

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO

PUC-SP

SÍLVIO ANTONIO LUIZ ANAZ

**A COMUNICAÇÃO DO AMOR ROMÂNTICO NO POP-ROCK BRASILEIRO: UM
ESTUDO DO IMAGINÁRIO NOS PROCESSOS CRIATIVOS DE ERASMO
CARLOS, RITA LEE, LOBÃO E PATO FU**

DOUTORADO EM COMUNICAÇÃO E SEMIÓTICA

SÃO PAULO

2013

SÍLVIO ANTONIO LUIZ ANAZ

**A COMUNICAÇÃO DO AMOR ROMÂNTICO NO POP-ROCK BRASILEIRO: UM
ESTUDO DO IMAGINÁRIO NOS PROCESSOS CRIATIVOS DE ERASMO
CARLOS, RITA LEE, LOBÃO E PATO FU**

DOUTORADO EM COMUNICAÇÃO E SEMIÓTICA

Tese apresentada à Banca Examinadora da
Pontifícia Universidade Católica de São Paulo,
como exigência parcial para obtenção do título de
DOUTOR em COMUNICAÇÃO E SEMIÓTICA,
sob a orientação da Professora Doutora
Lucia Isaltina Clemente Leão.

SÃO PAULO

2013

Banca Examinadora

RESUMO

ANAZ, Sílvio A. L. **A comunicação do amor romântico no pop-rock brasileiro: um estudo do imaginário nos processos criativos de Erasmo Carlos, Rita Lee, Lobão e Pato Fu**, 2013, 285 p. Tese de Doutorado. Orientadora: Professora Doutora Lucia Isaltina Clemente Leão. Programa de Estudos Pós-Graduados em Comunicação e Semiótica. Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2013.

O amor romântico é um dos temas mais presentes no pop-rock internacional de maior sucesso desde os anos 1950. Ele também é um tema frequente no pop-rock brasileiro que fez sucesso no mesmo período. As canções do pop-rock brasileiro e internacional construíram imaginários do amor romântico que foram disseminados e compartilhados pelos meios de comunicação de massa e pela indústria cultural. Nesta pesquisa, procura-se compreender os elementos que participaram da construção desse imaginário no pop-rock brasileiro, a partir das letras, das músicas, das trajetórias, dos gostos, das visões de mundo e das redes de relações de um grupo de compositores brasileiros representativos desse tipo de canção midiática. A investigação busca entender também, através do imaginário, o processo de identificação cultural entre os criadores e os apreciadores dessas canções. O mapeamento dos imaginários do amor romântico e a investigação de como eles foram construídos podem ser reveladores de como ocorre o processo de adesão dos indivíduos, incluindo os compositores, a determinados *éthos* que se constituem tendo a canção midiática como elemento central. A investigação parte da hipótese de que o imaginário que emerge do pop-rock brasileiro é fruto de uma convergência de visões de mundo e de um processo de identificação cultural e adesão de criadores e apreciadores a determinados *éthos* musicais, que transcendem fronteiras e resultam em uma aproximação estética, ética e de costumes entre o pop-rock brasileiro e o internacional. A investigação mapeia os imaginários do amor romântico que surgem no pop-rock internacional de sucesso, da segunda metade do século 20, e aquele construído nas canções de Erasmo Carlos, Rita Lee, Lobão e Pato Fu, compositores brasileiros representativos desses gêneros no mesmo período. A partir da realização de uma cartografia do universo semântico do amor romântico nas canções e dos depoimentos de seus criadores, a investigação busca identificar quais foram os principais elementos simbólicos desse imaginário que emergiram do processo criativo dos compositores brasileiros estudados e tornaram-se índices dessa aproximação entre o pop-rock local e o internacional. O referencial teórico apresenta autores do campo do imaginário (Gilbert Durand e Michel Maffesoli), da semiótica e semiologia (Charles Sanders Peirce, Roland Barthes e Umberto Eco) e da cultura e comunicação (Jesus Martín-Barbero e Stuart Hall). A conclusão mostra como o processo criativo dos compositores e as canções investigadas construíram um imaginário do amor romântico revelador do fenômeno de pertencimento e identificação cultural local e global a determinadas estéticas, éticas e costumes estabelecidos pela canção midiática.

