e deixada entre os outros inúmeros rabiscos e rascunhos de canções, pois a compositora achava sua experiência boba, assim como a letra. Apenas quando cantou a música *a capella* no programa *Espelho* (2019), apresentado por Lázaro Ramos, que passou a ressignificá-la, por conta da recepção e insistência do público. Aceitar a inocência do passado para sempre carregada no presente foi muito importante para Luedji Luna se expressar e se desnudar “a ponto de me permitir ser boba, ser platônica. Foi muito libertador gravar ‘Pele’, e assumir que sim, eu fui uma menina de 17 anos, que já queria ter beijado há muito tempo.” (Luna, 2022).

Além de falar sobre essa descoberta de si e do encontro com a própria sexualidade, a canção também trabalha a sensualidade e o erótico com a junção de um trecho escrito e performado por Mereba, cantora e compositora estado-unidense de R&B. Dessa forma se tem uma mescla entre versos em português e em inglês:

Se tu soubesses  
 Como eu fiquei, oh meu amor  
 A vida inteira, a vida toda pra escutar  
 Todos os dias, histórias já cansei de ouvir  
 Eu quero uma história minha pra contar  
 Se tu soubesses as noites frias que passei  
 A minha procura, a sua procura sem me achar  
 Não saberia ou poderia me encontrar  
 Pois eu queria outra pessoa  
 E eu sei, quando eu beijei a tua boca  
 O encontro dos meus sonhos, eu confesso  
 Confesso, amor, que eu não me apaixonei  
 O desejo me consumia, o puro sexo  
 Que nem fizemos  
 E eu sei, sou pura carne  
 Para você, oh meu amor  
 Você também  
 É carne crua para mim, vou digerir  
 Todo teu corpo, meu amor, vou degustar  
 A tua pele preta

Se tu soubesses  
 Ainda não saberia nada  
 Não saberia nada  
 Não saberia nada  
 Ainda não saberia nada  
 Se tu soubesses  
 Ainda não saberia nada  
 Não saberia nada  
 Não saberia nada  
 Ainda não saberia nada

How long I wanted your touch this close, baby

Você não sabe, you don't know, baby  
 I'm somewhere on the Eastside, will you come?  
 Rub rub rub on my bum bum bum  
 And if I take you there, are you gonna stay?  
 The world is cold but it's warm in this space  
 Want you to give me the words I can taste  
 Ever since I let my passion lead  
 I've been growing new seeds  
 And the fruit is so sweet  
 So feast on me, treat me like I'm on a plate, my love  
 Take me on a dinner date, then we'll  
 Eat again real late  
 'Til the next day  
 Next day, next day

Se tu soubesses (se tu, se tu)  
 Ainda não saberia nada  
 Não saberia nada  
 Não saberia nada  
 Ainda não saberia nada  
 Se tu soubesses  
 Ainda não saberia nada  
 Não saberia nada  
 Não saberia nada  
 Ainda não saberia nada  
 Se tu soubesses  
 Ainda não saberia nada  
 (Luna; Mereba, 2022)

Assim como, de princípio, a imagem dos amantes é o beijo, todo o processo de iniciação da sexualidade se dá primeiro no beijo. Ana Cristina Marques (2008), estudando as questões acerca da iniciação sexual dos jovens, do primeiro beijo até a primeira relação sexual, observa uma tendência muito parecida com a de Bauman – uma progressiva dissociação entre a conjugalidade e a sexualidade. Dessa forma, a sociedade tem convivido com a difusão de beijos e carícias no envolvimento informal entre adolescentes e jovens, comportamento que começou a ser normalizado apenas no início do XX. Citando Lagrange, a autora fala sobre como o *flirt* se tornou um componente das relações interpessoais dos jovens

As saídas passam a significar a partilha de momentos íntimos e a possibilidade de ter contactos físicos afectivos, mas sem que a prática do coito se imponha, necessariamente, nesse contexto. A troca de beijos com múltiplos parceiros testemunha o novo lugar das emoções caruais na escolha do primeiro parceiro na relação sexual e, por consequência, do futuro marido. (Marques, 2008, p. 6)

Com base nisso, o que tem ocorrido é uma maior distância temporal entre o primeiro beijo e as práticas sexuais, seguindo-se as etapas: beijo, carícias corporais e a relação sexual em si, sendo que essas experiências vão se desenrolando cada vez menos com o mesmo parceiro. O primeiro beijo, assim, é normalmente a primeira vivência física e sexual pela qual os jovens passam, que vem a acontecer, na maioria das vezes, por

curiosidade ou pressão de amigos e colegas – por esse motivo, não se faz necessário o investimento emocional forte, ou a perspectiva de um relacionamento sério. A partir das entrevistas feitas por Marques, a fim de complementar seu estudo, inclusive, a maioria dos jovens entrevistados banaliza o primeiro beijo: ele chega a ser esquecido, visto como coisa de criança, ainda mais quando comparado à primeira relação sexual, que já é vivida entre pessoas com vínculo afetivo.

Esse recorte dado pela pesquisadora portuguesa é importante para observarmos como a letra de Luedji Luna é uma exceção à regra, ainda que se trate dessa experiência vista como boba, inocente ou banal. Os entrevistados de Marques falam sobre seu primeiro beijo ocorrer a partir dos nove anos de idade, ainda na infância, e isso é um dado importante para comparar com a narrativa dada por Luedji, uma mulher negra no Brasil, que só foi vivenciar isso na adolescência. Logo me remeto à obra de Djamila Ribeiro *Cartas para minha avó* (2021), quando a autora descreve a relação com sua autoestima e as suas primeiras vezes. Essas histórias fazem parte de um conjunto da perspectiva de mulheres negras, que, na infância, veem seus corpos atrelados à vergonha, já que sempre são consideradas as meninas “mais feias” da turma e, na adolescência e vida adulta, veem seus corpos se tornando públicos, fáceis. Ribeiro, assim como Luedji, foi ter seu primeiro beijo só na adolescência – viver o primeiro beijo na mesma época em que seus amigos foi algo negado, por conta desse racismo genderizado.<sup>7</sup>

Não à toa a canção de Luedji Luna vem como uma súplica, pois esse primeiro beijo já era algo desejado “A vida inteira, a vida toda pra escutar”, o que prontamente vai contra essa banalização do primeiro beijo observado nas entrevistas de Marques: para uma mulher negra, é algo marcante, é algo que fica na memória. Além disso, quando Luedji canta os versos “Todos os dias, histórias já cansei de ouvir / Eu quero uma história minha pra contar”, entendemos uma necessidade da artista de ser protagonista de sua própria história – não só de amor, como de erotismo. Aqui temos a memória como condutora de uma narrativa que a compositora pode chamar de *sua*, algo que se relaciona com a discussão que Saavedro (2021) faz acerca dos temas universais da literatura, que são aqueles considerados não femininos ou não raciais. Seguimos a crença de que todas

---

<sup>7</sup> Segundo Grada Kilomba, em *Memórias da plantação* (2019), são as experiências simultaneamente racistas e machistas, pois os dois conceitos se fundem, sendo um fenômeno que “atravessa várias concepções de ‘raça’ e de gênero, nossa realidade só pode ser abordada de forma adequada quando esses conceitos são levados em conta.” (Kilomba, 2019, p. 98).

as histórias já foram contadas, mas se elas foram contadas, principalmente, por vozes masculinas e brancas, a autora se questiona:

Será que já contamos todas as histórias sobre o parto, a experiência de um parto normal? A experiência de uma cesárea? A dor de dar à luz um bebê morto? Sobre a violência obstétrica, sobre a depressão pós-parto, sobre a amamentação? Sobre não querer amamentar e sobre não poder amamentar? Será que já contamos todas as histórias sobre a experiência da menstruação? E da menopausa? Quantos romances falam sobre a menopausa? Será que já contamos todas as histórias sobre esterilização forçada, sobre não querer ser mãe, sobre querer ser mãe e não poder, sobre ter um filho negro ou indígena ou homossexual ou trans, sobre o medo da violência das pessoas e instituições sobre esse filho? Será que já contamos todas as histórias sobre o que significa ser uma mulher negra? E uma mulher indígena? E sobre mulheres ou homens trans? Será que já contamos todas as histórias sobre o sexo entre duas mulheres? E sobre o amor entre duas mulheres? Será que já contamos todas as histórias sobre aborto? Sobre o aborto espontâneo de um filho desejado e sobre o aborto malfeito, sobre a menina que engravida e é obrigada a ser mãe, sobre a menina que engravida? Será mesmo que todas as histórias já foram contadas? (Saavedro, 2021, p. 61-62)

É dessa forma que esse “permitir-se ser boba e platônica” do qual Luedji fala não é de qualquer forma bobo – através da música ela está tomando o lugar de também contar sua história: a de uma jovem negra tendo sua iniciação sexual.

A composição nasce, assim, dessa necessidade de escrever a própria história. Dessa forma, temos um ostinato que segue a canção do início ao fim, na guitarra e no contrabaixo, que servem como apoios rítmicos e melódicos para essa narrativa que passa a ser cantada. Todo o verso se dá em notas curtas em uma região média-grave, realmente dando um maior destaque à história em um canto falado, aproximando Luedji Luna ao registro de declamação. Ouve-se um padrão melódico feito de dois motivos que vão se revezando na canção, ambos cantados em um ritmo de colcheias. Já o refrão é a parte em que se explora a região aguda, com notas alongadas a *vogalizar* a canção.

Podemos, assim, dividir a canção em duas partes, analisando apenas a letra escrita por Luedji. A primeira parte seria toda ligada ao *desejo* do primeiro beijo, este voltado ao corpo do outro que se quer devorar. É aquela questão da falta, uma vez que esse vem a ser o *primeiro* beijo experienciado pelo eu-lírico, sendo um desejo feminino, já que ele se entende a partir da relação com o outro. Já a segunda parte fala sobre uma solidão do eu-lírico que jamais será alcançada, pois mesmo que “tu soubesses / Ainda não saberia nada / Não saberia nada / Não saberia nada”. Podemos entender isso de duas formas: esse primeiro beijo não vinculado à relação amorosa – algo informal e efêmero, que se esvai assim que o desejo é ilusoriamente satisfeito – ou até como algo próximo ao gozo feminino e silencioso, pois ele é algo sobre o qual *não sabe nada*. A interpretação de ambas partes fica mais evidente quando observamos os próprios processos rítmicos e



melódicos, como pode-se ver na reflexão que Tatit faz sobre a diferença entre a voz que fala e a voz que canta:

**A voz que fala interessa-se pelo que é dito. A voz que canta, pela maneira de dizer.** Ambas estão adequadas as suas respectivas funções.

Por sua natureza utilitária e imediata a voz que fala é efêmera. Ela ordena uma experiência, transmite-a e desaparece. Sua vida sonora é muito breve. **Sua função é dar formas instantâneas a conteúdos abstratos e estes sim devem ser apreendidos.** O invólucro fônico é descartável. Por isso, a melodia da fala não se estabiliza, não se repete e não adquire autonomia. [...]

**Da fala do canto há um processo geral de corporificação: da forma fonológica passa-se à substância fonética.** A primeira é cristalizada na segunda. As relações *in absentia* materializam-se *in praesentia*. A gramática linguística cede espaço à gramática de recorrência musical. A voz articulada do intelecto converte-se em expressão do corpo que sente. As inflexões caóticas das entoações, dependentes da sintaxe do texto, ganham periodicidade, sentido próprio e se perpetuam em movimento cíclico como um ritual. É a estabilização da frequência e da duração por leis musicais que passam a interagir com as leis linguísticas. (Tatit, 2012, p. 15)

Isso não quer dizer que a primeira parte não seja *cantada* – no entanto, a função dela está mais direcionada ao que é dito, a transmitir a experiência, a se manter no ato de contar uma narrativa. Dessa forma, cantar em um registro próximo à declamação é, simbolicamente, exercer essas funções. Por outro lado, a segunda parte, ao ganhar a emoção do processo de passionalização, articula a voz a partir do que o corpo sente: tanto que o refrão é cantado em uma junção de vozes, pois uma só não é o suficiente para explicitar o que ocorre nesse eu-lírico: a harmonia vocal se expande e preenche a canção nesse verso que é quase todo cantado em saltos intervalares, “Se tu soubesses”.

A canção de Luedji Luna é tão focada no que se diz e como se diz, que a harmonia está ali apenas para *dar uma sensação* – ela se estabiliza na troca entre apenas dois acordes, como a, de fato, constituir uma cama harmônica. Dessa maneira, consegue-se transmitir o erotismo através do instrumental: da harmonia que não sai do lugar, do ostinato permanente e do backing vocal indo e voltando. É como se o retrato do casal se beijando ficasse congelado na própria concepção do arranjo dessa canção, o sonho de união total. E essa sensação se torna muito forte com a performance vocal de Luedji Luna. Se, ao cantar pela primeira vez no programa de Lázaro Ramos, a artista tenha mostrado uma canção mais ingênua – próxima aos sonhos de uma adolescente –, a gravação vem não apenas como um desnudar da Luedji boba e platônica, mas de uma Luedji erótica e desejanter. É muito interessante ver como ela se utiliza de um “crescendo vocal”: essa voz que começa mais suave no verso, e vai ganhando potência até chegar ao momento desse beijo acontecer: Luedji Luna canta com um sorriso no rosto. É a aceitação do erotismo, que vem acompanhado de um imaginário dos corpos colados, e que se explode no refrão

cantado em coral, os afastando. Assim, também é a inexistência da relação carnal da qual a psicanálise fala – se não existe amor, não existe uma suplência a criar qualquer ilusão. Cada corpo é uma carne crua que se digere, por isso o outro nunca saberia de nada. Temos o acontecimento de um beijo em que cada um segue na sua própria solidão.

## O ciúme

*“Entre suspiros pode outro nome dos lábios te escapar  
Terei ciúme até de mim  
No espelho a te abraçar”  
(Chico Buarque, “Tua Cantiga”)*

### 1. Sobre toda estrada, sobre toda sala

Paira monstruosa a sombra do ciúme.

Volta e meia me pego pensando em um texto que li no *Instagram*, escrito por Jonas Maria em 2017. É uma declaração de amor que ele escreveu para sua esposa, e que sempre vem à minha mente como uma forma tão única de se definir o amor. Ele diz que brinca que a Nátaly é a mulher dos seus sonhos, mas que, na verdade, nunca foi – nem nunca será, porque ela não tenta corresponder a essas expectativas – e afirma que existe um abismo, um vazio, entre o que ele involuntariamente desejava que ela fosse e o que ela realmente é. Nesse sentido que entendo o texto de Christian Dunker (2017), quando traz Platão para dizer que não amamos alguém pelo que o outro carrega, mas pelo que lhe falta: amamos esse abismo entre nossos sonhos e a vida real.

É no lugar do vazio que o ciúme se instala. A psicanalista Ana Suy (2022), coloca a falta entre um e outro no amor como a solidão, sendo o ciúme uma das maneiras que encontramos de ignorá-la. Como um objeto a preencher as lacunas, ele cria imagens e signos que respondem ao enigma do amor e que nos mantêm longe da solidão. Ele supõe coisas onde não há nada e, de acordo com Dunker, isso revela o que pensamos que amamos quando estamos amando. O ciumento é um pensador ávido, fazendo interpretações, como escreve Dunker, acerca de “Pequenos detalhes, um tom de voz, uma palavra e está armada a conjectura. Inicia-se o processo: certificações, vigilâncias, suspeitas. Flagrar o ato criminoso torna-se uma obsessão. [...] Quanto mais ciúme, mais método, mais rigor, mais engenhosa a reflexão.” (Dunker, 2017, p 63-64).

Ambos autores exploram o ciúme baseados no trabalho de Sigmund Freud e reiteram que o ciúme é um sentimento normal e humano, pois, nas palavras de Dunker, “ele traduz a tragédia da inclusão de um terceiro em um espaço antes supostamente habitado apenas pelo par amoroso. Por outro lado, essa intrusão de um terceiro representa a exclusão interna do próprio sujeito.” (Dunker, 2017, p. 62). O ciúme faz parte da experiência amorosa, porque com ele aprendemos que todo amor pode ser perdido. Esse terceiro do qual Dunker fala sempre representa uma ameaça, podendo ser um indivíduo ou até mesmo a morte de um dos amantes, e sua existência simbólica pode levar à paranoia, mas também ao aprendizado de que o amor deve ser algo escolhido e cultivado.

Suy também chega a afirmar, a partir de Freud, que o ciúme é um sentimento tão comum que, quando não aparece, é porque o indivíduo o recalçou, jogando “para debaixo de seu tapete psíquico”. Assim sendo, ela explica que, da mesma forma que ficamos tristes quando perdemos alguém, sentimos ciúme quando amamos. Em certa medida, pode revelar esse aprendizado apontado por Dunker, dando dignidade pro amor, no entanto, em outra, pode levar à violência e a assassinatos, especialmente ao feminicídio.

Freud propõe três formas de ciúme, que são explicadas tanto no texto de Dunker quanto no de Suy: o normal, o projetado e o delirante.

O normal é apontado pelos dois a partir do olhar infantil, as situações edípicas em que a criança sente ciúme e rivaliza com irmãos e pais a fim de ser o objeto que preenche e completa. É nesse momento que percebemos uma falta dentro de nós mesmos e no outro – o abismo entre sonho e realidade – e tendemos a repetir isso na vida adulta. Suy explica, então, que é aqui que convocamos a presença de um terceiro para sustentar o desejo pelo outro e reencenar a rivalidade que experimentamos na infância. Nesse mesmo caminho que cantam os versos de Roberto Carlos: “Se você põe aquele seu vestido / Lindo e alguém olha pra você / Eu digo que já não gosto dele / Que você não vê que ele está ficando démodé / Mas é ciúme, ciúme de você” (1968). Suy exemplifica isso com a relação de crianças com brinquedos:

Vemos o quanto ver o objeto sendo desejado nos atíça a partir das crianças. Se há um grupo de crianças disputando a bola verde e chega uma terceira criança e começa a brincar com a bola amarela, a bola verde tenderá a ficar abandonada, enquanto a bola a ser disputada se tornará a amarela. Quando adolescente eu tinha uma amiga que ia para a balada com uma aliança no dedo porque dizia que assim apareciam mais pretendentes. (Suy, 2022, p. 137-138)

Já o ciúme projetado é aquele em que projetamos o nosso desejo sexual por outras pessoas no indivíduo que amamos. Aqui vemos o termo usado por Suy novamente, de varrer para debaixo do tapete psíquico: sentimos vergonha e certo arrependimento

desse desejo, por isso o escondemos. O problema está em não reconhecer esse desejo em si, ou reconhecer e entendê-lo em forma de infidelidade, supondo que, como explica Dunker, “há simetria do desejo ou da correspondência amorosa.” (Dunker, 2017, p. 64). Ou seja, o sujeito ciumento acaba confundindo os seus desejos com os da pessoa amada, e Suy aponta que isso é devido ao fato que de ele toma a si mesmo e ao outro como um só: se eu me atraio por outras pessoas, ele *deve* sentir *o mesmo*. A canção “Ciúme” (1987) da Ultraje a Rigor é um exemplo desse sentimento, já que o eu-lírico diz se “morder de ciúme” pela parceira ter outra amizade.

Por último, a terceira forma de ciúme apontada por Freud, o ciúme delirante, está próximo da paranoia e das psicoses. Suy explica que todos temos uma “vozinha” dentro de nós chamada Supereu, que, no caso dos sujeitos psicóticos, é tida como uma voz externa na qual acreditam totalmente: eles não conseguem entender como algo construído em sua própria cabeça. Para visualizar melhor, a autora faz uma relação com os sonhos:

Se quisermos saber como funciona a psicose, basta pensarmos em como são os nossos sonhos: neles tudo pode acontecer e, embora sejam uma criação nossa, não são feitos pela parte do Eu que consegue controlar algumas coisas. O autor dos roteiros de nossos sonhos é o inconsciente, esse estrangeiro que ocupa tanto espaço em nós. (Suy, 2022, p. 143)

É nesse sentido que Dunker cita Montaigne para afirmar que o ciúme parece ser comandado por ficções que assumem o estatuto de realidade: como escreve Suy, “O paranoico é uma máquina de produzir sentidos para aquilo que não tem sentido, qualquer mera contingência se torna confirmação de sua hipótese.” (Suy, 2022, p. 144). Logo, a pessoa tomada pelo ciúme delirante acredita em ficções criadas pelo Supereu, juntando todo e qualquer detalhe para justificar seu ciúme – tudo pode ser um signo que comprove uma traição. E a traição é dada como uma certeza, objeto pelo qual o sujeito ciumento fica obcecado. Dunker explica que

Sua preocupação maior não reside na suspeita insidiosa e sim numa certeza antecipada. Não está em jogo a realidade, se bem que pareça, mas uma convicção que atravessa sua fala: houve, há e haverá traição. Os argumentos, nesse caso, só servem pra atestar que o ciúme é justificado. O ciúme impulsiona ao ato violento. O pensamento se aproxima da lógica dos inquisidores medievais [...]. Enfim, trata-se de um pseudojulgamento, uma vez que a culpa está dada de antemão. Note-se como também nesse caso o outro é reduzido ao que se sabe dele. Afirmando ou negando, as consequências são as mesmas. (Dunker, 2017, p. 66-67)

Dunker também afirma que existe uma relação entre o ciúme delirante e a recusa de um desejo homossexual: são homens que violentam e agridem mulheres por conta de crenças e certezas que nascem da negação. O psicanalista explica que, ao reprimir esse desejo por alguém de mesmo sexo, o sujeito passa a projetá-lo em sua parceira: não sou

eu que o amo, é ela que o ama. Assim sendo, o ciúme delirante também carrega o ciúme projetado dentro de si. Quanto mais provas, silêncios ou tolerâncias a mulher apresenta, escreve Dunker, maior a convicção do paranoico, “como se o sujeito ficasse ainda mais ofendido porque ela não é capaz de reconhecer que seu verdadeiro objeto de amor é outro e está em outro lugar.” (Dunker, 2017, p. 64). Nesse contexto, o homem desenvolve um encanto ainda maior pelo terceiro, ao mesmo tempo que passa a odiar a mulher, já que ele entende a falta de reconhecimento dela como uma indiferença à sua demanda amorosa.

Em contramão às teorias da psicanálise, Elaine Hatfield e G. William Walster, no artigo “The Social Psychology of Jealousy” (1977), sugerem que o ciúme não seria simplesmente uma emoção básica, mas um impulso neutro rotulado e guiado por sentimentos, crenças e expectativas que nascem da nossa interação com pessoas e culturas. Os autores chegam a essa conclusão por perceberem que cada pessoa sente o ciúme de modo diferente: envolve raiva, medo, alegria, ódio, prazer, vergonha, etc. dependendo do sujeito que o sente. Eles se baseiam na teoria de Schachter, que propõe que a experiência de uma emoção verdadeira acontece quando a mente e o corpo se engajam de modo conjunto: a mente, que enxerga se é apropriado interpretar os sentimentos em termos emocionais, e o corpo, que precisa ser fisiologicamente excitado. Hatfield e Walster explicam que essa “interpretação apropriada” se dá porque

A person learns – from society, parents, friend, and from his or her own experience – what emotions it is “appropriate” to feel in various settings. We know that we feel “joyous excitement” when a friend comes to visit, and “anxiety” when an enemy swaggers into town. The untutored may well experience the very same feeling on both occasions (a sort of anxious excitement). Schachter argues that a person will experience an emotion only if s/he interprets his or her “feelings” in emotional terms. (Hatfield; Walster, 1977, p. 95)<sup>8</sup>

Assim sendo, os autores defendem que nós aprendemos a sentir nossas emoções de acordo com as nossas relações e com a sociedade em que nos encontramos – conseguimos interpretar quando um sentimento é apropriado de ser sentido a partir do nosso lugar. Se utilizando do exemplo das sociedades poligâmicas, em que os homens podem ter mais de uma esposa, eles afirmam que nem toda as pessoas são ciumentas: nem todas aprenderam a ser. Circunstâncias que podem provocar ciúme em alguns, não provocam em outras.

---

<sup>8</sup> Tradução livre: “Uma pessoa aprende – da sociedade, dos pais, dos amigos e de sua própria experiência – que emoções são ‘apropriadas’ a serem sentidas em diversos cenários. Nós sabemos que sentimos ‘alegre entusiasmo’ quando um amigo vem visitar e ‘ansiedade’ quando um inimigo se exibe na cidade. O sujeito sem mentoria pode igualmente experienciar o mesmo sentimento em ambas ocasiões (algo como uma excitação ansiosa). Schachter argumenta que uma pessoa vai vivenciar uma emoção somente se ela interpretar seus “sentimentos” em termos emocionais.”

Por conta disso, com a teoria de Schachter, eles concluem que o ciúme pode ser controlado – como o Ultraje a Rigor tanto gostaria, “Não ser machista e não bancar o possessivo / Ser mais seguro se não ser tão impulsivo” (1987). São duas propostas dadas por Schachter: a partir da mudança de rótulo – a sociedade sair de uma crença permanente e exclusiva do matrimônio para uma em que as pessoas não devem ser ciumentas – ou da redução de excitação fisiológica – a sociedade ensinar que o valor de uma pessoa depende apenas do que ela é, até que os sentimentos de ciúme se tornem menos intensos. Mesmo assim, no entanto, é muito difícil apagar a resposta fisiológica num todo. Como escrevem os autores, o ciúme pode seguir, mesmo em intensidade reduzida, sendo uma experiência dolorosa e destrutiva.

Acho importante denotar, entretanto, que a psicanálise ainda traz o quarto tipo de ciúme: o não ciumento. Esse indivíduo que não sente ciúme, utilizado como motor para as teorias de Hatfield e Walster, para a psicanálise, seria simplesmente alguém que recalcou o ciúme – novamente, varrendo para debaixo do tapete psíquico: o ciúme lida com a falta e as ausências, mas se faz presente na vida de todo mundo, mesmo que em diferentes formas e formatos.

Os fragmentos amorosos de Barthes (2018) também reservam um lugar para o tema do ciúme. Ele define a figura com uma citação de Littré, colocando que o ciúme nasce no amor e é produzido pelo medo de perder a pessoa amada para o outro – o terceiro. O primeiro fragmento fala sobre o ciúme no romance *Os sofrimentos do jovem Werther*, de Goethe, e conversa com a análise feita por Ângela Brasil no ensaio “Psicopatologia da vida amorosa” (2009): Barthes escreve que Werther não é o sujeito ciumento dentro da narrativa, apesar de ver o noivo de Charlotte como um adversário: é um concorrente, não um inimigo, que ocupa o lugar desejado pelo protagonista. Baseada nos textos freudianos, Brasil explica que o “rival amado” vem por meio da identificação, o lugar que esse rival ocupa na economia psíquica do ciumento:

O rival amado constitui-se, via identificação, em esteio narcísico contra a fragilidade das posições sexuadas, masculina ou feminina. Os rivais são idealizados, portadores imaginários ou da potência masculina ou do segredo da feminilidade e da sedução. [...]

Freud ([1920a] 1976) observa, em *Além do princípio do prazer*, que os pacientes sempre descobrem os objetos apropriados para seus ciúmes. Isto é, **escolhem parceiros que poderiam interessar aos outros**; esse interesse é como uma validação da sua escolha, já que o seu desejo não o orienta (como ocorre na neurose obsessiva). (Brasil, 2009, p. 15-16, grifo meu)

Já o terceiro fragmento menciona uma das cartas de Freud a sua esposa Marta, em que escreve que quando ama é exclusivista. Brasil disserta sobre esse exclusivismo

explicando que ele “indica que esse objeto [amado] sustenta algo referente à sua constituição como sujeito ou a sua identidade sexual” (Brasil, 2009, p. 11): me entendo como indivíduo e como mulher/homem a partir da minha relação com o outro. É assim que Barthes, então, discute a transgressão da lei – recusar o ciúme – e ilustra um conformismo invertido: algo parecido com a proposta de Hatfield e Walster: “- Vamos ver! -, vamos ver no que dá: e se eu me forçasse a não ser ciumento por vergonha de sê-lo? O ciúme é frio, é burguês: é uma agitação indigna, um *zelo* – (e é esse zelo que recusamos).” (Barthes, 2018, p. 85).

O último fragmento de Barthes acerca do ciúme fala sobre o sofrimento. Thiago de Almeida e Maria Luiza Lourenço, no artigo “Ciúme romântico: um breve histórico, perspectivas, concepções correlatas e seus desdobramentos para os relacionamentos amorosos” (2011), colocam o sofrimento como produto do fato de que a pessoa carregada por ciúme só se enxerga vivendo e crescendo ao lado da pessoa amada – sem ela, não é nada. Isso se relaciona com o que Suy fala sobre a paixão ser representada pelo número 1, a concretização do mito do amor: quando dois viram um, algum dos lados se perde, e o sujeito ciumento vê a si mesmo somente como parte do outro. Barthes expõe como um sofrimento em quatro atos, “porque sou ciumento, porque me reprovo de sê-lo, porque temo que meu ciúme machuque o outro, porque me deixo dominar por uma banalidade: sofro por ser excluído, por ser agressivo, por ser louco e por ser comum.” (Barthes, 2018, p. 85).

Pensando nos gêneros, Brasil explica que Freud entende a mulher como o que mais sofre com o ciúme: de raiz edípica, ela se vê rivalizando com “a outra” a partir de sua mãe: a que veio antes para o pai e que lhe deixou sozinha com a tarefa de tornar-se mulher. É assim que começa o processo de reparar e se comparar com outras mulheres. Brasil escreve que a angústia da castração para elas é a perda do amor, enquanto para eles é a perda de potência: o homem está sempre ligado ao poder. O amor masculino seria, então, a prova de que sou mulher, e por isso existe uma persistência no amor em qualquer contexto: preciso do amor para me entender como tal. Contrariando Freud, no entanto, Brasil afirma que o homem não é menos ciumento – ele é, de fato, silencioso em relação às experiências amorosas, algo que vem também de uma proibição edípica. E mesmo sendo silencioso, é fiel ao seu ciúme: entende que é ele que o faz amar, por esse motivo sempre o carrega em todos seus relacionamentos.

A fidelidade do homem ao ciúme é visível quando vamos olhar canções que tratam sobre o assunto: a maioria é composta e interpretada por homens que cantam sobre

seus sofrimentos consequentes do amor guiado pelo ciúme. Roberto Carlos diz que é para entender que seu coração tem amor demais e essa é a razão de seu ciúme. Caetano Veloso canta que o ciúme lançou sua flecha preta e que se viu feriado justo na garganta – o silêncio masculino. No mesmo sentido, Fagner afirma que sabe de tudo (com quem anda, aonde vai), mas que mesmo assim disfarça seu ciúme porque aprendeu que seu silêncio *vale mais*. E o Ultraje a Rigor coloca que fala bobagem, dá vexame e faz cenas de amor porque se morde de ciúme.

Entender como o ciúme é afetado através dos gêneros é uma questão importante que retoma inclusive a teoria de Hatfield e Walster. As mulheres e os homens aprendem a sentir ciúme de acordo com suas posições na sociedade, e, de mesma forma, seu ciúme é compreendido pelos outros espelhado pelo seu gênero. Valeska Zanello, dentre muitas de suas obras, decidiu fazer estudos gendrados do ciúme e do afeto. Em orientação a Maisa Campos Guimarães, por exemplo, escreveu o artigo “Enciumar(se), experiência feminina? dilemas narcísicos sob a ótica interseccional de gênero” (2022), em que as autoras analisam a experiência ciumenta por meio de entrevistas com mulheres – levando em consideração também o recorte da raça.

Guimarães e Zanello introduzem o texto já afirmando que um dos objetivos do trabalho é compreender o ciúme a partir de diferentes sentidos: colocando, aqui, o ciúme no plural. Citando Le Breton (2009), elas explicam que

Afinal, aponta-se que qualquer emoção se configura em meio a uma rede tecida entre significados subjetivos, (conscientes e inconscientes) e simbolismos culturais, que ao serem traduzidos como experiências emocionais nas circunstâncias e singularidades de cada um acabam por revelar a história do sujeito e suas formas de compreender o mundo, de atuar e de se afetar pela realidade social. (Guimarães; Zanello, 2022, p. 1135)

A experiência de vida é diferente enquanto mulher e é ainda mais enquanto mulher não branca. Tudo o que vivemos é atravessado pelo gênero e pela raça – também acrescento a classe social – e o amor, o afeto, o ciúme não escapam. É por conta disso que as autoras defendem entender o amor como uma questão identitária que revela dilemas narcísicos: como já dito, procuro o amor para conquistar a prova de que sou mulher, procuro para *ser amada*. Dessa forma, as mulheres se colocam em uma posição que Zanello chama de “prateleira do amor”, onde ficam expostas para os homens lhes escolherem – ou não: e a consequência é entender a experiência amorosa, estar em um relacionamento, *ser escolhida*, como um sucesso; e o contrário como um fracasso. Assim, Guimarães e Zanello colocam essa dinâmica como o objeto que configura a identidade feminina:



Quando o ser desejada se associa ao ser legitimada pelo outro como pessoa/mulher, entendemos que o subjetivar-se na prateleira do amor representa um lócus de vulnerabilização para as mulheres, uma vez que atribui-se aos homens o privilégio de escolha e de validação delas, ao mesmo tempo em que se estabelece um rígido ideal estético como parâmetro de valoração entre mulheres. (Guimarães; Zanello, 2022, p. 1140)

Zanello também explica que a prateleira do amor funciona através de uma estrutura racista, já que temos toda uma história construída com base nas relações raciais de poder. No amor, isso se revela pelo padrão estético da branquitude e pela hipersexualização de corpos negros. A faixa “O que é o amor”, do álbum *Bom Mesmo É Estar Debaixo d’Água Deluxe* (2022), de Luedji Luna, é uma representação dessa estrutura, reunindo falas de mulheres negras acerca do que elas entendem o amor: Winnie Bueno compartilha que nossas concepções de amor, vistas numa lente branca, não abarcam a experiência do negro: nelas, a pessoa negra nunca vai se entender como alguém que ama e que é amada. Em outro álbum, Luna trabalha a hipersexualização dos corpos negros em “Ain’t I a Woman?”, com os versos “Eu sou a preta que tu come e não assume / E não é questão de ciúme / Tampouco de fé”. À mulher negra, não é reservada a experiência amorosa: é reservada uma experiência de solidão.

As análises de Guimarães e Zanello acerca do ciúme se dão nas duas faces de uma relação amorosa heterossexual: receber e sentir ciúme, com percepções pessoais das entrevistadas a partir de suas próprias experiências.

O ciúme recebido é muitas vezes entendido como “ser a escolhida”, algo que já foi citado inclusive na metáfora da prateleira de Zanello. Duda Beat canta que já sabia que na fila dele tinha mais de 50 meninas apaixonadas – e ela era a escolhida. Perceber o ciúme do parceiro é frequentemente vê-lo como sinônimo de receber amor e afeto. As autoras escrevem que em todos os discursos das entrevistadas aparece a ideia de que o ciúme do parceiro é justificado pelo amor. Então, “Perceber-se objeto de ciúme do outro aparece, neste ponto, como uma confirmação de que se é amada [...] se é legitimada como pessoa e como mulher.” (Guimarães; Zanello, 2022, p. 1144). Além disso, de acordo com Guimarães e Zanello, o ciúme é visto como comprovação de um valor estético: se ele sente ciúme de mim, então eu sou bonita e tenho valor.

Enxergar a si mesma como a escolhida e conceder ao outro o poder de validação enquanto mulher – e enquanto valor estético – faz com que elas sofram com uma vulnerabilização perante seus parceiros, “dado que a possibilidade de que o outro as (des)legitime pode impactá-las narcisicamente com questionamentos identitários.” (Guimarães; Zanello, 2022, p. 1145). É a partir disso que a autoestima toma um rumo

paradoxal, uma vez que o homem também pode comprovar a falta de um valor estético ou de um valor individual: quando ele manifesta seu ciúme, consegue validar uma desconfiança sobre sua parceira: é aqui que se transforma o que a mulher entende de sua própria identidade.

Como se observa nas entrevistas feitas pelas autoras, o poder que os homens exercem dentro de uma relação amorosa dita como as mulheres vão se comportar para manterem-se como *a escolhida*. Assim, mudam alguns hábitos e características para satisfazerem seus parceiros – que se incomodam com a extroversão, o modo de vestir, entre tantos outros. Uma das entrevistadas chega a citar que o namorado começara a comprar roupas e vestidos de presente como uma forma de controlar seu guarda-roupa: era um jeito de fazê-la não usar o que lhe fazia sentir esse ciúme, como o vestido lindo que Roberto Carlos logo canta que não gosta e acha démodé por causa de seu sentimento. Toda essa manipulação é, no entanto, romantizada por eles: faço por amor e para proteger você *dos outros*.

De mesmo modo que o trabalho de Guimarães e Zanello fala sobre a medida entre um ciúme normal e um excessivo – citados pelas entrevistadas –, acho pertinente discutir que o caminho que as mulheres traçam para a manutenção de um amor muitas vezes leva ao relacionamento abusivo e à violência doméstica. Uma vez que elas concedem esse poder ao seu parceiro, as “pequenas” situações narradas no artigo – escolher roupas, buscar todos os dias na faculdade, perseguir por onde a parceira anda, controlar amizades – podem se tornar cada vez mais violentas.

Como consequência dessa estrutura de relacionamento, Guimarães e Zanello chegam a apontar que ocorre uma autorresponsabilização por parte das mulheres e o contrário por parte dos homens: eu sou culpada pelo ciúme dele e pela forma com que ele me trata. Assim sendo, a mulher passa a dedicar sua vida pelo amor e pela relação: tudo para não incomodar ou provocar eventos que podem surtir o ciúme de seus parceiros: elas escolhem o silêncio, uma vez que os homens colocam suas ações simplesmente como reação a comportamentos, frases, perguntas, roupas, atividades, mudanças, feitos e escolhidos por suas parceiras.

Pensando no ciúme sentido pelas mulheres, Guimarães e Zanello observam recorrentemente a ideia de ser abandonada, sempre atrelada ao terceiro da relação, *à outra*. O medo de ser traída, de ser trocada por uma mulher que complete seu parceiro: que o faça encontrar a plenitude, de perder sua identidade enquanto mulher: perder sua essência feminina. É como Gal Costa canta, “Quando você olha pra olha, eu viro areia /

Curva seu corpo pra ela, pra mim montanha / [...] / Como se faz pra ter o teu carinho / Poder ganhar teu colo e ter felicidade? / Não quero mais viver assim sozinha / Eu vou fugir de casa, você vai ter saudade” (2016). O medo do terceiro na relação traz quatro aspectos que Guimarães e Zanello analisam nas conversas:

(a) um discurso que naturaliza a ideia de que as experiências de gostar e de sentir ciúmes seriam indissociáveis; (b) um medo intenso de ser abandonada ou traída; (c) um investimento emocional elevado em disfarçar ou silenciar suas queixas em relação ao próprio ciúme sentido; e (d) uma percepção de que o ciúme seria um problema individual e caberia a ela exclusivamente o manejo desse sentimento. (Guimarães; Zanello, 2022, p. 1156)

Além de temerem a traição, as mulheres acabam se culpabilizando quando ela ocorre: deve haver alguma coisa de errado comigo, com nossa relação, com o beijo, com o sexo. E as autoras identificam certa tolerância com a infidelidade dos parceiros, algo que “evidencia a lógica poligâmica consentida aos homens [...]” (Guimarães; Zanello, 2022, p. 1158). Elas prosseguem afirmando que existem estudos socioculturais que apontam como o adultério e o controle da sexualidade se associam ao ciúme e que isso também é regido pelas relações de poder entre gêneros nas culturas em que a infidelidade masculina é aceitável, mas não a feminina. Além disso, “as mulheres avaliam que um comportamento inadequado do parceiro (como uma traição) repercutiria em uma valoração negativa delas, mas não necessariamente deles.” (Guimarães; Zanello, 2022, p. 1159).