Palavras-chave: processos criativos da cultura, imaginário, amor romântico, canção, tribos urbanas, identificação cultural

ABSTRACT

ANAZ, Sílvia A. L. **The communication of romantic love in the Brazilian pop-rock: a study about the imaginary in the creative process of Erasmo Carlos, Rita Lee, Lobão e Pato Fu**, 2013, 285 p. Thesis (PhD). PhD Advisor: Lucia Isaltina Clemente Leão. Programa de Estudos Pós-Graduados em Comunicação e Semiótica. Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2013.

Romantic love is one of the most habitual subjects in the international pop-rock songs since the 1950's. It is a regular topic in the Brazilian pop-rock songs in the same period, too. Those Brazilian and international pop-rock songs have built a romantic love imaginary that has been disseminated by the cultural industry and mass communication media. In this research, we look for understanding the processes that have participated in the building of the Brazilian pop-rock songs imaginary, based on their lyrics and music, and in the histories, tastes, world visions and networks of a group of Brazilians composers that are representatives of this kind of song. This research looks for understanding through the imaginary the cultural identification process established among the composers and the audience of these songs. The mapping of romantic love imaginaries and the investigation of their construction processes can be revealing of a individual feeling of sharing and belongingness to specific imaginaries in the songs universe. The hypothesis is that the Brazilian pop-rock imaginary is produced by world visions convergence and by seduction, cultural identification and adhesion of composers and audiences to a specific musical ethos, that transcend borders and result in an aesthetic, ethic and behavior approximation between Brazilian and international pop-rock songs. The investigation maps the romantic love imaginaries in the international pop-rock hits, in the second half of 20th century, and that built in the Erasmo Carlos, Rita Lee, Lobão and Pato Fu songs, Brazilian composers representatives of these musical genres in the same period. The investigation looks for identifying, using a semantic romantic love mapping, what are the main symbolical elements in these imaginaries that came from the creative processes of Brazilian composers, and became references of the approaching between Brazilian and international pop-rock songs. The theoretical reference in this research brings authors in the imaginary field, such as Gilbert Durand and Michel Maffesoli, semiotics, such as Charles Sanders Peirce, Roland Barthes and Umberto Eco, and culture and communications, such as Jesus Martín-Barbero and Stuart Hall. The conclusion shows how songs and creative processes of Brazilian composers built a romantic love imaginary that could be a expression of the feeling of belongingness and cultural identification process, that brings closer local and global aesthetics, ethics and behaviors established by successful songs.

Keywords: creation process in mass media, imaginary, romantic love, song, urban tribes, cultural identity

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO	7
2. O PAPEL DO COMPOSITOR NA CONSTRUÇÃO DO IMAGINÁRIO DO AMOR ROMÂNTICO NO POP-ROCK	18
3. O IMAGINÁRIO COMO CATALISADOR DOS PROCESSOS DE IDENTIFICAÇÃO CULTURAL NA FRUIÇÃO E CRIAÇÃO DA CANÇÃO	35
4. MAPEANDO IMAGINÁRIOS DO AMOR ROMÂNTICO NO POP-ROCK	50
4.1. Principais elementos simbólicos do amor romântico no pop-rock brasileiro	70
4.2. Principais elementos simbólicos do amor romântico no pop-rock internacional	84
5. A CONSTRUÇÃO DO IMAGINÁRIO DO AMOR ROMÂNTICO A PARTIR DAS CANÇÕES DE ERASMO CARLOS, RITA LEE, LOBÃO E PATO FU	98
5.1. Erasmo Carlos e a construção do herói do amor romântico da Jovem Guarda.....	100
5.2. Rita Lee e a erotização do imaginário do amor romântico do pop-rock brasileiro.....	113
5.3. Lobão: hedonismo dionísíaco e nostalgia no imaginário do amor romântico	124
5.4. Pato Fu e o desencanto do herói do amor romântico	135
6. CONCLUSÕES	145
BIBLIOGRAFIA	160
APÊNDICES	164