Ser traída está diretamente ligado às questões identitárias da mulher: se fui trocada, é porque não tenho valor. E o medo que rodeia a traição e a perda do amor faz com que nos encontremos em rivalidades femininas o tempo todo. Isso se vincula ao que Suy (2022) e Dunker (2017) falam sobre o ciúme – que ele nasce da rivalidade entre irmãos, que ele precisa de um terceiro dentro do relacionamento. Então as mulheres rivalizam com essa *outra*, sendo, como Guimarães e Zanello escrevem, rivalidades concretas ou simbólicas. As autoras explicam que

Como rivalidade concreta, consideramos situações de sentir ciúmes de mulher(es) específica(s) com as quais elas temem que o parceiro estabeleça relacionamentos afetivo-sexuais e/ou com as quais o parceiro já tenha se relacionado. Já a rivalidade simbólica, apresentou-se a partir do sentir ciúme de mulheres que não compartilham de uma realidade factual com elas, como pessoas públicas de mídias televisivas, redes sociais ou revistas pornográficas. (Guimarães; Zanello, 2022, p. 1161)

A primeira dinâmica, assim, está ligada ao medo da traição, do abandono, da troca: não ser aquela que completa o outro e supre todos os seus desejos. Já a segunda vem com um receio de se sentir inferiorizada ao ser comparada com outras mulheres.

Guimarães e Zanello afirmam que ambas revelam a mesma premissa norteadora, um questionamento narcísico gendrado, e prosseguem afirmando que

Neste ponto, o rivalizar-se com outras mulheres se apresenta como uma tentativa de proteger a legitimidade advinda do “ser escolhida”, ao mesmo tempo que evita entrar em contato com tais dilemas. Se a demanda ciumenta revela, por um lado, uma reivindicação narcísica por ser o tudo do outro, quando esta impossibilidade se evidencia a rivalidade parece disfarçar essa falha [...]. (Guimarães; Zanello, 2022, p. 1163)

Além disso, todo o ciúme feminino, com seus temores de perder o lugar na tal prateleira do amor, está vulnerável a ser visto como loucura. E esse é o ponto que mais diferencia a experiência dos homens e das mulheres: enquanto ele sente ciúme porque ama e porque quer proteger sua parceira, ela é ciumenta porque é louca. Guimarães e Zanello escrevem que as relações de poder estão atravessadas nas vivências de ciúme de um casal, e a violência psicológica é identificada nos casos em que o sofrimento por ciúme se intensifica. Os parceiros violentos muitas vezes acabam por praticar o que chamamos de *gaslighting*, que Guimarães e Zanello definem por dinâmicas de manipulação emocional em que se tenta levar a alguém a sensação de que suas percepções estão equivocadas e sem fundamento. Ou seja, são invalidados os sentimentos e as suspeitas delas por meio desse controle dado ao homem: nada que ela pensa faz sentido, pois ela está louca, insegura, com baixa autoestima.

A própria desconfiança da mulher tende a ser um desses comportamentos que incomodam o parceiro a ponto dela se silenciar, a fim de não ocasionar qualquer desagradado. Mesmo que a suspeita tenha fundamento – ou seja confirmada de alguma forma – o homem tenta desestabilizar a mulher e suas crenças. A violência, então, se torna dupla: além da questão psicológica de manipulação emocional, acontece um controle sobre o que ela deve ou não falar e como deve se portar perante seus sentimentos em relação a ele.

Guimarães e Zanello também trabalham, no artigo “A vivência dos ciúmes e os processos de subjetivação de homens: por uma discussão gendrada dos afetos” (2022), a partir da análise de entrevistas com dois homens denunciados pela Lei Maria da Penha, o ciúme masculino e como ele revela a agressividade e a violência dos homens – aqui temos a perspectiva pessoal de cada um.

É importante considerar que, no contexto brasileiro e em boa parte do mundo, vivemos em uma sociedade patriarcal, em que as relações de poder e as experiências de vida são baseadas no gênero. Zanello escreve que, referente aos sentimentos, existe uma “pedagogia do afeto”, algo que conversa com o que Hatfield e Walster (1977) trazem

sobre o ciúme: nós aprendemos a interpretar o que sentimos em termos emocionais a partir do gênero, da raça, da classe social e da cultura em que estamos inseridos. Os homens são ensinados a sentir e manifestar emoções seguindo o caminho da masculinidade: se legitimando como homem viril, respeitável e obedecido – como as palavras de Frejat que cantam que homem não chora nem dor nem por amor. Assim sendo, nas palavras de Guimarães e Zanello,

o comportamento ciumento masculino apresenta-se como um importante fator de risco, não necessariamente em razão de uma característica *a priori* deste afeto, mas sim porque essa vivência emocional se dá circunscrita em um contexto histórico e social que atribui privilégios e poderes aos homens, inclusive em termos de controle e dominação dos corpos e das subjetividades femininas. (Guimarães; Zanello, 2022, p. 81)

Em ambos casos analisados pelas autoras, os homens sentem ciúme quando veem seu lugar hierárquico da masculinidade ameaçado, ou seja, quando seu patamar profissional ou de renda é mais baixo que da mulher – ou do terceiro da relação, seu rival amado – ou quando o desempenho sexual não o coloca como *o melhor*. Se entender enquanto homem viril e potente sexualmente se associa a “cobranças ou comparações em torno do número de parceiras, de dada performance no ato sexual ou mesmo de certas características da(s) mulher(es) com quem transaram.” (Guimarães; Zanello, 2022, p. 89). Um dos entrevistados também afirma com satisfação que tirou a virgindade de sua parceira – afinal, ela gosta dele de modo que nunca gostou de outro homem –, vendo essa “conquista” como algo que valida sua masculinidade.

Isso tudo se relaciona com o controle – estar no controle da situação, da casa, das finanças, da mulher: todo esse controle representa o poder da masculinidade. Os entrevistados falam sobre seus ciúmes a partir do incômodo de não controlar a parceira: dela conversar e se relacionar com outros homens, se divertir sozinha – sem precisar da completude prometida pelo outro –, ver e curtir fotos de rapazes nas redes sociais, desqualificando-o enquanto homem, entre outros. Afinal, a angústia de castração, como citei de Brasil (2009), nos homens, é a perda de potência. As autoras observam que “o ciúme traz uma sensação de impotência para os homens que parece desestabilizar o lugar de dominante ao qual almejam e acreditam merecer, tanto de dominação em relação às mulheres, aos homens e a si mesmo.” (Guimarães; Zanello, 2022, p. 91). Citando Lachaud (2001), elas colocam que o ciúme revela as frustrações do sujeito com seu próprio ideal: não é o objeto que cria o ciúme, mas o contrário.

Expressar os sentimentos também é entendido como uma coisa que ameaça a masculinidade, por isso os homens têm tanta dificuldade em falar sobre suas inseguranças

de forma aberta. Além disso, identificar e nomear certos sentimentos como ciúme é ainda mais difícil – aqui vemos um dos porquês que o homem se desresponsabiliza de suas próprias emoções e projeta essa responsabilidade na mulher. No texto de Guimarães e Zanello, os entrevistados falam que exigiam determinados comportamentos de suas parceiras por conta de seus incômodos, traumas dos quais eles veem certa culpa nelas, e esperam um cuidado para com eles – e com o relacionamento – que viesse a fazê-los superar esses sentimentos.

As autoras destacam que ambas narrativas vão para o lado do trauma – algum evento que entendem como o início de seu ciúme. Entretanto, a situação só é vista dessa forma por conta de algum ato de violência física. Elas constataam que “Nesse ponto, as narrativas sobre as cenas traumáticas aludem a uma percepção de excesso de um não saber; não saber totalmente o que se passa com o outro, não saber como lidar com um sentir-se excluído ou desconsiderado.” (Guimarães; Zanello, 2022, p. 92). Esse não saber se expande para o próprio ato de violência, que é justificado em um descontrole, a uma falta de consciência – o homem acaba por tirar, novamente, sua responsabilidade sobre seus sentimentos e suas reações.

Maria Cecília de Souza Minayo, no ensaio “Laços perigosos entre machismo e violência” (2005), reflete sobre a masculinidade violenta em contexto brasileiro, trazendo um dado importante: em quase todas as causas de mortalidade, o homem sai em desvantagem em relação à mulher. Assim como Guimarães e Zanello, a autora afirma que a masculinidade é vista como lugar de ação e chefia, algo naturalizado dos valores tradicionais de gênero e que, por consequência, também é o lugar de poder da violência, responsável pelo exercício de domínio de pessoas, guerras e conquistas. Referenciando principalmente o trabalho de Lia Zanotta Machado (2001), Minayo discute três formas de violência masculina, levando em conta o caso do Brasil: o estupro, a violência doméstica e o homicídio de homens contra outros homens. Os primeiros são atravessados por uma estrutura da masculinidade, que vê o homem enquanto sujeito da sexualidade e a mulher enquanto objeto.

Assim sendo, Minayo explica que o ato do estupro ocorre de uma superlativa dissociação entre sujeito e objeto da sexualidade, em que o primeiro se apodera do segundo, anulando suas vontades. Um dos pontos que Minayo cita de Machado é a crença, por parte dos estupradores, de que a mulher queria ser violentada, e isso revela o descontrole que Guimarães e Zanello apontam: é um impulso, um excesso, algo natural do homem macho, que deve ser perdoado, que é o mesmo caminho por qual percorrem

as violências conjugais, vistas como um limite ultrapassado inconscientemente, não como “sua função disciplinar da qual se investem em nome de um poder e de uma lei que julgam encarnar.” (Minayo, 2005, p. 24). Aqui também vemos os homens avisando sobre seus incômodos a fim de esperar da parceira um cuidado com eles e com a relação, porém, quando elas não se comportam da forma ideal – não obedecem –, sofrem a violência. Relacionando essa reação ao ciúme, Minayo expõe que

A associação da mentalidade patriarcal que realiza e re-atualiza o controle das mulheres e a rivalidade presumida entre homens estão sempre presentes nas agressões por ciúme (medo da perda do objeto sexual e social) cujo ponto culminante são os homicídios pelas chamadas “razões de honra”. (Minayo, 2005, p. 24)

A perda do objeto sexual e social do homem, sua mulher, é então entendida como uma perda da masculinidade – do lugar de agir e chefiar: por isso a agressão e a morte são justificadas pela razão de honra: o homem precisa proteger o seu valor de gênero como poder de controle e violência. É assim que canta Zeca Pagodinho, ao prometer uma faixa amarela e todas as coisas mais lindas à parceira, “Mas se ela vacilar / Vou dar um castigo nela / Vou lhe dar uma banda de frente / Quebrar cinco dentes e quatro costelas” (1997). No mesmo sentido, Noel Rosa (2018) melodiza a violência ao falar da mulher “mais indigesta que um prato de salada de pepino à meia noite”, que merece um tijolo na testa e entrar no açoite. Sandy e Junior escancaram o feminicídio por ciúme em “Maria Chiquinha” (1991), na qual, em meio a suspeitas da mulher, nos canta o homem que vai cortar a cabeça da parceira e “aproveitar o resto”. E Luedji Luna fala de um “homem tão bonito / Carrega foice / Nasceu com a demanda de destruir / Pela própria natureza / Capinou tudo o que me fosse mata / Sem deixar um galho dentro / Minha esperança é toda essa ausência de mata / Morta junto com cada folha, e poxa” (2017).

O que se percebe nesse processo que sai do ciúme masculino e acaba nos inúmeros tipos de agressão contra mulher é uma topografia de resposta ciumenta, como concluem Larissa Lacerda e Nazaré Costa no artigo “Relação entre comportamentos emocionais ciumentos e violência contra a mulher” (2013). As autoras trabalham o ciúme a partir de entrevistas com vítimas de violência, em que todas revelam que seus parceiros eram ciumentos – chegando a classificar como “doente de ciúme”. O que antecede o ciúme, declaram as dez entrevistadas, é sempre o caso de suspeita de traição – sempre a competição com um rival. Isso reafirma o que Minayo diz sobre a razão de honra, em que o homem se vê no direito de agredir a mulher por conta de uma suposta traição, e também toca o uso da coerção: a permanência da mulher em casa, a saída do emprego, o afastamento de amigos. Lacerda e Costa colocam as respostas ao ciúme como dois tipos:

a violenta e a não violenta, podendo ambas produzirem esse mecanismo coercitivo – visto como uma forma de punir a parceira ao mesmo tempo que se livra, ao menos de forma momentânea, do rival.

Li que quando a violência se faz presente na relação amorosa, é um amor que deu errado. O ciúme, apesar de normal, por uma relação edípica que construímos desde que nos entendemos como sujeitos faltantes, é ambivalente ao abrir espaço para a violência e o feminicídio. Isso quer dizer que o ciúme pode ser tanto uma resposta ao amor quanto ao desamor. E é impossível falar sobre o ciúme no amor sem citar esse, o amor que deu errado. O ciúme que violenta e mata não é amor, mas o resultado de um sentimento delirante: como bell hooks (2021) escreve, “não podemos dizer que amamos se somos nocivos ou abusivos. Amor e abuso não podem coexistir.” (hooks, 2021, p. 48)

## 2. Dor de Cotovelo

“Dor de Cotovelo” é uma canção de 2002, composta por Caetano Veloso, inédita, e interpretada por Elza Soares no álbum *Do Coccix Até o Pescoço* (2002). Após um período de quase uma década em luto fora do Brasil, por conta da morte do amor de sua vida, Mané Garrincha, e de seu filho caçula, Elza Soares precisou renascer e recomeçar mais uma entre tantas vezes, não só na vida pessoal como na carreira. *Do Coccix Até o Pescoço* foi esse recomeço, que marca uma liberdade criativa da cantora e uma aproximação, como aponta Tatiana Gomes Nascimento, em “Elza Soares do coccix até o pescoço: um enunciado de luta e resistência” (2022), do discurso militante feminista e antirracista. Vista tradicionalmente como uma cantora de samba desde a década de 60, consagrada como uma das mais competentes cantoras do gênero, Elza Soares queria inovar e livrar-se do rótulo de sambista – afinal, ela sabia que podia mais.

Considerado um projeto ousado, apenas o pequeno selo Maianga, comandado por Sérgio Guerra, enxergou o potencial artístico e mercadológico do álbum, que nasceu com produção de José Miguel Wisnik e Alê Siqueira. Foi no final dos anos 90 que o encontro entre Wisnik e Elza aconteceu, durante um show no teatro do SESC Pompeia, em São Paulo, evento descrito por Wisnik como algo que o deixou “chapado” vendo a dimensão da performance de Elza Soares. No concerto “Coisas Essenciais da Vida”, apresentado em 2003 no Salão de Atos da UFRGS, o músico descreve esse momento em que (re)descobre a cantora:

Acho que nós ficamos anos um pouco sem saber da Elza, sem ver a Elza cantar. E eu, como todos, sabemos que a Elza é uma grande cantora da história da música brasileira, e eu fui nesse show pensando nisso. Mas quando eu me



deparei com ela cantando, eu fiquei chapado diante de uma outra coisa. A Elza não era uma cantora, como se pensa, do museu do samba, uma cantora de um capítulo da história da música brasileira. A Elza é uma extraordinária cantora contemporânea brasileira, né. O repertório que ela cantava era das coisas atuais, se via nela uma inquietação e uma presença que não tinha nada a ver com algo, que de certo modo aconteceu com ela, que quando, no momento em que a bossa nova, a MPB dos festivais dos anos 60, a tropicália, viraram a página da música popular, uma certa página da qual ela participou, foi virada como se ela fosse virável junto com essa página. Mas acontece que ela continua furando esse negócio e os tempos... atravessando os tempos, e era isso que aparecia naquele show. Naquele dia, eu tive a vontade de que houvesse um disco que fosse capaz de dar a dimensão do que era a Elza, e poucos anos depois, a gente conseguiu fazer o disco *Do Coccix até o Pescoço*, que acho que é um disco que tenta fazer jus a essa grandeza da Elza.

(Soares; Wisnik, 2003)

Foi nesse momento que a parceria dos dois começou, com Elza pedindo composições de Wisnik para gravar, e ele a convidando para um show que estava produzindo.

A concepção do álbum foi toda ligada a uma liberdade que Elza Soares, no auge de seus setenta anos, estava finalmente conquistando. Inclusive, os músicos revelam, no concerto da UFRGS, que o título do álbum inicialmente seria “Foda-se”, o que vem a ser um desapego aos pedidos, às expectativas, às normas e aos padrões – ainda mais quando se diz respeito a uma mulher negra –, não uma agressão a qualquer pessoa. E essa é a ideia que permeia toda a obra, apesar de, no final, ter-se escolhido o título “Do Coccix até o Pescoço”, frase retirada de um dos versos da canção de Caetano Veloso, que, nas palavras de Elza, “é um guru, a gente se ama, se respeita...” (Soares; Wisnik, 2003). Nascimento escreve que essa canção “traz o ciúme como tema principal e mostra uma Elza frágil e ao mesmo tempo poderosa dentro dessa fragilidade. Ali fala sobre um tema que viveu na pele na sua relação com Mané Garrincha, o ciúme.” (Nascimento, 2022, p. 17).

A letra de “Dor de Cotovelo” canta os seguintes versos:

O ciúme dói nos cotovelos  
 Na raiz dos cabelos  
 Gela a sola dos pés  
 Faz os músculos ficarem moles  
 E o estômago vão e sem fome

Dói da flor da pele ao pó do osso  
 Rói do coccix até o pescoço

Acende uma luz branca em seu umbigo  
 Você ama o inimigo e se torna inimigo do amor  
 O ciúme dói do leito à margem  
 Dói pra fora na paisagem  
 Arde ao Sol do fim do dia

Corre pelas veias na ramagem

Atravessa a voz e a melodia

O ciúme dói nos cotovelos  
 Na raiz dos cabelos  
 Gela a sola dos pés  
 Faz os músculos ficarem moles  
 E o estômago vã e sem fome

Dói da flor da pele ao pó do osso  
 Rói do cóccix até o pescoço

Acende uma luz branca em seu umbigo  
 Você ama o inimigo e se torna inimigo do amor  
 O ciúme dói do leito à margem  
 Dói pra fora na paisagem  
 Arde ao Sol do fim do dia

Corre pelas veias na ramagem  
 Atravessa a voz e a melodia  
 (Veloso, 2002)

O tema do ciúme já havia aparecido na obra de Caetano Veloso em “O Ciúme”, canção de 1987. Sobre essa, Luiz Tatit (2012) escreve que o compositor explora o sentimento ciumento como “um elemento concreto situado no espaço” (Tatit, 2012, p. 270), que se personifica, de forma negativa, na escuridão e na negritude, em oposição à clareza da luz e do sol. Prosseguindo, o autor afirma que

o ciúme é o elemento escuro, ativo e ameaçador, a eterna vigília, oculta e presente ao mesmo tempo, que se aloja no fluxo da voz (identificada com o fluxo do rio São Francisco) do cantor localizado num ponto determinado de espaço (entre Petrolina e Juazeiro). É a concretude visual da cor negra instalada sobre a concretude auditiva do som da voz fazendo da paixão “ciúme”, de natureza abstrata e relacional, um elemento captável do ponto de vista sensitivo. (Tatit, 2012, p. 271)

De forma semelhante, vemos também esse elemento concreto e captável no ponto de vista sensitivo na letra cantada por Elza Soares – o corpo. Aqui o ciúme chega a tomar forma personificada ao dominar o corpo humano, do cóccix até o pescoço: ele manipula todas as sensações físicas e emocionais vivenciadas pelo indivíduo. E tanto seu título quanto seu primeiro verso têm a ver com o sofrimento amoroso: a dor de cotovelo, o ciúme que dói nos cotovelos, remete à expressão difundida por Lupicínio Rodrigues: quando o sujeito, sofrendo de amor, bebendo no bar, segura a cabeça com as mãos e apoia os cotovelos na mesa – o ciúme de Caetano Veloso torna-se sensitivo não apenas pela descrição corporal, mas por um verso que (re)cria uma narrativa tradicional desde a ascensão do samba.

Além disso, toda essa dor que atravessa o corpo e sintetiza a experiência do ciúme se relaciona ao trabalho de Hatfield e Walster (1977), baseados em Schachter: este afirma que uma emoção só é completa quando o corpo é excitado ao mesmo tempo que

interpretamos esses sentimentos em termos emocionais. A letra de Caetano Veloso expõe toda essa excitação fisiológica que acontece no acometimento do ciúme – dói nos cotovelos e raiz dos cabelos, gela os pés e amolece os músculos, machuca e rói a pele e osso. Mesmo que, segundo a teoria de Schachter, não sejam sintomas universais – uma vez que cada pessoa sente o ciúme de uma forma, reagindo com raiva, vergonha, e até mesmo prazer –, todos esses sinais de dor do corpo podem ser interpretados como ciúme, porque entendemos ele a partir da experiência de dor: dor de não ser o *tudo* do outro, dor de não ser o objeto que preenche, dor de uma possível perda.

Nesse mesmo sentido, Leonardo Davino, no blog *365 Canções*, analisa essa obra de Caetano Veloso trazendo o início imagético – alguém em um bar, com os cotovelos sobre a mesa e puxando os cabelos – e a frieza de estar sozinho que essa primeira estrofe canta, já que o ciúme, a perda, gela a sola dos pés. Em outro momento, o autor também reflete sobre a questão corporal, escrevendo que

O ciúme, como o amor, não precisa do outro para ser: roendo, serpenteia no sujeito. Da pele ao osso; do cóccix ao pescoço está tudo dominado, arrastando o sujeito em passeio vertiginoso por si. Afinal o ciúme não deixa de ter uma ponta de egoísmo: "acende uma luz branca em seu umbigo". Aliás, ao dizer "seu", falando de si, o sujeito aponta que tal vivência é compartilhada com quem ouve: cúmplice por também ter momentos iguais. (Davino, 2010)

Essa cumplicidade da qual Davino fala também aparece no verso seguinte, que canta que “Você ama o inimigo e se torna inimigo do amor”, colocando a ação em quem está a ouvir. Ainda, aqui vemos relação com o fragmento de Barthes que trabalha o ciúme de Werther – que não odeia seu adversário, na verdade gostaria de estar no lugar dele: seu rival não é odioso. Seguindo um caminho semelhante, Barthes escreve o segundo fragmento colocando como próprio da perfeição ser repartida: a pessoa ciumenta deseja tomar um espaço em que seja a única – ela não quer repartir essa perfeição do outro, por isso “Sofro assim duas vezes: pela repartição em si e pela minha impotência de suportar sua nobreza.” (Barthes, 2018, p. 84). Assim sendo, o amor recorrentemente não fala de duas pessoas – nós temos sempre um rival, alguém com quem repartir o objeto amado, e nós mesmos, nossa companhia na solidão.

É sobre isso que Suy fala quando coloca o amor em números, descrevendo a paixão como 1 (loucura), o amor como 3 (loucura sã) e a solidão como 2 (realidade). O primeiro é o momento em que um casal se torna uma pessoa só por conta da cegueira da fantasia: amamos uma imagem que criamos, não a pessoa em si, e a loucura sã do amor seria o pouco de realidade que passa a entrar no relacionamento: começar a enxergar nosso parceiro, mas nunca pelo que ele é na sua essência. Suy diz que o amor é o

equilíbrio, então estaria entre a loucura (1) e a realidade (2), por isso seria o número 3. E essa metáfora dos números se aplica ao ciúme, pois, “como o intervalo que existe entre um e outro não costuma ser tão claro, a presença de um terceiro materializa isso: é de três que se trata no amor.” (Suy, 2022, p. 137). Nós amamos um inimigo porque o amor não fala de duas pessoas.

E, claro, amamos o inimigo porque o admiramos, como aponta Brasil. Nós idealizamos esse rival enquanto potência masculina e essência feminina e queremos ocupar o mesmo lugar dele – o de supostamente ser *o único* para a vida de quem amamos, de ser *o melhor*. O amor fala de três, pois existe uma relação narcísica – esse egoísmo do qual Davino fala acontece, pois tudo é espelhado da nossa identificação. E viramos inimigos do amor, uma vez que ele “promove certa ancoragem para o sujeito, mas, por querê-lo garantido e total, facilmente o ciumento converte o amor em hostilidade: o amado estará sempre devendo algo e pagará caro por isso.” (Brasil, 2009, p. 15). Nesse sentido, Davino escreve que

Passamos a amar o inimigo: ao cantar o ciúme, damos vida a ele, fazemo-lo viver, em nós. Desviamos mesmo a atenção, de nosso objeto de desejo, para o ciúme (minha dor), que, agora, é a coisa mais importante do mundo. Em detrimento da pessoa que o "despertou". (Davino, 2010)

O ciúme dói também pra fora do corpo, e Elza canta que ele vai do leito à margem, pra fora da paisagem e arde ao sol do fim dia. Ele atravessa a voz e a melodia, e toda essa construção narrativa também pode ser vista em “O Ciúme”. Como escreve Davino, “qualquer luz externa a minha dor é motivo de intensificador dela, pois o mundo não pode sorrir enquanto eu sofro.” (2010), o que faz com que essa dor: a escuridão, o ponto negro: se oponha ao sol e à luz, assim como na canção de 1987. Também se vê esse elemento escuro no fluxo da voz – o que Tatit aponta em sua análise – pois atravessa ela, atravessa o canto: ele lida com a vergonha e com o silêncio, e, ao mesmo tempo, com a necessidade de traduzir isso em palavras, de dizer sua dor para seus cúmplices, seus ouvintes, seus leitores.

A canção é toda inscrita em uma dualidade – dentro e fora do corpo, verso e estribilho, ritmo em dois, primeira e segunda voltas: tudo para criar novos caracteres dentro de um mesmo tema.

A referência à Lupicínio Rodrigues não se limita ao título e à narrativa que ele constrói, mas chega ao próprio gênero – a canção composta por Caetano Veloso é literalmente um samba dor-de-cotovelo: o ritmo festivo que afoga as mágoas do amor na música e na bebida. A primeira volta da gravação de Elza explora esse samba de forma

mais livre, sem ritmo marcado, e com certa autonomia na voz da cantora, que nos mostra uma emoção arrebatadora com a sua voz grave e rouca, que rasga a si mesma e a quem ouve essas palavras de dor. Sobre isso, Davino escreve que “A alma que Elza Soares empresta à canção é comovente. As ênfases dadas a determinadas sílabas poéticas, como em “pó do osso”, por exemplo, apertam a sensação de sufoco do sujeito da canção.” (Davino, 2010). A primeira volta carrega esse sufoco, como um silêncio que o sujeito tenta manter, mas que o sofrimento não deixa – ele escapa.

Enquanto isso, a segunda, ao reafirmar esse gênero sambístico, com o ritmo marcado no violão e no contrabaixo, e o agogô preenchendo a percussão, já nos mostra certa liberdade – a dor que se engasga no início está exposta e solta por aí, chamando atenção de todos que têm ouvidos para ouvir. Existe um exagero performático, apesar de uma marcação rítmica presente também na voz, que representa a exposição do sentimento, esse “foda-se” do quase título do álbum: de perder a vergonha de expressar um ciúme que dói de um extremo a outro.

Tais nuances são interpretadas por conta da performance de Elza Soares, que se utiliza de vários ornamentos vocais que reforçam a ideia da dor amorosa. Além de seu característico timbre, Elza trabalha com o “rasgo” da voz nos sons de [r], principalmente nas notas mais agudas, a fim de intensificar a dor, e, com isso, também brinca com quebras de voz, pequenas desafinações propositais, que têm o mesmo propósito. Assim como Davino aponta o exemplo do “pó do osso”, a ênfase inteira do estribilho tem objetivo de mostrar algo de vai de um lugar ao outro – um sofrimento que sai de uma nota aguda e rasgada, a superfície, e que chega a um grave pesado no fundo do esqueleto. Também é curioso perceber como Elza articula as palavras para criar uma imagem: os músculos que ficam moles por ciúme e pelo canto suave e contínuo; a dor que sai de dentro para a margem e a paisagem, com as sílabas tônicas que mostram esse exterior; o ciúme que atravessa a melodia carregada de vibrato em uma voz anasalada.

Além disso, tais dualidades e essa performance vocal são possíveis por conta da melodia, que equilibra muito bem o que Tatit fala sobre a tensão temática e a tensão passional – em que a primeira trabalha com o som consonantal das palavras, a fim de construir uma ideia, e a segunda explora as vogais para demonstrar sentimentos. O primeiro verso explica os sintomas físicos do ciúme, a excitação fisiológica que permite entendê-lo como tal, e, para isso, vemos o contorno melódico apenas em graus conjuntos ou pequenos saltos: aqui o foco é a ideia do ciúme enquanto dor no corpo. O mesmo ocorre no segundo, que já traz o ciúme teorizado – você ama o inimigo e se torna inimigo

do amor – e como algo que se manifesta externamente. Já o desenho que a melodia faz no estribilho mostra o derradeiro sofrimento do ciúme: a imagem é abstrata, querendo mostrar os extremos do sentimento – ela não simplesmente dói da flor da pele ao pó do osso, roendo do cóccix até o pescoço, ela cria uma melodia em semitons que começa de notas agudas, descendo até o âmagô da dor.

E é interessante observar as frequências de cada parte a partir dessas ferramentas denominadas por Tatit, pois a tematização, por precisar articular uma ideia, é cantada em frequências mais baixas e muitas vezes em notas mais curtas – como se estivesse falando mesmo –, enquanto a passionalização canta em frequências altas com duração maior de notas. Todo verso da canção interpretada por Elza Soares está numa região mais grave, inclusive chamando um salto de quinta justa para chegar ao estribilho passional, que começa sua nota mais aguda sempre nas palavras que sintetizam o sofrimento: dói, rói, corre, atravessa.

Toda a construção dessa obra começa com “o ciúme dói”, e a harmonização segue de forma a enfatizar essa dor, abrindo a canção com o acorde da tônica, maior com sétima, para logo se fechar em um acorde diminuto – comprimido e dissonante, que serve tanto na passagem entre um acorde e outro, como na função de dominante, que tem o objetivo de criar certo clímax: o auge da dor. Ao longo da canção, a harmonia vai explorando vários empréstimos modais, acordes de tons vizinhos que vêm para deixar esse sentimento do ciúme ainda mais único, trazer maior tensão entre o que os instrumentos harmônicos tocam e o que a voz canta, e criar um caráter que vai mudando a cada verso e estribilho. Além disso, com um caminho harmônico comum ao samba, outras notas são adicionadas aos acordes, e vemos o uso da dominante da dominante no estribilho – tensão da tensão. A obra vem a mostrar a inquietação corporal e emocional que o ciúme produz e reproduz, casando esses sons, tensos internamente, a melodias que muitas vezes se estranham também: aqui jaz a definição de ciúme em uma canção.

## O fim do amor

*“Deixo o meu sincero abraço, é hora de partir  
Vejo o teu olhar distante  
Me despeço do que um dia fomos  
E canto pra subir”  
(Zé Manoel, “Canto pra Subir”)*

### 1. Quero que você viva sem mim

Eu vou conseguir também, depois.

Eu ouço Chico Buarque desde criança, sabe. Digo que era de ouvido passivo, pois a minha experiência era toda através das canções que meus pais colocavam no aparelho de som de casa, volume alto, crepúsculo invadindo a sala de estar. Somente durante a faculdade fui estudar sua obra e sua história, e as músicas passaram a fazer parte de muita coisa na minha vida. Escrevendo este trabalho, me deparo com o trecho de um documentário sobre a relação dele com a Marieta Severo, casados durante trinta anos. Nesses quase dois minutos de vídeo, o compositor fala sobre a separação e diz que a primeira pessoa que ouvia seus rascunhos de canções, seus fragmentos de cartas, poemas, mentiras, retratos, era Marieta – e perceber o fim do amor foi perceber sua solidão no processo de compor e escrever. Chico Buarque se viu sem ter alguém para compartilhar, pela primeira vez, uma canção recém feita.

Paulo Mendes Campos (1964) diz que em todos os lugares o amor acaba, a qualquer hora, para então recomeçar em todo lugar e em qualquer hora. Não é que o amor acabe, mas ele pode acabar, e muitas vezes isso acontece mesmo: Ana Suy (2022) escreve sobre o fim do amor como algo incompreensível, apesar de inevitável em tantos casos. O amor acaba, e entender como isso acontece, e o que vem depois, se torna importante para desfazer o mito do amor romântico e eterno.

Suy resgata a teoria lacaniana para afirmar que existe sempre um desencaixe entre nós e o outro – nunca somos a parte que falta nele, e ele nunca é a que falta em nós. E isso se repete durante toda a vida nas nossas relações amorosas: convivemos com o desencaixe, com os desentendimentos, com os desencontros. Nesse ponto, a autora explica que esse é o motivo dela trabalhar com a solidão inscrita no amor: “essa nossa constante parceria com algum desencaixe, essa mania que temos de não nos deixar engolir completamente pelo outro, essa ancoragem que temos em nosso corpo, ainda que o do outro seja altamente sedutor (ainda bem).” (Suy, 2022, p. 92). O amor é cego para esses

vazios que nunca chegam a ser preenchidos um pelo outro, e assim inventamos uma versão do objeto amado – que é o que nos possibilita amá-lo. Suy diz que o amor é a loucura sã, o equilíbrio perfeito entre a realidade e a idealização. Desse modo, o fim do amor se dá no momento em que conseguimos enxergar a pessoa pelo que ela realmente é: tomamos ciência do desencaixe.

A partir disso, estranhamos não só a imagem criada para o outro, que se perdeu, como a imagem que tínhamos de nós mesmos – quem somos e quem éramos antes. E, assim, Suy afirma que começa um processo de luto pelo amor que morreu e pela imagem de si mesmo que foi abalada. O fim de um relacionamento também é uma morte.

A autora coloca o luto amoroso como uma perda dupla: diferente da perda pela morte concreta, em que morre uma pessoa, mas o amor por ela continua vivo ali, a perda do amor mata ele e, de certo modo, o alguém amado. E Suy afirma que é de certo modo, porque quem morre, na verdade, é a idealização que criamos para esse alguém. Uma vez que estranhamos até a imagem que constituímos de nós mesmos a partir do outro, eu diria que é uma perda tripla: nós morremos um pouco, o amor morre, e morre aquela versão cega que tínhamos do outro. E a complexidade do fim do amor mora no momento em que o amor acaba, mas só para um dos amantes: uma morte injusta, pois “Pode-se passar do amor à indiferença, uma morte pacífica, sem dor, quase como a realização do sonho neurótico que temos de ‘morrer dormindo’, de um belo dia apenas não acordar. O outro, porém, por vezes sente muita dor.” (Suy, 2022, p. 96-97).

Nesse sentido, Roland Barthes (2018) trata de um luto pela imagem do outro, uma vez que, para superar a morte do amor, precisamos nos exilar do nosso imaginário – realmente matar o objeto amado. É assim que se suporta uma infelicidade dupla: tanto a presença viva e concreta do outro, quanto sua morte. No segundo fragmento, o autor explica essa diferença entre uma morte real e uma morte simbólica – quando o delírio da paixão acaba e voltamos a um quê que não sabemos o que é:

No luto real, é a “prova de realidade” que me mostra que o objeto amado não existe mais. No luto amoroso, o objeto não está nem morto, nem distante. Sou eu quem decide que a sua imagem deve morrer (e ele talvez nem saberá disso). Durante todo o tempo de duração desse estranho luto, terei que suportar duas infelicidades contrárias: sofrer com a presença do outro (continuando a ferir-me à sua revelia) e ficar triste com a sua morte (pelo menos tal como eu o amava). (Barthes, 2018, p. 167-168)

Barthes faz todo um trabalho observando o amor como uma expressão da linguagem, por isso também afirma que o ponto mais sensível do luto amoroso seria a perda de uma linguagem – a linguagem amorosa: antes do fim, como canta Caetano



Veloso (1982), a canção se fazia mais clara e mais sentida e a poesia realmente fazia folia na vida. A morte do amor é, assim, a morte do eu-te-amor.

J. D. Nasio, em *O livro da dor e do amor* (1997), conclui que a dor do luto não é uma a dor da separação, mas do amor. Ela seria uma reação defensiva à perda do outro amado, e é observada, então, na etapa de superinvestimento afetivo do objeto que se perdeu – a dor aparece por conta de um amor grande demais. Nasio explica que o eu “apela para todas as suas forças vivas – em um único ponto, o da representação psíquica do amado perdido. A partir de então, o eu fica inteiramente ocupado em manter viva a imagem mental do desaparecido.” (Nasio, 1997, p. 28). Assim sendo, o autor afirma que o que dói, na verdade, é continuar a amar o outro, mais do que nunca, mesmo sabendo do seu fim. Esse processo delimita cada lembrança e imagem do outro, uma focalização vista nos versos cantados por Caetano Veloso que só aprendeu a querer, “E te querendo eu vou tentando te encontrar / Vou me perdendo / Buscando em outros braços seus abraços” (2003).

A separação ocorre depois desse amor em demasiado, quando existe um desinvestimento afetivo. Nasio afirma que o luto é um processo de desamor, e ele se dá a partir desse desapego progressivo da imagem do outro, “para torná-la de novo conciliável com o conjunto da rede das representações egóicas. O luto nada mais é do que uma lentíssima redistribuição da energia psíquica até então concentrada em uma única representação que era dominante e estranha ao eu.” (Nasio, 1997, p. 29). É a morte da imagem do objeto amado do qual Barthes fala – matar o outro no nosso imaginário. Esse desinvestimento, prossegue Nasio, se conclui quando “a libido, destacada da imagem mental do outro, é transportada para uma grande parte do eu.” (Nasio, 1997, p. 164). O autor descreve que, quando amamos, investimos a libido ao objeto amado, a qual, ao fim do amor, retorna ao eu: ela sai de uma representação imagética criada por nós mesmos, havendo um “deslocamento no próprio seio do eu. Vemos assim como o deslocamento da libido é ínfimo. Ora, é justamente por ocasião desses movimentos mínimos que ocorrerá o verdadeiro trabalho do luto.” (Nasio, 1997, p. 161).