1. INTRODUÇÃO

De 1956 a 2000, entre as canções que ocuparam o primeiro lugar na parada anual de sucessos norte-americana, apurada pela Billboard¹, 70% tinham o amor romântico como tema central². A importância do amor romântico na canção também é evidente no repertório brasileiro. Desde a segunda metade do século 20, ele é um dos temas mais frequentes nas criações do compositor de canções populares bem-sucedidas no Brasil. Ao longo das últimas seis décadas, imaginários de amor romântico têm sido criados e reproduzidos pelas canções brasileiras de sucesso, assim como pela internacional.

O conceito de amor romântico encontrado nas canções investigadas nesta pesquisa começa a configurar-se no Romantismo. Desde então, escritores, poetas, dramaturgos, filósofos, cientistas e vários tipos de artistas e pensadores têm definido o amor dentro de um amplo espectro filosófico que vai do mais puro idealismo, herdeiro da tradição que começa com Platão e o mito de Eros, ao mais duro materialismo, que associa o amor romântico às características da sociedade capitalista burguesa. Segundo o psicanalista Jurandir Freire Costa, o amor romântico é uma crença emocional inventada historicamente pelo ser humano e “nenhum de seus constituintes afetivos, cognitivos ou conativos é fixo por natureza” (COSTA, 1988, p. 12). Para o poeta e ensaísta mexicano Octavio Paz, “o fogo original e primordial, a sexualidade, levanta a chama vermelha do erotismo e esta, por sua vez, sustém e ergue outra chama azul e trêmula: a do amor” (PAZ, 1994, p. 7). Paz viu o amor como a “metáfora final da sexualidade”, uma purificação que “transforma o sujeito e o objeto de encontro erótico em pessoas únicas” (ibidem, p. 97). A esse idealismo platônico de Paz contrapõem-se pensamentos que veem o amor romântico idealizado como um engodo e até

¹ Nos gêneros pop e rock.

² Segundo estudo de Daniel Levitin, pesquisador e professor da Universidade de Stanford (EUA), a canção sobre o amor é uma das seis categorias da canção responsáveis pela construção e transmissão da natureza cultural humana; as outras são: amizade, contentamento, consolo, conhecimento e religião (LEVITIN, 2008).

mesmo como fonte de alienação. Apesar de díspares, as visões sobre o amor romântico revelam algumas características comuns dessa crença emocional e são justamente elas as que interessam neste estudo.

É importante observar que o sujeito do amor romântico não é sempre o mesmo desde os tempos do Romantismo, o que faz com que o amor romântico também venha se transformando, pois, como uma crença emocional, ele é permanentemente reinventado pelo homem, em função dos contextos históricos, das condições sociais e econômicas e das transformações culturais. Apesar disso, há um núcleo de ideais e valores que tem atravessado os últimos três séculos e construído imaginários do amor romântico. Esses imaginários têm alimentado e têm sido alimentados pelas artes. Sem entrarmos no mérito se esses ideais e valores estão ou não contribuindo para a felicidade ou a infelicidade de quem neles acredita, se eles são excessivamente idealistas ou se viraram fetiches poderosos demais, há um conjunto de sensações e sentimentos que têm caracterizado o amor romântico. Assim, para fins desta investigação, consideramos o amor romântico uma crença emocional de envolvimento afetivo e/ou sexual, manifestada em índices do amor-paixão, como erotismo, sexo, infidelidade, angústia, carinho, ciúme, culpa, nostalgia, sedução, união, paixão à primeira vista, separação, solidão e provas de amor, entre outros.