Assim como Suy fala sobre a morte da nossa própria imagem constituída a partir do outro, Nasio afirma que a primeira coisa que se perde com a morte do alguém amado é a minha imagem que o outro me permitia amar. Ou seja, o que morre é também uma versão idealizada nossa, que está ligada a essa pessoa que perdemos: morre o amor a mim mesmo, que era apoiado na presença física e real do outro. Nas palavras de Nasio,

O que partiu com ele não foi apenas o meu eu ideal, mas o suporte vivo que era a sua pessoa, isto é, o seu cheiro, o timbre da sua voz, o encanto da sua presença. O que perco ao perder o meu amado é a pulsão, o corpo pulsional, ou, mais exatamente, o objeto pulsional que dava consistência à minha imagem – eu ideal – que ele me dava a amar. (Nasio, 1997, p. 163)

Por essa razão, o autor coloca a dor como um objeto de pulsão provisório, necessário para que, sob o choque da partida do outro, eu não deixe de exercer minhas atividades pulsionais – a dor fica intercalada entre a voz que parte e a que pode vir.

Já que o fim de um relacionamento é sentido pelos ex-amantes como um luto simbólico, diversos teóricos trazem a obra *Sobre a morte e o morrer* (1996), de Elisabeth Kübler-Ross, sobre pacientes terminais, como referência para tratar o assunto. A autora e psicóloga, ao acompanhar esses casos de doenças terminais, chega à conclusão de que existem cinco fases do morrer e do luto, que podem ser observadas tanto nos pacientes quanto nos seus familiares. Após um choque inicial, as pessoas que estão diante da morte passam pela negação, pela raiva, pela barganha, pela depressão e, por último, pela aceitação. Essa sequência também é vista na morte do amor, pois, conforme afirma Christian Dunker (2017), ela

foi confirmada para perdas em geral. Vale para a dissolução amorosa, destruição familiar, bancarrota financeira, desastre ecológico, degradação moral, perda de partes de nosso corpo. Inclui até mesmo a substituição da imagem que temos de nós mesmos e que temos que deixar para trás a cada vez: da infância para a adolescência, desta para a adultez e finalmente para a velhice. A cada mudança de emprego, cada casa ou relação que abandonamos há um luto por ser feito. (Dunker, 2017, p. 52-53)

Kübler-Ross explica cada uma das fases do luto, as relacionando com os pacientes que acompanhou. A primeira fase, que vem após o choque inicial, é a negação, uma defesa temporária que nos afasta da morte iminente e que é logo substituída por uma aceitação parcial. A autora diz que é muito comum ouvir a frase “não, isso não pode ser verdade”, e prossegue afirmando que “A negação funciona como um para-choque depois de notícias inesperadas e chocantes, deixando que o paciente se recupere com o tempo, mobilizando outras medidas menos radicais.” (Kübler-Ross, 1996, p. 52). Na maioria dos casos, a negação não dura muito tempo e, no contexto de um término de relacionamento pode ser representada nos primeiros versos de “Atrás da Porta”, canção interpretada por Elis Regina, “Quando olhaste bem / Nos olhos meus / E o teu olhar / Era de adeus / Juro que não acreditei / Eu te estranhei, me debrucei / Sobre teu corpo / E duvidei” (1972).

Quando a negação da realidade se torna insuportável, chega-se à fase da raiva, trazendo sentimentos de revolta, inveja e ressentimento. Kübler-Ross afirma que a raiva se propaga em todas as direções, se projetando no ambiente, muitas vezes por razões não

plausíveis, por isso é uma fase tão difícil de lidar. Carla Salcedo, em entrevista para o *podcast* “Amores Possíveis” (2022), explica que a raiva vem quando percebemos que negar não é o suficiente para esse luto presente. Nos lutos amorosos, ela explica, a raiva aparece por meio de comportamentos impulsivos, como cortar o cabelo, mudar radicalmente o estilo, se demitir, mudar de casa, etc., e pelos comportamentos agressivos. Observamos essa fase na tesoura do desejo, desejo mesmo de mudar, da canção de Alceu Valença (1992), e no prato quebrado, o quarto trancado e o licor bebido nos versos cantados por Fafá de Belém (1982).

A raiva é insustentável, por isso, no momento em que a pessoa percebe que a revolta contra Deus e o mundo não é eficiente para adiar esse desfecho inevitável, ela encontra-se na terceira fase do luto: a barganha. Kübler-Ross explica essa etapa na analogia com os filhos, que primeiro exigem algo, depois pedem por favor. A barganha é esse momento em que o sujeito procura se comportar de tal modo, a fim de receber alguma recompensa – e isso sempre almejando um prolongamento da vida. Ele se ilude que está resolvendo o problema, quando, na verdade, só está tentando adiar seu contato com a morte. Salcedo fala que a barganha aparece nos lutos amorosos como uma insistente busca em provar que o outro está triste sem mim: todos os pequenos signos interpretados por quem passa pela morte do amor apontam que sim, mais cedo ou mais tarde, o outro vai perceber que precisa de mim. Podemos ver a barganha olhos nos olhos, quando a mulher da canção de Chico Buarque (1976) afirma que está refeita e passando bem demais, mas deixa claro que “Quando talvez precisar de mim / Cê sabe que a casa é sempre sua, venha sim”.

A fase da depressão aparece quando os pacientes, na evolução de seus sintomas, não podem mais esconder sua doença. Nesse momento, Kübler-Ross afirma que a revolta, a raiva e a ilusão dão lugar a um sentimento de perda, principalmente da imagem de si mesmo. A depressão pode vir em dois tipos, como explica a autora: a depressão reativa, que ocorre de todas as dificuldades que permeiam um tratamento para doença terminal, e a depressão preparatória, pela qual os pacientes são obrigados a passar na sua preparação para o fim. Salcedo diz que esse é o fundo do poço do luto, quando desprendemos de tudo que construímos para nós mesmos – e nos vemos perdendo a pessoa que amamos. A depressão deve ser a fase mais musicada, aparecendo, por exemplo, nos versos de Milton Nascimento, “Solto a voz nas estradas / Já não quero parar / Meu caminho é de pedra / Como posso sonhar? / Sonho feito de brisa / Vento, vem terminar / Vou fechar o meu pranto / Vou querer me matar” (1967), e de Adriana Calcanhotto, “Eu perco o chão, eu

não acho as palavras / Eu ando tão triste, eu ando pela sala / Eu perco a hora, eu chego no fim / Eu deixo a porta aberta / Eu não moro mais em mim” (1994).

A última fase é a aceitação, e, tendo o tempo necessário e um apoio emocional, a pessoa que passa pelo luto não sente depressão nem raiva pelo fim inevitável. Externando todos os sentimentos dos estágios anteriores, ela pode, enfim, encarar seu destino de forma tranquila. Kübler-Ross afirma que é importante não confundir a aceitação com uma fase de felicidade: o que ocorre é uma fuga de sentimentos, como uma dor que dissipa e uma luta de cessa. Chega o momento de descanso, de silêncio, de solidão. Salcedo também reitera que esse não é um período de se ver feliz, mas de não deixar o evento da morte amorosa condicionar a vida. As canções que tratam da aceitação sempre desejam a felicidade para o outro amado, como Adriana Calcanhotto pedindo para ficar sozinho, para, assim viver em paz, e afirmando que “Quero que sejas bem feliz / Junto do seu novo rapaz” (2000), e Caetano Veloso afirmando que não tem revolta não, só quer que o outro se encontre, já que “Tenho um sonho em minhas mãos / Amanhã será um novo dia / Certamente eu vou ser mais feliz” (1982).

Sobre o luto, Dunker afirma, assim como qualquer psicanalista, que o luto está longe de ser apenas um processo de se desapegar, de desinvestir afeto pelo outro. Ele está ligado a uma reconstrução de relações e modos de se relacionar, que só são entendidos após a perda: “é descobrir do que eram feitas tais relações para, em seguida, ativamente, deixar que o Outro nos deixe.” (Dunker, 2017, p. 42). A grande questão dentro do processo do luto é que não sabemos o que perdemos de antemão, por isso ele começa pelo “inventário de lembranças” disso que não sabemos a extensão nem a essência.

Por outro lado, ao pensar na morte, o autor escreve a relação entre a loucura e a morte, e escreve que nosso grande medo, na contemporaneidade, se torna a perda de si: a perda de sentido, a dor, o desamparo, a dependência. E, com isso, ele cita Lacan para afirmar que existem duas mortes: a primeira – o final da vida: saber que a morte existe e viver assim mesmo: como a caixa de pandora da linguagem de Suy, criamos expectativas porque nossa vida é uma espera da morte, e devemos gozar desse tempo. E a segunda morte – o medo do processo de morrer, de sofrer, de deixar coisas em aberto: a qual experienciamos durante o medo do abandono, do fim de um relacionamento: o amor pode acabar na dissonância do outono, mas o medo é ter que viver o verão que antecede. Partindo da teoria lacaniana e das cinco fases de Kübler-Ross, Dunker adiciona mais uma morte: a fase zero, que é a própria falta de sentido, quando nos destituímos como sujeitos, ou, no luto amoroso, quando não nos reconhecemos mais como casal.

Ao trabalhar o fim do amor, Suy cita o medo do abandono – essa segunda morte lacaniana –, afirmando que ser trocada por outra é uma das grandes tragédias na fantasia das mulheres. A autora explica que o medo do abandono nasce conosco, uma relação com o desamparo que se tem quando bebê, cuja vivência nos acompanha, de certa forma, também na idade adulta: precisamos do outro para viver. E é esse desamparo que baseia nossa inveja: o desejo de que aquele não tenha determinada coisa, especialmente quando se refere a afeto. Partindo disso, Suy nos apresenta a teoria do Complexo de Édipo, criada por Freud, a fim de explicar como nossas relações se constroem numa triangulação. Freud se utiliza do mito de Édipo Rei para pensar “o modo como nossas relações de amor e ódio são vividas em nossa primeira infância, na relação com nossos pais.” (Suy, 2022, p. 102), passando, no meio desse processo, pela nossa identificação sexual: aqui que Suy se atém – como as descobertas sexuais se dão na relação entre três pessoas.

O que vem do nosso amor em três, que ocorre primeiro no contexto familiar e vai se repetindo nos outros relacionamentos, é uma rivalidade com aquele que amamos. Assim, guiados pela inveja, desejamos que o outro não viva o afeto desse objeto amado, já que, como escreve Suy, a pergunta que sustenta essa disputa é “quem é o mais amado? Pergunta esta que carrega consigo uma outra: quem é o mais desamado?” (Suy, 2022, p. 104). Essa rivalidade, sendo um sintoma do medo de sofrer pela morte, sofrer pelo desencaixe que, mais cedo ou mais tarde, o outro vai perceber, sofrer pelo fim desse amor que é trocado pelo seguinte é justamente a origem dos sentimentos que aparecem em forma de ciúme: o ciúme é uma manifestação de medo do fim.

Dunker afirma que o ciúme exige a reafirmação da escolha e, sendo assim, funciona como a fidelidade: é uma espécie de ficção para suspender a morte: ele espera uma jura de que eu serei sempre a mesma pessoa que hoje enuncia que te ama. O ciúme se torna paradoxal, de acordo com o autor, pois ele acaba por incitar a vontade do outro pela traição, esta que é entendida como uma violação de um pacto, de um contrato, e que ronda o desejo. Analisando a história, Dunker observa como a traição se modificou ao longo do tempo, sendo, até o final do século XIX algo institucionalizado nas relações de gênero: esperava-se do homem trair, e, da mulher, ser o perigo que incita a traição – dessa forma, não era traição de fato, pois tinha-se um contrato diferente. Entretanto, com a privatização dos relacionamentos, a traição vira algo igualmente privado. Dunker explica que

Ela passa a ser essencialmente amorosa; estar com o outro sem amá-lo é a suprema traição. O vizinho é mera contingência. Ser traído é muito menos uma humilhação pública, um sinal de falta de virilidade ou de beleza e muito mais

uma denúncia de que não se é amável. Menos que desonra, trata-se de um ataque ao narcisismo. (Dunker, 2017, p. 59)

O autor também critica os contratos contemporâneos, que são baseados na desconfiança, na jura de amor suspeita e no conformismo com a efemeridade do amor. Nesse sentido, Dunker analisa a traição contemporânea a partir do modo que esses relacionamentos se dão e da forma que enxergamos a nós mesmo dentro deles:

Quando os contatos se endurecem, sabemos demais quem somos e traímos para nos descobrir mais além de nós mesmos. Quando os contratos são suspeitos, não sabemos mais quem somos e esperamos que o outro nos diga isso a qualquer custo. Que nos diga o tempo todo que somos dignos de amor. A traição é aqui a traição de si mesmo, a queda e a transparência desse pedido amoroso. Trair é deixar transparecer que ingenuamente acreditamos em algo além de nós mesmos. Trair é ser um pouco menos cínicos e suspeitos do que pensamos. Infiel é aquele que perdeu a fé na promessa, e não o que se esqueceu dela. Parece que inventamos um modo de traír sem sermos infiéis. (Dunker, 2017, p. 60)

Seguindo o caminho do estudo contemporâneo, Zygmunt Bauman (2021) fala sobre os amores líquidos fazendo uma relação com os livros de bolso – um relacionamento que pode ser sacado a qualquer momento, e em qualquer momento ser guardado de volta. As pessoas têm medo das complicações de um compromisso amoroso, por isso preferem criar conexões intensas e fugazes a relacionamentos sérios e duradouros. Em um dos fragmentos de seu trabalho, Bauman traz uma discussão acerca da visão do amor enquanto um investimento financeiro: você escolhe o amor, se utiliza de tempo e dinheiro para apostar nele, mesmo em meio a incertezas, na espera de adquirir algum lucro – todavia, assim como qualquer acionista, você pode se desfazer dele, caso não esteja recebendo o retorno de que gostaria. Por essa razão, o compromisso a longo prazo é visto como algo irrelevante – se perde a fé na promessa, da lealdade, na fidelidade. E a incerteza com a qual se fez o investimento perpassa toda a relação – um dos amantes pode sempre estar à beira de largar o negócio, de matar o amor:

Comprometer-se com um relacionamento “irrelevante a longo prazo” (fato de que ambos os lados estão cientes!) é uma faca de dois gumes. Faz com que manter ou confiscar o investimento seja uma questão de cálculo e decisão. Mas não há motivo para supor que seu parceiro ou parceira não deseje, se for o caso, exercitar uma escolha semelhante, e que não esteja livre para fazê-lo se e quando desejar. [...] Ao contrário de uma escolha pessoal do tipo “pegar ou largar”, não está em seu poder evitar que o parceiro ou parceira prefira sair do negócio. (Bauman, 2021, p. 30)

Com base nisso, é possível afirmar que existe certa incongruência ou um paradoxo dentro dos relacionamentos contemporâneos – o medo do fim, de sofrer pela morte, de ser abandonado e trocado é algo que guia toda a relação amorosa ao passo que o conformismo com a fugacidade e fragilidade do amor. Muitos querem o controle de “sair do negócio” assim que quiser, mas temem que o outro pense o mesmo.

Citando Catherine Jarvie, Bauman explica que as relações de bolso seguem duas regras básicas: manter-se consciente e sóbrio: não se apaixonar, distanciar-se do amor, “não deixar que arranquem das mão a calculadora” do investimento financeiro, viver apenas seguindo a conveniência; e manter a relação do jeito que é: “não deixe o relacionamento escapar à supervisão do chefe, não lhe permita desenvolver sua lógica própria e, especialmente, adquirir direitos de propriedade – não deixe que caia do bolso, que é seu lugar.” (Bauman, 2021, p. 38). Uma vez que esse tipo de relacionamento foge do verdadeiro amor, ele não vive a cegueira do desengaço, nem permite que fantasiemos, durante a paixão, que somos apenas um. A relação de bolso, na teoria, é aquela guiada pelo ódio, afeto que se faz presente em qualquer tipo de relacionamento. O ódio não é o contrário do amor, mas parte dele.

Na tese de Ana Suy (2021), a autora afirma que o amor é ambivalente por conta da presença do ódio, e que é este que nos permite entender que duas pessoas matematicamente não viram uma. Seguindo a teoria lacaniana, ela explica que o ódio é um afeto lúcido, que nos faz entender que o outro é o outro – que ele carrega suas faltas e sua própria solidão. Ou seja, esse desengaço que percebemos no fim do amor é o excesso de lucidez do ódio: no espaço de tanta lucidez, é muito difícil se ter lugar para o amor.

É nesse sentido que Dunker trabalha a função transformativa do ódio no processo do fim do amor. O autor começa explicando como os afetos funcionam na nossa vida, afirmando que nenhum deve ser visto como um vilão, apenas sua ausência ou intensificação. Os afetos têm “um traçado, uma recorrência que une suas diferentes situações de incidência. É por isso que cada experiência de amor recapitula todas as anteriores, e cada experiência de perda nos chama para todas as perdas anteriores.” (Dunker, 2017, p. 71-72). Além disso, citando Lacan, o autor escreve que os afetos são mentirosos: assim como o riso contagiante de alguém, podemos transpor afetos de uma pessoa a outra no domínio de um deles: fico feliz se a felicidade do outro for transmitida a mim. O afeto do ódio é entendido como o que nasce na indefinição dos limites entre o público e o privado, e ele carrega diversas facetas.

Assim, o autor mostra como, num relacionamento amoroso, o ódio tem tanto um papel erótico, separando a ternura da sexualidade e gerando excitação, quanto de fim do amor, sendo fundamental no processo de luto e separação. Segundo Dunker, sem o ódio, o sofrimento pela morte do amor se torna infinito, sem qualquer transformação. Além disso, autor se utiliza da teoria freudiana para explicar o processo do luto, que, assim

como o proposto por Nasio, se dá em três etapas. A primeira é quando o sujeito se coloca diante do estatuto da realidade da perda – formando o “inventário de lembranças”, já citado, a fim de entender o que foi perdido. Em seguida, estabelece uma identificação com o objeto perdido, cujo núcleo é o amor: esse momento vai se alternando entre acreditar que o outro não me amou o suficiente, por isso me abandonou, e de que se eu o tivesse amada mais, não teria sido deixado. Dunker afirma que a soberania desse núcleo amoroso é o que pode prolongar o trabalho do luto, em inversões infinitas que alimentam a sensação de abandono e ressentimento. A última etapa se dá na incorporação do objeto perdido, com todas as suas falhas e faltas, aceitando o afastamento do outro e encerrando o luto. Esse terceiro movimento é quando o ódio começa a nos trazer lucidez,

pelo fato de que o outro não nos amou tanto quanto gostaríamos, e reconhecer que nosso amor não é assim tão onipotente a ponto de garantir que nossa presença, dedicação e cuidado sejam suficientes para proteger o outro de sua própria finitude. [...] Ou seja, o ódio é o sinal de que reconhecemos a presença de um fragmento de real que atravessa a estrutura de ficção na qual o amor se desenvolve. Nenhuma separação é realmente possível sem esse fragmento real. Sem um grama de ódio muitos casais se tornam apenas irmãos e bons amigos. (Dunker, 2017, p. 74)

O psicanalista ainda reitera que esse ódio deve ser um grama mesmo, separado do a mais do gozo que ele potencialmente carrega consigo – o ódio deve nos convidar à separação, não ser utilizado como pretexto de praticar vingança. Segundo Dunker, é como se esse momento separado quase não fosse admitido. Sem esse grama de ódio

torna-se impossível terminar o trabalho de reparação ou de reconstrução simbólica do que foi perdido, levando o ódio a se tornar um estado permanente e não um sinal que reatualiza nossa agressividade e nossa hostilidade apenas para que possamos nos reapropriar dela em outro momento. (Dunker, 2017, p. 75)

Vivenciar essa etapa de ódio nos faz cientes de que o objeto sobrevive à nossa agressividade, e que odiar o outro no momento de separação não significa alimentar uma relação de ressentimento eterna: significa reconstituir essa relação a partir do ódio. Como escreve Dunker, “A possibilidade de perdoar, voltar atrás e renegociar guarda uma relação íntima e profunda com os destinos que podemos encontrar com o ódio, em nós mesmos e no outro.” (Idem). É com o ódio, nos desprendendo do amor que acabou, e reconstruindo o relacionamento que tivemos com aquele que amávamos, que podemos nos direcionar ao caminho difícil de começar de novo: donos do abandono e da tristeza, podemos comunicar oficialmente que há lugar na mesa, e cantar “Venha sorrindo, ai / Benvinda / Que o luar está chamando” (Buarque, 2015).

Tu disseste que superar um amor é entender que aquele não era o único amor possível. É nesse sentido que Dunker reflete sobre os recomeços, e como separações



infinitas se dão pela recusa de começar de novo – por sentir como insubstituível isso que se perdeu no amor: o outro, o amor, o eu. Já Barthes afirma que, enquanto sujeito enamorado, sou um poeta apenas do começo, e que o fim da história depende dos outros: vejo, assim, que começar de novo é, de certa forma, aceitar a dependência da morte escrita por mãos alheias. O autor também fala que percebemos o amor como algo que transborda, que nos leva ao Bem Supremo – e que essa dialética que faz possível um amor absoluto suceder ao amor absoluto,

como se, graças ao amor, eu tivesse acesso a uma outra lógica (o absoluto não sendo obrigatoriamente o único), a um outro tempo (de amor em amor vivo instantes verticais), a uma outra música (esse som sem memória, sem construção, esquecido daquilo que o precede e o segue, esse som é em si mesmo musical). Procuro, começo, tento, vou mais longe, corro, mas nunca sei que acabo: não se diz da Fênix que ela morre, mas apenas que renasce (posso então renascer sem morrer?). (Barthes, 2018, p. 142)

Quando o amor acaba, é necessário renascer, mesmo que eu não morra. Em entrevista para o *podcast* “É nóia minha?” (2023), Ana Suy fala que esse renascer se dá na reconstrução da nossa própria imagem: então tenho que me ver através do espelho que constituo a partir de mim mesmo: tecendo de novo o que sou, resgatando um pouco o que perdi, acolhendo o que se transformou – que nem uma Fênix. Como canta a segunda parte de “Travessia” (1967), eu não quero mais a morte, pois tenho muito que viver.

## 2. Trocando Em Miúdos

Chico Buarque e Fracis Hime compuseram “Trocando Em Miúdos” (1978) ainda no período militar brasileiro e, apesar do ano de 1978 ter sido marcado pelo fim do Ato Institucional nº 5, a liberdade ainda era algo a ser desejado – e por qual ser lutado. Pela primeira vez, Chico Buarque recebia autorização para gravar em LP as canções “Cálice”, “Apesar de Você” e “Tanto Mar”, censuradas no início dos anos 70, por conta do conteúdo crítico ao governo ditatorial. Wagner Homem, em *Histórias de canções* (2009), afirma que o músico vê este disco, *Chico Buarque* (1978), como a obra “em que sua música começa a se livrar do sufoco imposto pela situação do país.” (Homem, 2009, p. 165). Era o final do governo Geisel, faltando mais sete anos para o fim da ditadura militar no país – o ar era mais respirável, mas a voz ainda repreendida.

Contando a história por trás de “Trocando Em Miúdos”, Homem cita o poeta Sérgio Antunes para escrever que até mesmo uma letra que fala sobre a morte do amor era vista como uma tentativa de subversão: por conta da referência ao poeta Pablo Neruda, chileno ligado ao partido comunista de seu país, a canção havia sido proibida pelos

censores. O autor prossegue descrevendo a reação de Chico Buarque, e como este lidou com a censura:

Ao tomar conhecimento do motivo estapafúrdio da proibição, Chico teria dito aos advogados encarregados de lidar com a censura que não havia perigo de subversão, já que a moça, embora tenha ficado com o livro, nunca chegou a lê-lo. O autor não se lembra da história, que ilustra de forma magistral o obscurantismo da época, mas admite que inúmeras vezes municiou os advogados com respostas atravessadas como essa. Se o argumento colou, não se sabe, mas o fato é que a canção foi liberada. (Homem, 2009, p. 177)

A referência a Pablo Neruda, na verdade, aparece de forma funcional, como um símbolo do amor que se foi. O escritor é considerado um dos maiores poetas do amor e da paixão, tendo diversas obras dedicadas ao tema. Uma das mais famosas, *Veinte poemas de amor y una canción desesperada* (1924), é tema de estudo de Mario Rodriguez Fernandez (1962), que analisa as imagens da mulher e do amor nos vinte poemas de Neruda. Segundo o autor, a mulher amada aparece como um ser sensual, símbolo carnal, ao mesmo tempo que uma figura divina, capaz de acabar com as angústias do eu-lírico, mostrando-lhe o caminho para seu desejo impossível. A mulher nerudiana é a dona do universo, é a última rosa do deserto, papel esse, conforme Fernandez,

muy distinto al que podría esperarse en poemas de amor. Los veinte poemas no son una simple historia sentimental, sino que representan una búsqueda y una tentativa fallida de encontrar en la mujer y el amor, una solución a un modo angustioso de ver la existencia, y a otro modo angustioso de conocimiento. (Rodriguez Fernandez, 1962, p. 79)<sup>9</sup>

Podemos ouvir os versos de Chico Buarque “Devolva o Neruda que você me tomou / E nunca leu” como um amor oferecido ao objeto amado, que foi desvalorizado – uma declaração de amor jamais lida. Mas também, a partir da análise de Fernandez, como uma pista do que era a intimidade desse casal: um relacionamento sensual e divino, no qual o eu-lírico se apoiava para sobreviver às suas angústias existenciais. Pedir de volta o livro de Pablo Neruda é, de certa forma, renunciar esse papel dado à mulher: me devolva essa idealização que fiz de você. Embora essa canção não tenha gênero – não sabemos se o eu-lírico é homem ou mulher, tampouco a pessoa a quem ele se dirige –, é possível interpretarmos o destinatário como mulher justamente pela referência ao poeta, que se utilizava muito da figura feminina na escrita de seus poemas de amor.

Por essa razão, o Neruda é um dos elementos que se pode analisar como construção de um Aparelho Formal de Enunciado, como explica Martha Lourenço Vieira (2009), em artigo que estuda as relações de enunciadador e enunciatário nas canções de

---

<sup>9</sup> Tradução livre: “[...] muito distinto do que poderia esperar-se de poemas de amor. Os vinte poemas não são uma simples história sentimental, mas representam uma busca e uma tentativa falidas de encontrar na mulher e no amor uma solução ao modo angustioso de ver a existência e o conhecimento.”

Chico Buarque. A letra de “Trocando em Miúdos” (1978) rememora toda a intimidade de um casal sob o ponto de vista do enunciador – que agora, no diálogo com sua ex-esposa/amante (e enunciatária), demonstra sua melancolia e tristeza acerca do fim do amor. Segundo Vieira, o título sintetiza toda a relação que ouvimos na canção, como um quadro, que só pode ser interpretado na instância de enunciação – ou seja, um desabafo do homem sobre esse relacionamento que acaba:

Dessa forma, a ativação dos dois termos – *trocando* e *miúdos* – opera propriedades semânticas que permitem a construção da referência do discurso pelo processamento de determinadas informações já compartilhadas pelo enunciatário. O título funciona, assim, como uma forma de enquadramento da relação enunciador/enunciatário que se pretende estabelecer na enunciação como um todo, à medida que reflete a ideia de conclusão, de *acerto de contas*. (Vieira, 2009, p. 94).

Se utilizando do esquema de Benveniste, a autora explica que a relação de enunciação da letra se dá da seguinte forma: enunciador se dirigindo ao enunciatário (ex-amantes), para falar sobre o relacionamento (referência interna) no tempo e espaço da separação. Além disso, o estudo de Vieira aponta que são utilizados diversos recursos para explicitar os fatores que levam à tal relação entre enunciador e enunciatário no tempo do enunciado, como a escolha lexical, a forma na qual se usam os pronomes e verbos, e a utilização de dêixis – observando essas estratégias, é possível entender a canção como dividida em três partes, guiadas pelos sentimentos do enunciador/eu-lírico: “um sentimento de mágoa e nostalgia, um sentimento de impossibilidade e um sentimento de perda e solidão.” (Vieira, 2009, p. 90). Partindo dos pronomes, Vieira afirma que na primeira parte da canção predomina-se o nós, pronome que carrega o *eu* e o *não eu*, a fim de construir uma ideia de que o sentimento do eu-lírico é compartilhado pela sua enunciatária; já a segunda parte carrega um eu e um tu, evidenciando a separação; e a terceira mostra a solidão através do domínio do eu. Pensando na escolha lexical, a autora mostra que

O primeiro sugere a temática da rememoração, da lembrança do que foi a relação e do que ela poderia ter sido e não foi, aos olhos do enunciador. Daí o uso de termos como *sobras*, *sombras*, *lembranças*, *marcas* – e de verbos como – *guardar*, *valeu*, *fomos*. O segundo sugere a temática do ressentimento, da mágoa e da impossibilidade, daí o uso de verbos como *esquecer*, *derreter*, *empenhar*, *chorar* e de termos como *estrago* e *dilacerado*. O terceiro e último espaço insere-se na temática da solidão e do vazio e é marcado pelo uso de termos como *saideira*, *saudade*, *impressão*, *tarde* e de verbos como *devolva*, *bato*, *levo*, *vou*. (Vieira, 2009, p. 93)

Toda essa transformação no trabalho do luto, apresentada através do enunciado, é vista como uma narrativa dupla: o texto nos mostra tanto o tempo presente, da separação, quanto o passado com as marcas de amor. Como se observa na letra,

Eu vou lhe deixar a medida do Bonfim  
 Não me valeu  
 Mas fico com o disco do Pixinguinha, sim?  
 O resto é seu

Trocando em miúdos, pode guardar  
 As sobras de tudo que chamam lar  
 As sombras de tudo que fomos nós  
 As marcas de amor nos nossos lençóis  
 As nossas melhores lembranças

Aquela esperança de tudo se ajeitar  
 Pode esquecer  
 Aquela aliança, você pode empenhar  
 Ou derreter

Mas devo dizer que não vou lhe dar  
 O enorme prazer de me ver chorar  
 Nem vou lhe cobrar pelo seu estrago  
 Meu peito tão dilacerado

Aliás  
 Aceite uma ajuda do seu futuro amor  
 Pro aluguel  
 Devolva o Neruda que você me tomou  
 E nunca leu

Eu bato o portão sem fazer alarde  
 Eu levo a carteira de identidade  
 Uma saideira, muita saudade  
 E a leve impressão de que já vou tarde  
 (Buarque; Hime, 1978)

A narrativa é a unidade mais abrangente dentro da linguagem: ela abarca os fonemas, as palavras e as frases, redistribui sentido e promove uma seleção qualitativa dos conteúdos. Segundo Tatit (2012), “A gramática narrativa, talvez por sua identificação direta com a história de vida do homem e da humanidade, está se firmando como um modelo promissor para a análise da produção e da compreensão do sentido [...]” (Tatit, 2012, p. 24-25), e que pode ser encontrado e estudado nas diversas linguagens artísticas, como pintura, literatura, cinema ou canção. O autor, em outros momentos, afirma que a unidade musical que prende o ouvinte é a melodia: ela que o faz se aproximar, se emocionar e se identificar com a obra. Pensando na narrativa, Tatit escreve que essa, ao organizar o sentido do texto, é a unidade que chega mais perto do que o ouvinte capta como conteúdo principal da canção. Em suas palavras:

Tudo ocorre como se, pela narrativa, tivéssemos uma experiência de vida bem circunscrita, pronta para ser fígada pela melodia. Ou, de outro enfoque, é como se a narrativa traduzisse, nos termos de inteligibilidade, a singularidade da emoção descrita nas curvas melódicas. Não é por acaso que a complementaridade entre narrativa e melodia sempre esteve presente não apenas no terreno da canção mas também na ópera, no teatro, na dança, no cinema, na novela de televisão etc. (Tatit, 2012, p. 25)

Chico Buarque tem uma extensa obra de canções narrativas que se compõem com a melodia de modo a trazer paixão e crítica a quem lhe ouve. No caso de “Trocando Em Miúdos” (1978), temos a separação como enredo guiado pelo eu-lírico, que narra a melancolia do fim e o saudosismo do passado. Aqui, o compositor explora a dimensão psíquica da personagem narradora, que vai passando por um processo de luto pelo fim do relacionamento, enquanto nos dá pistas sobre sua amada e a intimidade das duas. Como já citada a referência de Neruda, esse narrador entende que a mulher nunca deu importância ao amor recebido, sendo responsável por um sofrimento que lhe daria prazer de ver. Além disso, é interessante observar como toda a construção de narrativa e de personagem se dá a partir da divisão de patrimônio do casal, em que os objetos citados servem como símbolos da relação: temos a fitinha milagrosa do Senhor do Bonfim, o disco do Pixinguinha, todas as sobras e sombras de lembranças, e a aliança – esse simbolismo da eternidade, que pode ser empenhado ou derretido.

Por conta disso, o que se entende é que, no momento presente da canção – ou da enunciação –, não existe uma separação psíquica entre os amantes. Essa divisão patrimonial serve como o inventário de lembranças de Dunker e Nasio: o eu-lírico narrador se encontra na etapa em que retém todas as memórias da vida que teve com o objeto amado, além da própria imagem que criou para ele – apesar de afirmar, justamente, que a mulher pode guardar com ela todas essas marcas deixadas no passado. Segundo Nasio, a focalização nas lembranças e na imagem do outro é o momento em que mais se ama a pessoa – por isso a dor, que não se dá pela separação, mas pelo superinvestimento no outro e no amor que se perdeu. Por esse motivo que a narrativa do eu-lírico nos dá pistas da personagem de sua ex-esposa: ele mantém a imagem dela mais viva do que nunca.

Com isso, o que se observa é uma dor física, expressada pelo peito tão dilacerado: estrago que a mulher causou no eu-lírico. Dunker, Suy e Nasio falam sobre a dor física manifestada pela dor do amor: Dunker cita a síndrome do coração partido, um quadro muito similar a um ataque cardíaco, reversível e sem sequelas, “com testagem positiva para enzimas e alteração do funcionamento do ventrículo esquerdo, mas sem obstrução coronariana.” (Dunker, 2017, p. 46). Já Suy afirma que toda dor é física, pois não existe dor psíquica em algum nível, já que a clínica da dor passa pela interpretação de quem sente – assim como só sabe o que é o amor quem ama, só sabe como é a dor quem a sente. Nasio é quem explora a dor de forma mais aprofundada, tratando de uma

dor corporal e uma dor psíquica: a primeira proveniente de uma ferida física e a segunda de uma ferida da alma.

A dor de amar vem de uma lesão interna, quando, na separação com o outro, perco a imagem que tenho de mim mesmo e me vejo desorientado: a fantasia que eu tinha do outro morre, e assim meu desejo fica sem fantasia: ele se torna louco. Essa lesão se experimenta corporalmente, segundo Nasio, como um ataque aniquilador,

O corpo perde a sua armadura e cai por terra como uma roupa cai do cabide. A dor se traduz então por uma sensação física de desagregação e não de explosão. É um desmoronamento mudo do corpo.

Ora, os primeiros recursos para conter esse desmoronamento, e que tardam a vir, são o grito e a palavra.

O antídoto mais primitivo contra a dor ao qual os homens recorrem desde sempre é o grito, quando pode ser emitido. Depois, são as palavras que ressoam na cabeça, e que tentam lançar uma ponte entre a realidade conhecida de antes da perda e aquela, desconhecida, de hoje. Palavras que tentam transformar a dor difusa do corpo em uma dor concentrada na alma. (Nasio, 1997, p. 57-58)

O autor ainda fala que a dor é um gozo que é preciso esgotar, e um dos meios é pelas lágrimas – que, no caso da canção de Chico, aparecem de forma resistente: o eu-lírico não quer dar o prazer de se mostrar chorando à mulher que ainda ama. Embora, como Barthes escreve, o corpo apaixonado, naturalmente encharcado e em expansão líquida, ordene o choro, existe uma recusa do eu-lírico, como se as lágrimas provassem um fracasso. Chorar em frente àquela pessoa responsável pelo seu sofrimento é quase sentido como uma castração masculina: perde-se o poder e a estabilidade: e evidencia-se que essa dor de amor se espalha pelo corpo. Isso não quer dizer que o eu-lírico não venha a chorar, mas que o fará apenas na presença psíquica da mulher, como a mostrar o que ela fez dele, ou como a provar para si mesmo que a dor não é ilusória. De acordo com que escreve Barthes, quando choramos, sempre nos dirigimos a alguém – mesmo que esse alguém seja apenas sua imagem –, e essas lágrimas são água e uma forma da linguagem, como o autor prossegue afirmando:

as lágrimas são signos e não expressões. Por meio das minhas lágrimas, conto uma história, produzo um mito da dor, e a partir de então me acomodo: posso viver com ela, porque, ao chorar, ofereço-me um interlocutor empático que recolhe a mais “verdadeira” das mensagens a do meu corpo e não a da minha língua: “Que são as palavras? Uma lágrima diz muito mais”. (Barthes, 2018, p. 79)

Seguindo o raciocínio de Barthes, a canção de Chico Buarque e Francis Hime é a representação dessa lágrima: assim como o choro, o texto é todo direcionado a esse tu, essa mulher que morre junto com o amor. E como lágrima, que diz muito mais do que palavras, a gravação é feita de modo a dar destaque aos versos cantados pelo eu-lírico. Tatit afirma que a narrativa é a unidade que chega mais próxima da melodia, por esse

motivo a primeira camada da canção é a voz que conta a história – é a voz que chora. A canção é perpassada por um ostinato no piano, padrão rítmico que se repete, tocado em uma quiáltera de seis – como um ciclo que nunca termina. Além disso, para criar uma cama harmônica que serve também para contornar essa voz em sofrimento, o arranjo se utiliza de cordas e flautas. Na unidade da letra e da melodia, tem-se uma canção com motivos melódicos que reaparecem o tempo todo, com alguns saltos intervalares pontuais, mas com uma característica que chama atenção: o ritmo das palavras em três, com tercinas e síncopes aparecendo ao longo de melodia. A única exceção se dá na dor física do eu-lírico, quando canta do peito dilacerado em figuras de duas notas.

O próprio ostinato no piano pode ser sentido como um número três que se repete infinitamente. E é possível interpretarmos isso a partir do conceito junguiano da quaternidade, que Lorena Kim Richter (2005), na sua dissertação de mestrado, explica ser o arquétipo que carrega a noção de totalidade: ou seja, a completude do mundo vem no número quatro. Junto isso à ideia de Suy, de que o amor seria representado pelo número três: o eu, o outro, e a solidão. A unidade faltante, uma vez que o arquétipo da quaternidade traz em si o paradoxo, seria o oposto do amor – o desamor. Pensando dessa forma, esse número três que se circula na canção de Chico, tanto no ostinato quanto nas estruturas melódicas, é o eu, a solidão e o desamor do qual a letra trata. Aqui vemos a morte da imagem do outro, da mulher sensual e divina de Neruda, que faz o eu-lírico, em diversas linguagens, desabafar sobre o processo de desamor do luto.

A exceção que se faz nos versos que Chico canta sobre o peito dilacerado é mais uma estratégia de passionalizar a melodia, como o conceito dado por Tatit, que se utiliza do prolongamento de notas e aumento das frequências, a fim de trazer o ouvinte para o estado em que se encontra. Os versos “Nem vou lhe cobrar pelo seu estrago / Meu peito tão dilacerado” acontecem em um crescendo de tensão para chegar ao clímax da palavra “dilacerado”: as notas vão alongando sua duração e as frequências vão se direcionando ao salto intervalar que cria destaque a essa lesão na alma experimentada no corpo. Pode-se afirmar que esse é o ápice da canção como um todo, como se o eu-lírico abandonasse também a solidão e ficasse apenas ele e o desamor cantando essas lágrimas de dor. Quando se chega ao ápice da dor, a canção retorna aos seus padrões motivicos – com poucos saltos, para que a narrativa guie as sensações de quem canta e de quem ouve: com a leve impressão de que já vai tarde.