A criação e a reprodução dos imaginários do amor romântico podem estar contribuindo para que a canção, especialmente aquelas categorizadas nos gêneros pop e rock³, seja um dos mais importantes fenômenos da comunicação de massa e da indústria

³ Nesta pesquisa, a canção popular investigada é aquela classificada como pop e/ou rock, megagêneros musicais que dominaram esteticamente e comercialmente o cenário da canção midiática na segunda metade do século 20 e na primeira década do 21. A canção pop e o rock tornaram-se megagêneros da canção em função da amplitude alcançada por suas estéticas, que têm abrigado diversos subgêneros. Isso fez com que a definição desses megagêneros se tornasse também ampla e genérica. Além disso, a classificação “canção pop” (ou música pop) tem expressado vários sentidos. Entre os mais frequentes está o que a relaciona com sua performance comercial, isto é, com seu sucesso no mercado musical, medido pela vendagem, execução ou popularidade de seu compositor ou intérprete. Nesse sentido, têm sido classificadas como “música pop” aquelas que sejam orientadas comercialmente para atingir e fazer sucesso junto a grandes audiências, normalmente em sociedades em que predomina uma cultura urbana. Outro sentido dado ao termo “canção pop”

cultural desde o final dos anos 1950. A universalidade do tema “amor romântico” parece fazer das canções sobre esses imaginários um catalisador de processos de identificação cultural que rompem fronteiras étnicas e nacionais e tornam-se elemento central na formação de algumas das principais tribos urbanas⁴ por todo o planeta.

Uma das muitas faces desse fenômeno são as convergências estéticas e temáticas do pop-rock em diferentes culturas, como a anglo-americana e a brasileira, por exemplo, que têm no processo criativo dos compositores um ponto central. No caso da canção midiática, este é um processo que ocorre inserido nas lógicas da indústria cultural e dos meios de comunicação de massa. Assim, estudar o processo criativo na canção popular (uma das formas de expressão artística mais acessível, tanto na etapa de criação/produção quanto na de fruição/consumo), focando um tema universal (o amor romântico) e gêneros musicais

remete a sua estética, isto é, a um conjunto de códigos que a compõem e que tornam o “pop” um gênero musical específico e claramente distinto de outros. Assim, além do sucesso comercial ou de sua popularidade, há contornos estéticos que permitem uma diferenciação daquilo que é considerado canção pop em relação a outros gêneros como, por exemplo, o jazz ou o samba, embora esses contornos sejam dinâmicos e constantemente expansionistas em relação a gêneros mais populares, como ocorreu em relação a diversos subgêneros do rock e da música negra norte-americana. Dentro dessa perspectiva, na pesquisa de mestrado que realizei sobre a canção pop brasileira dos anos 1980, busquei uma definição para o que consideraria como gênero “pop” basicamente em três dimensões: no surgimento de uma canção voltada para os adolescentes a partir da década de 1950, principalmente com o sucesso do rock; no impacto da expansão dos meios de comunicação de massa e das novas tecnologias da comunicação no processo de consumo e produção da canção jovem, que possibilitaram uma popularização crescente de produtos e bens artísticos e de entretenimento, entre eles a canção jovem; e no surgimento da Pop Arte, cujos fundamentos definiram os paradigmas da produção artística em várias linguagens, inclusive na canção, e superaram definitivamente a tradicional separação entre alta e baixa cultura e entre arte comercial e arte não comercial. Esses fenômenos levaram à constituição de um conjunto de códigos do que viria a ser denominado canção pop, que inclui tanto seu aspecto comercial quanto o estético, e a coloca como um megagênero da canção popular. Neste estudo, recorreremos àquela definição que ainda nos parece adequada e que considera como canção pop: toda composição destinada ao consumo de massa, que explora a redundância sonora e o pulso rítmico e usa refrões e melodias de fácil memorização (preponderantemente feita para dançar, por causa do impacto de sua materialidade sonora eletrificada e amplificada). Reflexo da amplitude da canção pop são as paradas de sucesso na categoria *pop singles* feitas pela Billboard (publicação especializada na apuração de álbuns e canções mais vendidos e executados nos Estados Unidos) entre 1956 e 2000, e utilizadas como uma das fontes do corpus desta investigação, que mostram canções de diferentes gêneros – do rockabilly ao rhythm’n’blues – “abrigadas” sob a categoria “canção pop”. Boa parte do que foi classificado originalmente como rock enquadra-se também nessa definição de canção pop. Mas, do ponto de vista estético, podemos acrescentar na definição do rock que ele é um gênero em que predominam a sonoridade da guitarra elétrica, harmonias e melodias simples e uma batida preponderantemente dançante, com letras que expressam os principais valores e temas associados à juventude, como rebeldia, transgressão, sensualidade, alegrias e sofrimentos dos primeiros amores. Ao longo de sua evolução estética, com inúmeras variações, ele tornou-se amplo e diversificado como gênero musical, resultado das várias expressões do comportamento jovem, à medida que este ficou cada vez mais complexo.

⁴ A metáfora da “tribo urbana”, desenvolvida por Michel Maffesoli, é apresentada nos próximos capítulos.

internacionais e de sucesso (pop e rock), parece ser um caminho promissor para uma compreensão aprofundada de uma das etapas essenciais do processo cultural e comunicacional: o ato de criação e de construção dos sentidos no discurso do artista.

O ponto de vista desenvolvido nesta investigação busca ir além dos aspectos deterministas apontados por um conjunto de teorias da cultura e da comunicação que têm estudado os produtos da indústria cultural. Teorias essas que defendem uma visão de controle, alienação e manipulação da audiência através desses produtos. Alinhadas ao paradigma clássico da comunicação⁵, essas teorias – que podem ser classificadas naquilo que Mauro Wolf (2008) chama de teorias conspiratórias da mídia –, como a teoria desenvolvida a partir da Escola de Frankfurt e os discursos contra o “imperialismo cultural”, atribuem aos conteúdos dos produtos da indústria cultural e dos meios de comunicação de massa uma finalidade de controle social e de manipulação ideológica por parte daqueles que detêm o poder político e econômico. A investigação aqui desenvolvida alinha-se à crítica já feita em relação às visões deterministas e baseadas essencialmente na dimensão econômica decorrente da perspectiva marxista. Propomos uma abordagem que explora a complexidade do fenômeno cultural e as contradições e articulações que ele engendra, especialmente em relação ao papel do compositor da canção popular, cujo processo criativo representa uma das práticas de produção da indústria cultural.

Parte dos estudos acadêmicos sobre os produtos culturais considerados hegemônicos, o que inclui os gêneros da canção popular que fazem sucesso internacional, como o jazz, o rock, o hip-hop ou a música eletrônica, entre outros, baseia-se na teoria crítica da

⁵ Chamamos de “paradigma clássico da comunicação” o modelo rígido que propõe uma transmissão linear e unilateral das mensagens em que o processo comunicativo ocorre em três níveis: o técnico, relativo à transmissão, o semântico, relativo ao conteúdo, e o pragmático, relativo aos efeitos sobre o destinatário. Segundo as teorias desse paradigma, haveria um efeito direto, baseado no conceito da psicologia behaviorista do estímulo-resposta, da mensagem sobre a audiência, possibilitando manipulações e persuasões. Nesse modelo, o fator humano, os processos de significação semióticas e o contexto social, entre outros elementos, são desconsiderados ou recebem pouca importância. São exemplos de teorias da comunicação alinhadas ao paradigma clássico: a teoria hipodérmica, a teoria crítica e o imperialismo cultural.