## Considerações finais

Eu estava me negando a colocar minhas considerações finais. Escrever sobre o amor é perceber como o assunto não se esvazia, ele se transforma e é mote criativo para muitos outros temas que também não acabam. Escrever sobre o amor é ver que não existe conclusão nele mesmo, pois sempre haverá algo a mais, algo novo, algo que escapou no meio das mais de cem páginas ensaiadas numa dissertação de mestrado. Escrever sobre o amor é observar vários tipos de amor, vários recortes possíveis dentro de uma pesquisa, vários relacionamentos que diferem entre casais, familiares, amigos. Este foi um trabalho sobre o amor romântico, e mesmo ele não conseguiu abarcar tudo o que se sabe – e não se sabe – sobre a relação entre amantes. Todavia, trazer as considerações finais é encarar o processo de luto pelo qual agora passo: não só pela morte desse amor acadêmico, mas pela morte de uma pós-graduação que se vai muito mais rápido do que eu imaginava.

Quando li os *Fragmentos de um discurso amoroso* pela primeira vez, na disciplina de Teorias Contemporâneas da Literatura, ministrada pelo meu orientador, entendi que era sobre amor que eu deveria tratar na minha dissertação. Mudei todo o meu projeto inicial de pesquisa e passei a ler muitos textos sobre amor. Estudar um assunto que faz parte da nossa vivência enquanto sujeito desde o momento em que nascemos faz mudar as perspectivas, e hoje posso afirmar que tenho aprendido um pouco mais a amar – a escolher esse compromisso que vem com o desejo de crescimento espiritual meu e de quem eu amo. Barthes escreveu um livro inteiro fragmentado, assim como várias das obras que visitei para construir este trabalho que chamo de *meu*: talvez exista uma natureza fragmentária no amor, que não consegue se expressar por inteiro em uma prosa longa e linear. Por essa razão me vi na necessidade de escrever ensaios, até porque, assim como Ana C., eu também pensei que eu viesse a saber escrever um dia, no entanto não tem mesmo nada com saber escrever pro amor, e eu não sei: apenas ensaiei, testei, provei falar sobre amor.

A música sempre esteve presente na minha vida, quase fundida no meu corpo, e a expressão musical como modelo para o discurso amoroso se fez, portanto, um objeto de pesquisa inevitável para mim. Através da análise de canção, lendo a letra, a melodia e a harmonia como meios de representar o amor, consegui atravessar todos os objetivos do projeto de dissertação, observando como o discurso amoroso e as relações modernas e contemporâneas aparecem na canção popular brasileira desde os anos 60, e compondo esse programa de show feito de sete ensaios sobre temas amorosos. Essa foi uma pesquisa



além da definição de amor, das palavras, da saudade, do ciúme, da beleza, do fim, do corpo e do desejo, foi uma pesquisa que envolveu escutar centenas de canções, procurando, de certa forma, também um protagonismo feminino dentro da música brasileira – a maioria das obras estudadas é performada por mulheres. Além das próprias canções analisadas a fundo, fez parte do processo de escrita teorizar as outras tantas que pude ouvir, descobrir ou lembrar, e torná-las uma expressão do que os estudiosos afirmam sob seus pontos de vista sobre os temas tratados.

O que percebo com o trabalho pronto é que o amor atravessa em si mesmo, não só conseguindo discutir diversos assuntos em uma única canção, como a mesma experiência amorosa podendo ativar muitas outras. Por isso os ensaios funcionam como uma continuidade – uma ideia vai sempre reaparecendo, ainda que em outra abordagem, com outro sentido e outro intuito. A linguagem, por exemplo, é criadora do conceito do amor, então ela é estudada no ensaio “Definição do amor”, mas também acaba sendo muito importante ao tratar “As palavras do amor”. Do mesmo jeito a solidão e a falta que carregamos como sujeito são os guias dos ensaios que falam sobre o que é o amor, o ciúme e a saudade. Temos o gozo como tema das palavras amorosas e também do desejo, da atração entre amantes. E “O fim do amor”, que, com a morte, consegue trazer um pouco de cada coisa: ele desmistifica o mito do amor romântico, ele fala de luto, ele trata do ciúme e do ódio, e ele termina no seu recomeço – porque o amor acaba para sempre começar em toda hora e em todo o lugar.

Também foi interessante depreender como a melodia é algo que nos cativa, e suas técnicas, que Tatit chama de gestualidade do cancionista, conseguem traduzir de forma musical todas as ideias aqui apresentadas e destrinchadas – a duração das notas, o desenho melódico, as vogais e as consoantes são ferramentas de um modelo discursivo que canta sobre o amor. Se estar no discurso amoroso é experienciar a desnecessidade do dizer, a criação musical se transforma em um objeto de significação dos sentimentos de um jeito que pode manipular as emoções de qualquer um que se põe a escutar uma canção que fala de amor. Como uma música só existe no momento em que é tocada, todas essas sensações e narrativas construídas em palavras e melodias só fazem sentido na performance, e a concepção deste trabalho foi feita a partir disso. Escrever uma pesquisa a partir da ideia de uma performance final, como um programa de um show, foi o que guiou a ordem dos ensaios, as canções e os temas escolhidos, e as próprias análises de canção – pois o que acontecer na performance ao vivo pode vir a modificar certos aspectos que foram vistos das performances estudadas no papel.

Pensando na fundamentação teórica, acredito que a mesma continuidade que se deu ao longo do trabalho também aconteceu nas pesquisas de referências a serem estudadas. O ponto inicial eram as obras de Barthes (2018), hooks (2021) e Bauman (2021), e cada uma foi me conduzindo a encontros com outros estudiosos, que acabaram por preencher esta dissertação de uma maneira necessária, bonita e quase poética. Dessa forma, pude explorar o amor e seus temas sob os pontos de vista sociológico, psicológico, linguístico e literário, a fim de compor tentativas de um texto sobre o amor e análises de letra que conseguissem aprofundar o que os fonemas, as palavras e as rimas poderiam representar dentro das experiências amorosas. Já na análise mais técnica das canções, me ative, principalmente, à obra de Tatit (2012), por ser uma das maiores referências de estudo de canção no Brasil. Sua visão quanto às tematizações e passionalizações, à narrativa e à figuratização, foi muito importante para trazer riqueza neste trabalho, que não só explora a interdisciplinaridade, como nasce dela.

Como um tema tão abrangente, não posso finalizar minha fala sem admitir a dificuldade que contorna o ato de escrever sobre amor. Às vezes é realmente como se não existissem palavras o suficiente, às vezes é como se elas existissem demais – a pesquisa bibliográfica é escassa e excessiva. Em diversos pontos do processo de escrita senti uma necessidade de distanciamento, especialmente ao tratar sobre as relações violentas que vêm da interpretação exagerada do ciúme. O amor é um tema enigmático, porque ele não é sempre bonito, e observar os estudos de um amor que deu errado, que é baseado em violências físicas e psicológicas, dá uma sensação de esgotamento. Por outro lado, desenvolver uma dissertação de mestrado é nos colocar à experiência da solidão. Suy (2022) escreve que o amor é a tentativa de preencher essa solidão inerente ao ser humano – e também afirma que nunca estamos realmente sozinhos. Um trabalho acadêmico que mexe com o amor também mexe com esse vazio – ora abissal demais, ora nem tanto. Este solilóquio se escreveu sozinho, apenas na companhia dos meus pensamentos e da imagem do amor – que foi sendo construída e desconstruída durante esse tempo –, e agora ele pode fazer companhia a tantos outros textos, pesquisadores e leitores curiosos. O amor é solitário, mas também é a potência de viver.

## Referências

50 meninas. Composição: Eduarda Bittencourt Simões, Lux Ferreira e Tomás Tróia. Interpretação: Duda Beat. Te Amo Lá Fora. Duda Beat, 2021.

ABREU, Caroline Soares de. **Sob Medida**: personagens femininas em canções de Chico Buarque e suas performances por Elis Regina, Nara Leão, Maria Bethânia e Gal Costa. 2017. Tese de Doutorado – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto de Letras, Programa de Pós-Graduação em Letras, Porto Alegre, 2017.

A COISA mais linda que existe. Composição: Gilberto Gil e Torquato Neto. Interpretação: Gal Costa. Gal Costa. Universal Music Ltda, 1969.

ADORNO, Theodor W. “O ensaio como forma”. In: **Notas de literatura I**. Tradução e apresentação de Jorge M. B. de Almeida. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2003.

ÁGUA de beber. Composição: Antonio Carlos Jobim e Vinicius de Moraes. Interpretação: Antonio Carlos Jobim. Antonio Carlos Jobim & Sérgio Mendes. Sony Music Entertainment Brasil, 1967.

AIN'T i a woman. Composição: Luedji Luna e Ravi Landim. Interpretação: Luedji Luna. Bom Mesmo É Estar Debaixo D'Água. Luedji Luna, 2020.

AI QUE saudade d'ocê. Composição: Vital Farias. Interpretação: Zeca Baleiro. Ai Que Saudade d'Ocê (Single). Som Livre, 2014.

ALMEIDA, Thiago de; LOURENÇO, Maria Luiza. Ciúme romântico: um breve histórico, perspectivas, concepções correlatas e seus desdobramentos para os relacionamentos amorosos. **Revista de Psicologia**, Fortaleza, v. 2, n. 2, p. 18-32, jul./dez. 2011.

ALVES, Izabella Kelly Carneiro; OLIVEIRA, Josineide Silveira de. Chico César: o mestre da arte de compor a vida. **Revista Matemática, Ensino e Cultura**, Belém (PA), v. 17, n. 40, p. 74-98, jan./abr. 2022.

AMOR. Composição: João Apolinario e João Ricardo. Interpretação: Secos & Molhados. A volta de Secos & Molhados. Warner Music Brasil, 1973.

AMOR de índio. Composição: Beto Guedes e Ronaldo Bastos. Interpretação: Beto Guedes e Djavan. Dias De Paz. Sony Music Entertainment Brasil, 1998.

À PRIMEIRA vista. Composição e interpretação: Chico César. Aos Vivos. Velas, 1995.

AQUILO que dá no coração. Composição e Interpretação: Lenine. Lenine Doc / Trilhas. Casa 9, 2010.

ARÁN, Márcia. A psicanálise e o dispositivo *diferença sexual*. **Estudos Feministas**, Florianópolis, 17(3), set./dez. 2009.

AS COISAS tão mais lindas. Composição: Nando Reis. Interpretação: Cássia Eller. Com Você... Meu Mundo Ficaria Completo. Universal Music Ltda, 1999.

AS COISAS tão mais lindas. Composição e interpretação: Nando Reis. Luau (Ao Vivo em São Paulo / 2007). Universal Music, 2007.

AS COISAS tão mais lindas. Composição e interpretação: Nando Reis. Nando Reis – Voz e Violão – No Recreio – Vol. 1 (Ao Vivo) [Álbum Comentado]. Deck Produções Artísticas, 2015.

A SUA. Composição e interpretação: Marisa Monte. Memórias (2001) – Ao Vivo. Sony Music, 2020.

ATRÁS da porta. Composição: Chico Buarque. Interpretação: Elis Regina. Elis. Universal Music Ltda, 1972.

AZUL. Composição e interpretação: Djavan. Djavan “Ao Vivo”. Sony Music Entertainment Brasil, 1999.

BACHELARD, Gaston, 1884-1962. **A psicanálise do fogo**. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 1994.

BARTHES, Roland. **Fragmentos de um discurso amoroso**. Tradução de Hortênsia dos Santos. São Paulo: Editora Unesp, 2018.

BAUMAN, Zygmunt. **Amor líquido**: sobre a fragilidade dos laços humanos. Tradução de Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Zahar, 2021.

BEIJA eu. Composição: Arnaldo Antunes, Arto Lindsay e Marisa Monte. Interpretação: Marisa Monte. Barulhinho Bom – BoxSet. EMI Music Brasil, 1996.

BENVINDA. Composição e interpretação: Chico Buarque. Os Primeiros Clássicos. Som Livre, 2015.

BILHETE. Composição: Celine Righi, Ivan Lins e Vitor Martins. Interpretação: Fafá de Belém. Essencial. Universal Music Ltda, 1982.

BRASIL, Ângela. Psicopatologia da vida amorosa. **Rev. Assoc. Psicanal. Porto Alegre**, Porto Alegre, n. 37, p. 9-21, jul./dez. 2009.

BUTLER, Judith. **Corpos que importam**: os limites discursivos do “sexo”. São Paulo: n-1 edições, 2019.

CAMPOS, Paulo Mendes. “O amor acaba”. **Manchete**, Rio de Janeiro, nº 630, 16 maio 1964. Disponível em <https://cronicabrasileira.org.br/cronicas/7153/o-amor-acaba>. Acesso em 01 jul. 2023.

CERTAS coisas. Composição: Lulu Santos e Nelson Motta. Interpretação: Milton Nascimento. Crooner (Com Bônus). Warner Music Brasil, 1999.

CESAR, Bel. **Grande amor**: um objetivo de vida: diálogos entre Lama Michel Rinpoche e Bel Cesar. 1. ed. São Paulo: Gaia, 2015.

CÉSAR, Chico. [Entrevista para] Anderson Foca. “Vamos falar de composição?”. **DoSol TV**, [S.l.], 8 dez. 2020. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=YUmyDh3HFDQ>. Acesso em 27 jun. 2023.

CÉSAR, Chico. [Entrevista para] Antônio do Amaral Rocha. “Chico César canta sobre sentimentos particulares e coletivos em Estado de Poesia”. **Rolling Stone**, [S.l.], 07 set. 2015. Disponível em: <https://rollingstone.uol.com.br/noticia/chico-cesar-canta-sobre-sentimentos-particulares-e-coletivos/>. Acesso em 27 jun. 2023.

CHEIRO de amor. Composição: Duda, Jota, Paulo Sergio Kostenbader e Ribeiro. Interpretação: Maria Bethânia. Mel. Universal Music, 1979.

CIÚME. Composição: Roger. Interpretação: Ultraje a Rigor. O mundo encantado do Ultraje a Rigor. Warner Music Brasil, 1987.

CIÚME de você. Composição: Luiz Ayrao. Interpretação: Roberto Carlos. O Inimitável. Sony Music Entertainment Brasil, 1968.

DAMATTA, Roberto. “Antropologia da saudade”. In: **Conta de mentiroso**: sete ensaios de antropologia brasileira. Rio de Janeiro: Rocco Digital, 2012. e-Book.

DANÇA da solidão. Composição: Paulinho da Viola. Interpretação: Marisa Monte e Gilberto Gil. Verde Anil Amarelo Cor de Rosa e Carvão. Phonomotor, 1994.

DANTAS, Julia. **Ela se chama Rodolfo**. São Paulo: DBA Editora, 2022.

DAVINO, Leonardo. 173. Por isso eu corro demais. **365 Canções**. Rio de Janeiro, 22 jun. 2010. Disponível em: <http://365cancoes.blogspot.com/2010/06/173-por-isso-eu-corro-demais.html>. Acesso em 20 mar. 2023.

DAVINO, Leonardo. 247. Dor de cotovelo. **365 Canções**. Rio de Janeiro, 04 set. 2010. Disponível em: <http://365cancoes.blogspot.com/2010/09/247-dor-de-cotovelo.html>. Acesso em 7 jun. 2023.

DESCALÇO no parque. Composição e interpretação: Jorge Ben Jor. Ben É Samba Bom. Universal Music Ltda, 1964.

DESLIZES. Composição: Michael Sullivan e Paulo Massadas. Interpretação: Fagner. Romance no Deserto. Sony Music Entertainment Brasil, 1987.

DEVOLVA-ME. Composição: Lilian Knap e Renato Barros. Interpretação: Adriana Calcanhotto. Público. Sony Music Entertainment Brasil, 2000.

DINIZ, Carolina Ribeiro. **Eu te amo você**: O redobro de pronomes clíticos sob uma abordagem minimalista. 2007. Dissertação de Mestrado – Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Letras, Programa de Pós-Graduação em Estudos Linguísticos, Belo Horizonte, 2007.

DOR de cotovelo. Composição: Caetano Veloso. Interpretação: Elza Soares. Do Cócix Até o Pescoço. Maianga / Dubas, 2002.

DOWLING, Colette. **Complexo de Cinderela** – Desvendando o medo inconsciente da independência feminina. Tradução de Amarylis Eugênia F. Miazzi. São Paulo: Editora Melhoramentos, 2022. e-Book.

DRÃO. Composição e interpretação: Gilberto Gil. Um banda um. Warner Music Brasil, 1982.

DREYFUS, Dominique. “Estado de Poesia”. **Chico César**, [S.l.], 2015. Disponível em: <https://chicocesar.com.br/estado-de-poesia/#:~:text=Estado%20de%20poesia%20é%20um,origem%20e%20como%20me%20vi>. Acesso em 27 jun. 2023.

DUNKER, Christian. **Reinvenção da intimidade** – políticas do sofrimento cotidiano. São Paulo: Ubu Editora, 2017.

ELLER, Cássia. [Entrevista para] Pedro Alexandre Sanches. “Cássia Eller cobiça o ‘primeiro time’”. **Folha de SP**, São Paulo, 17 jul. 1999. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq17079906.htm>. Acesso em 30 mar. 2023

ESPERANDO na janela. Composição: Manuca Almeida, Raimundinho do Acordeon e Targino Gondim. Interpretação: Gilberto Gil. As canções de eu, tu, eles. Warner Music Brasil Ltda, 2000.

ESTADO de poesia. Composição e interpretação: Chico César. Estado de Poesia (Ao Vivo). Deck, 2018.

ESTÉS, Clarissa Pinkola. **Mulheres que correm com os lobos**. Tradução de Waldéa Barcellos. Rio de Janeiro: Rocco, 2018.

EU sou uma árvore bonita. Composição: François Muleka e Luedji Luna. Interpretação: Luedji Luna. Um Corpo no Mundo. YB Music, 2017.

EU te amo você. Composição: Kiko Zambianchi. Interpretação: Marina Lima. Todas. Universal Music Ltda, 1985.

EXPLODIR. Composição: Ana Caetano. Interpretação: Anavitória. COR. Anavitória Artes, 2021.

FAIXA amarela. Composição: Beto Gago, Jesse Pai, Luis Carlos e Zeca Pagodinho. Interpretação: Zeca Pagodinho. Hoje É Dia De Festa. Universal Music Ltda, 1997.

FALANDO de amor. Composição: Antonio Carlos Jobim. Interpretação: Miúcha e Antonio Carlos Jobim. Focus – O Essencial de Miúcha e Tom Jobim. Sony Music Entertainment Brasil, 1999.

FARIAS, Pricilla Freitas de. A construção de uma “rostidade” da subjetividade saudosista na poética de Florbela Espanca (1894 – 1930). In: VI Congresso Internacional de História, 6, 2013, Maringá. **Anais do VI Congresso Internacional de História**, Maringá, 2013.

FINNEGAN, Ruth. “O que vem primeiro: o texto, a música ou a performance?”. In: MATOS, Cláudia Neiva de; TRAVASSOS, Elizabeth; MEDEIROS, Fernanda Teixeira. **Palavra cantada: ensaios sobre poesia, música e voz**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2008.

FREUD, Sigmund. “O mal-estar na civilização”. In: **Freud (1930-1936) – Obras completas volume 18: O mal-estar na civilização e outros textos**. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

GARCIA, Marília. “O poema no tubo de ensaio”. In: PEDROSA, Celia; ALVES, Ida. **Sobre poesia: outras vozes**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2016.

GARCÍA RODRÍGUEZ, Deysi Emilia. **Tensões tempos-corpos na Escuela Cubana de Ballet**. 2018. Tese de Doutorado - Universidade Federal de Santa Catarina, Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em Psicologia, Florianópolis, 2018.

GOSTOSO demais. Composição: Dominginhos e Nando Cordel. Interpretação: Maria Bethânia. Dezembros. BMG Brasil, 1986.

GRÃO de amor. Composição: Antonio Carlos Santos de Freitas e Marisa Monte. Interpretação: Arnaldo Antunes e Marisa Monte. Saiba. Rosa Celeste, 2004.

GRÃO de areia. Composição: Ana Caetano, Rubel e Tó Brandileone. Interpretação: Rubel e Xande de Pilares. As Palavras, vol. 1&2. Dorileo, 2023.

GUIMARÃES, Maisa Campos; ZANELLO, Valeska. “A vivência dos ciúmes e os processos de subjetivação de homens: por uma discussão gendrada dos afetos.” In: **Grupos para homens autores de violência contra as mulheres no Brasil: perspectivas e estudos teóricos** / Adriano Beira, et. al., Florianópolis: Academia Judicial, 2022.

GUIMARÃES, Maisa Campos; ZANELLO, Valeska. Enciumar(-se), experiência feminina? dilemas narcísicos sob a ótica interseccional de gênero. **Revista de Psicologia**, vol. 40(2), 2022.

HATFIELD, Elaine; WALSTER, G. William. **A new look at love**. London: University Press of America, 1985.

HATFIELD, Elaine; WALSTER, G. William. “The social psychology of jealousy”. In: CLANTON, Gordon; SMITH, Linn G. (Eds.). **Jealousy**. Englewood Cliffs, NJ: Prentice-Hall/Spectrum, 1977.

HELLER, Eva. **A psicologia das cores: como as cores afetam a emoção e a razão** / Eva Heller; [tradução de Maria Lúcia Lopes da Silva] – 1. ed. São Paulo: Gustavo Gili, 2013.

HOMEM não chora. Composição: Alvin L. e Frejat. Interpretação: Frejat. Amor pra recomeçar. Warner Music Brasil, 2001.

HOMEM, Wagner. **Histórias de canções**: Chico Buarque / Wagner Homem. São Paulo: Leya, 2009.

HOOKS, bell. **Tudo sobre o amor**: novas perspectivas. Tradução de Stephanie Borges. São Paulo: Elefante, 2021.

HOPCKE, Robert H. “O Relacionamento Homossexual como Veículo para Indivuaçãoção”. In: DOWNING, Christine (Org.). **Espelhos do Self**: As Imagens Arquetípicas que Moldam a sua Vida. Tradução de Maria Silvia Mourão Netto. São Paulo: Editora Cultrix, 1994.

INTERESTELAR. Composição: Cacau de Sá. Interpretação: Mulamba. Mulamba. Universal Music, 2018.

KILOMBA, Grada. **Memórias da plantação** – Episódios de racismo cotidiano. Tradução de Jess Oliveira. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.

KÜBLER-ROSS, Elisabeth. **Sobre a morte e o morrer**: o que os doentes têm para ensinar a médicos, enfermeiras, religiosos e aos seus próprios parentes. Tradução de Paulo Menezes. 7ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

KUSS, Ana Suy Sesarino. **Amor e desejo**: um estudo psicanalítico. 2014. Dissertação de Mestrado – Universidade Federal do Paraná, Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes, Programa de Pós-Graduação em Psicologia, Curitiba, 2014.

KUSS, Ana Suy Sesarino. **Amor, feminino e solidão**: um estudo psicanalítico sobre invenções da existência. 2021. Tese de Doutorado – Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Instituto de Psicologia, Programa de Pós-Graduação em Psicanálise, Rio de Janeiro, 2021.

LACERDA, Larissa; COSTA, Nazaré. Relação entre comportamentos emocionais ciumentos e violência contra a mulher. **Rev. Bras. de Ter. Comp. Cogn.**, vol. XV, n. 3, 21-36, 2013.

LANDOWSKI, Eric. “A carta como ato de presença”. In: LANDOWSKI, Eric. **Presenças do outro**: ensaios de sociosemiótica. São Paulo: Perspectiva, 2012.

LEITE, Jonathan Lucas Moreira. **O sertão e o mundo nas margens do alguidar**: uma análise semiótica da canção de Chico César. 2021. Tese de Doutorado – Universidade Federal da Paraíba, Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes, Programa de Pós-Graduação em Letras, João Pessoa, 2021.

LÉO e bia. Composição: Oswaldo Montenegro. Interpretação: Zeca Baleiro e Oswaldo Montenegro. Duetos. MZA Music, 2013.



LENÇÓIS. Composição: Luedji Luna e Cidinha da Silva. Interpretação: Luedji Luna e Tatiana Nascimento. Bom Mesmo É Estar Debaixo D'Água. Luedji Luna, 2020.

LONGE de você. Composição e interpretação: Vitor Ramil. Moska Apresenta Zoombido: Vitor Ramil. Canal Brasil, 2021.

LUNA, Luedji. [Entrevista para] Lázaro Ramos. “Espelho”. **Canal Brasil**, 3 dez. 2019. Disponível em [https://www.youtube.com/watch?v=yKUT\\_cgb9XA](https://www.youtube.com/watch?v=yKUT_cgb9XA). Acesso em 26 jul. 2023.

LUNA, Luedji. [Entrevista para] Nicolle Cabral. “O Lado B de Luedji Luna”. **Monkeybuzz**, [S.l.], 6 dez. 2022. Disponível em <https://monkeybuzz.com.br/materias/o-lado-b-de-luedji-luna/>. Acesso em 26 jul. 2023.

MARIA chiquinha. Composição: Geysa Boscoli e Guilherme Figueiredo. Interpretação: Sandy e Júnior. Aniversário Do Tatu. Universal Music Ltda, 1991.

MARQUES, Ana Cristina. Do meu primeiro beijo à minha primeira relação sexual – questões sobre a iniciação sexual dos jovens. In: VI Congresso Português de Sociologia: Mundos Sociais: Saberes e Práticas, 6, Lisboa, 2008. **Livro de Atas de Conferência Nacional**, Lisboa 2008.

MEDO de amar. Composição: Ivete Sangalo. Interpretação: Ivete Sangalo e Ed Motta. Ivete Sangalo. Universal Music Ltda, 1999.

MELO, Cleisson de Castro. **Saudade**: representação e semiótica em Villa-Lobos. 2016. Tese de Doutorado – Universidade Federal da Bahia, Escola de Música, Programa de Pós-Graduação em Música, Salvador, 2016.

MENINO bonito. Composição e interpretação: Rita Lee. Atrás Do Porto Tem Uma Cidade. Universal Music Ltda, 1974.

METADE. Composição e interpretação: Adriana Calcanhotto. A Fábrica Do Poema. Sony Music Entertainment Brasil, 1994.

MINAYO, Maria Cecília de Souza. Laços perigosos entre machismo e violência. **Ciência & Saúde Coletiva**, 10(1):18-34, 2005.

MORIN, Edgar. **Amor, poesia, sabedoria** / Edgar Morin; tradução Edgar de Assis Carvalho. – 7. ed. – Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2005.

MOTIVOS. Composição e interpretação: Adriana Calcanhotto. Senhas. Sony Music Entertainment Brasil, 1992.

MULHER indigesta. Composição e interpretação: Noel Rosa. Grandes Sucessos. Rew Records, 2018.

NA cama. Composição: Naila Skorpio e Sonia Burnier. Interpretação: Angela Ro Ro. Escândalo. Universal Music Ltda, 1981.

NÃO identificado. Composição: Caetano Veloso. Interpretação: Gal Costa. Gal Costa. Universal Music Ltda, 1969.

NÃO sei rezar. Composição: Lucas Silva e Silva. Interpretação: Silva. Cinco. Farol Music, 2020.

NASCIMENTO, Adriano Roberto Afonso do.; MARTINS, Aline Souza. A saudade amorosa na canção brasileira: Um estudo exploratório (1927-1964). **Psicol. Argum.** 2009 abr./jun., 27(57), 161-173

NASCIMENTO, Tatiana Gomes. **Elza Soares do coccix até o pescoço: um enunciado de luta e resistência.** 2022. Trabalho de Conclusão de Curso – Universidade de São Paulo, Escola de Comunicações e Artes, Centro de Estudos Latino-Americanos sobre Cultura e Comunicação, São Paulo, 2022.

NASIO, J. D. **O livro da dor e do amor.** Tradução de Lucy Magalhães. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1997.

OCEANO. Composição e interpretação: Djavan. Djavan. Discos CBS I.C.L., 1989.

O CIÚME. Composição: Caetano Veloso. Interpretação: Caetano Veloso e Guto Graça Mello. Caetano. Universal Music Ltda, 1987.

OLHOS nos olhos. Composição e interpretação: Chico Buarque. Meus Caros Amigos. Universal Music Ltda, 1976.

O QUE é o amor?. Composição e interpretação: Luedji Luna, Aza Njeri, Linn da Quebrada, Mayra Andrade e Winnie Bueno. Bom Mesmo É Estar Debaixo D'Água Deluxe. Luedji Luna; Altafonte, 2022.

ORLANDI, Eni Pulcinelli. Palavra de amor. **Cad. Est. Ling.**, Campinas, n. 19, p. 75-95, jul./dez, 1990.

PAZ, Octavio. **A dupla chama.** Tradução de Wladyr Dupont. São Paulo: Siciliano, 1994.

PAIXÃO. Composição: Kledir Ramil. Interpretação: Kleiton & Kledir. Kleiton & Kledir. Universal Music Ltda, 1981.

PEDAÇO de mim. Composição: Chico Buarque. Interpretação: Chico Buarque e Zizi Possi. Chico 50 Anos – O Amante. Universal Music, 1994.

PELE. Composição e interpretação: Luedji Luna e Mereba. Bom Mesmo É Estar Debaixo D'Água Deluxe. Luedji Luna; Altafone, 2022.

PRA te lembrar. Composição e interpretação: Nei Lisboa. Relógios de Sol. Antídoto, 2003.

PRECISO dizer que te amo. Composição: Bebel Gilberto e Cazuzza. Interpretação: Marina Lima e Cazuzza. Virgem. Universal Music Ltda, 1987.

PRINCIPIA. Composição: Emicida e Nave. Interpretação: Emicida, Fabiana Cozza, Pastor Henrique Vieira e Pastoras do Rosário. AmarELO. Sony Music Entertainment, 2019.

POR isso corro demais. Composição e interpretação: Roberto Carlos. Roberto Carlos Em Ritmo De Aventura. Sony Music Entertainment Brasil, 1967.

POR isso corro demais. Composição: Roberto Carlos. Interpretação: Adriana Calcanhotto. Marítimo. Sony Music Entertainment Brasil, 1998.

QUANDO você olha pra ela. Composição: Mallu. Interpretação: Gal Costa. Gal Estratosférica. Sony Music Entertainment, 2016.

REESINK, Mísia Lins. Quando lembrar é amar: tempo, espaço, memória e saudade nos ritos fúnebres católicos. **Etnográfica [Online]**, vol. 16 (2) | jul. 2012. Disponível em: <http://journals.openedition.org/etnografica/1535>. Acesso em 20 mar. 2023.

RIBEIRO, Cláudia Maria. O imaginário das águas e o aprendizado erótico do corpo. **Educar**, Curitiba, n. 35, p. 107-121. Editora UFPR.

RIBEIRO, Djamila. **Cartas para minha avó**. São Paulo: Companhia das Letras, 2021. e-Book.

RICHTER, Lorena Kim. **A concepção de religião no pensamento de C. G. Jung**. 2005. Dissertação de Mestrado – Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Departamento de Psicologia, Programa de Pós-Graduação em Psicologia Clínica, Rio de Janeiro, 2005.

RODRIGUEZ FERNANDEZ, M. Imagen de la mujer y el amor en una poesía de Pablo Neruda. **Anales De La Universidad de Chile**, [S.l.], n. 125, p. 74–79, 1962. Disponível em <https://jurimetria.uchile.cl/index.php/ANUC/article/view/22493>. Acesso em 24 jul. 2023.

SAAVEDRA, Carola. **O mundo desdobrável**: ensaios para depois do fim. Belo Horizonte: Relicário, 2021.

SALCEDO, Carla. [Entrevista para] Carol Tilkian. “Como lidar com as dores do fim com Carla Salcedo”. **Amores Possíveis**, [S.l.], nov. 2022. Disponível em <https://open.spotify.com/episode/2plO7fTL0PLW6tFeyehcxd?si=31e94a536d174450>. Acesso em 24 jul. 2023.

SCHECHNER, Richard. “What is performance?”. In: **Performance studies: an introduction**. 3<sup>rd</sup> ed. New York: Routledge, 2013.

SINAIS de fogo. Composição: Ana Carolina e Antonio Villeroy. Interpretação: Preta Gil. Prét-A-Porter. Warner Music Brasil Ltda, 2003.

SONHOS. Composição: Peninha. Interpretação: Caetano Veloso. Cores, Nomes. Universal Music Ltda, 1982.

SORTE. Composição: Celso Fonseca e Ronaldo Bastos. Interpretação: Caetano Veloso e Gal Costa. Gal Canta Caetano. BMG Brasil, 2004.

SOARES, Elza; WISNIK, Zé Miguel. **Coisas Essenciais da Vida**. Difusão Cultural da UFRGS, Porto Alegre, 2003. Disponível em:

<https://www.youtube.com/watch?v=V8u1lorCEIA>. Acesso em 7 jun. 2023.

SOLIDÃO. Composição e interpretação: Alceu Valença. Mágico. Universal Music Ltda, 1984.

SOMÉ, Sobonfu. **O espírito da intimidade**: ensinamentos ancestrais africanos sobre relacionamentos. Tradução de Deborah Weinberg. 2. ed. São Paulo: Odysseus Editora, 2007.

SPINOZA, Baruch. **Ética**. Tradução de Tomaz Tadeu. Belo Horizonte: Autêntica, 2009.

SUY, Ana. **A gente mira no amor e acerta na solidão**. São Paulo: Planeta do Brasil, 2022.

SUY, Ana. [Entrevista para] Ana Luiza de Paula e Talita Beltrame. “O que é o amor?”.

**Mas É Que Não É Isso**, [S.l.], 30 jan. 2023. Disponível em

<https://open.spotify.com/episode/3Cb9JhfmnLDZP9KhTGz96h?si=6a2192ae82be41eb>.

Acesso em 24 jul. 2023.

SUY, Ana. [Entrevista para] Camila Fremder. “Recomeços”. **É Nóia Minha?**, [S.l.], 29 jun. 2023. Disponível em

<https://open.spotify.com/episode/0OGHTGPoXcZunEHfbv4Ty?si=b32aa3f0f4184edb>.

Acesso em 24 jul. 2023.

TANTA saudade. Composição: Chico Buarque. Interpretação: Djavan. Chico No Cinema. Universal Music, 2005.

TATIT, Luiz. **O Cancionista**: Composição de Canções no Brasil. São Paulo: Edusp, 2012.

TATUAGEM. Composição: Chico Buarque e Ruy Guerra. Interpretação: Chico Buarque. Calabar – O Elogio da Traição. Universal Music Ltda, 1973.

TENÓRIO, Jeferson. Escrever sobre o amor é sempre arriscado. **GZH**. Porto Alegre, 28 ago. 2022. Disponível em: [https://gauchazh.clicrbs.com.br/colunistas/jeferson-](https://gauchazh.clicrbs.com.br/colunistas/jeferson-tenorio/noticia/2022/08/escrever-sobre-o-amor-e-sempre-arriscado-cl76panwm003h017r224rmvbd.html)

[tenorio/noticia/2022/08/escrever-sobre-o-amor-e-sempre-arriscado-](https://gauchazh.clicrbs.com.br/colunistas/jeferson-tenorio/noticia/2022/08/escrever-sobre-o-amor-e-sempre-arriscado-cl76panwm003h017r224rmvbd.html)

[cl76panwm003h017r224rmvbd.html](https://gauchazh.clicrbs.com.br/colunistas/jeferson-tenorio/noticia/2022/08/escrever-sobre-o-amor-e-sempre-arriscado-cl76panwm003h017r224rmvbd.html). Acesso em 09 jun. 2023.

TENÓRIO, Jeferson. Novo álbum de Rubel traz sofisticação experimental sem perder o caráter popular. **GZH**. Porto Alegre, 14 mar. 2023. Disponível em

[https://gauchazh.clicrbs.com.br/colunistas/jeferson-tenorio/noticia/2023/03/novo-](https://gauchazh.clicrbs.com.br/colunistas/jeferson-tenorio/noticia/2023/03/novo-album-de-rubel-traz-sofisticacao-experimental-sem-perder-o-carater-popular-clf8nhcmj005c0151qyvltv0z.html)

[album-de-rubel-traz-sofisticacao-experimental-sem-perder-o-carater-popular-](https://gauchazh.clicrbs.com.br/colunistas/jeferson-tenorio/noticia/2023/03/novo-album-de-rubel-traz-sofisticacao-experimental-sem-perder-o-carater-popular-clf8nhcmj005c0151qyvltv0z.html)

[clf8nhcmj005c0151qyvltv0z.html](https://gauchazh.clicrbs.com.br/colunistas/jeferson-tenorio/noticia/2023/03/novo-album-de-rubel-traz-sofisticacao-experimental-sem-perder-o-carater-popular-clf8nhcmj005c0151qyvltv0z.html). Acesso em 20 jul. 2023.

TESOURA do desejo. Composição: Alceu Valença. Interpretação: Alceu Valença e Zizi Possi. Sete Desejos. EMI Music Brasil, 1992.

TODA beleza. Composição: Rubel. Interpretação: Rubel e Bala Desejo. As Palavras, Vol. 1&2. Dorileo, 2023.

TRAVESSIA. Composição: Milton Nascimento e Fernando Brandt. Travessia. Nascimento / Dubas, 1967.

TRISTEZA de nós dois. Composição: Bebeto, Durval Ferreira e Mauricio Enhorn. Interpretação: Maysa. Maysa Matarazzo. Discobertas, 1968.

TROCANDO em miúdos. Composição: Chico Buarque e Francis Hime. Interpretação: Chico Buarque. Chico Buarque. Universal Music Ltda, 1978.

TUA boca. Composição: Itamar Assumpção. Interpretação: As Orquídeas do Brasil e Itamar Assumpção. Bicho de 7 Cabeças, Vol. 3. Baratos Afins, 1994.

VIA láctea. Composição: Anelis Assumpção, Céu e Liniker. Interpretação: Céu e Liniker. Via Láctea – Single. Slap, 2020.

VIEIRA, Martha Lourenço. O processo de construção da relação enunciador/enunciatário nas canções de Chico Buarque: Trocando em Miúdos. **RBLA**, Belo Horizonte, v. 9, n. 1, p. 75-97, 2009.

VINHETA as palavras I. Composição e interpretação: Ana Caetano. As Palavras, vol. 1&2. Dorileo, 2023.

VOCÊ não me ensinou a te esquecer. Composição: Fernando Mendes e José Wilson. Interpretação: Caetano Veloso. Lisbela e o Prisioneiro (Trilha Sonora). Uns Produções, 2003.

ZALCBERG, Malvine. **Amor paixão feminina**. Rio de Janeiro: Elsevier, 2017.



Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul  
Pró-Reitoria de Pesquisa e Pós-Graduação  
Av. Ipiranga, 6681 – Prédio 1 – Térreo  
Porto Alegre – RS – Brasil  
Fone: (51) 3320-3513  
E-mail: [propesq@pucrs.br](mailto:propesq@pucrs.br)  
Site: [www.pucrs.br](http://www.pucrs.br)