comunicação – teoria desenvolvida inicialmente entre as décadas de 1930 e 1950 pelos teóricos da Escola de Frankfurt, a partir principalmente de reflexões sobre os mecanismos de funcionamento do que eles chamaram de “indústria cultural” e dos efeitos que os produtos culturais gerados por essa indústria teriam sobre a audiência – e em suas atualizações. Nesses estudos prevalecem considerações inspiradas naquelas feitas pelos teóricos da Escola de Frankfurt que apregoam um poder manipulativo da mídia e defendem a ideia de que a “cultura do capitalismo” contribui para reforçar a submissão das classes sociais inferiores ao poder econômico das superiores. Exemplo dessa visão é o ensaio “Perennial Fashion – Jazz”, publicado em 1953, de Theodor Adorno, no qual ele considera que o jazz cumpre o objetivo de doutrinar as massas e inculcar nelas a metodologia de trabalho da indústria capitalista, tornando-se uma via de opressão e não de emancipação que uma arte autêntica proporcionaria. Para Adorno, a indústria cultural é um mecanismo que submete a arte à condição de mercadoria, à lógica do capitalismo monopolista e que tem no consumidor do seu produto um sujeito passivo que obtém um registro intelectual pobre na fruição dos produtos, conforme tese que ele desenvolve com Max Horkheimer em “O iluminismo como mistificação das massas”, publicada em 1947. A visão da Escola de Frankfurt praticamente ignorou a possibilidade, que é real e viva, de os destinatários ressignificarem os conteúdos que recebem:

Fábrica de tecnologias manipulatórias da mente e do espírito, usina de sonhos pré-fabricados, distribuidora de crenças, mercado de ideias *prêt-à-penser*, a indústria cultural só viu o consumidor, embora defendesse o cidadão, indefeso, e hiperdimensionou o poder do emissor. (SILVA, 2012, p. 96)

A partir da década de 1960, juntou-se à consagrada visão adorniana uma abordagem focada em como esse processo de manipulação, dominação e alienação por meio dos produtos culturais seria exportado e imposto pelas nações economicamente mais poderosas (Primeiro Mundo), ou pelas corporações transnacionais nelas sediadas, a nações

subdesenvolvidas ou em desenvolvimento (Terceiro Mundo). Chamada de “imperialismo cultural”, essa ideia defende, em linhas gerais, que culturas locais e autênticas têm sido destruídas pela concorrência com sedutores produtos midiáticos e comerciais, oriundos principalmente dos Estados Unidos (TUNSTALL, 1977, p. 57).

A tese da manipulação das audiências, por conta de forças econômicas e mecanismos político-ideológicos, defendida na teoria crítica da comunicação e nos discursos sobre imperialismo cultural, tem sido constantemente atualizada. Mas há a necessidade de se ampliar a compreensão do fenômeno para além daqueles relacionados à manipulação ideológica e a estratégias astutas de marketing. Nas tentativas de compreensão desse processo, é necessário levar em conta a qualidade dos diálogos que os criadores dos produtos artísticos, que são viabilizados pela indústria cultural, estabelecem com estéticas e conteúdos considerados hegemônicos ou “imperialistas” e como lidam com eles, que negociações estabelecem com eles.

O período estudado nesta investigação – que vai de 1956 a 2000 – registrou profundas transformações em vários campos (do tecnológico ao comportamental), que resultaram em um processo de troca de informações e de acesso a bens e produtos culturais que extrapolou as fronteiras das nações, das classes sociais e, conseqüentemente, das culturas. Na segunda metade do século 20, movimentos e estéticas como a Pop Arte diluíram definitivamente as fronteiras entre a alta cultura e a cultura popular e entre a arte comercial e a arte não comercial. Os avanços tecnológicos possibilitaram a um número crescente de consumidores, em função do barateamento progressivo dos bens, o acesso a novas tecnologias de comunicação e de produção cultural, que impulsionaram a constituição de redes e mudaram a relação entre artistas (produtores) e fãs (consumidores). Na percepção do sociólogo francês Michel Maffesoli, apresentada na obra *O tempo das tribos*, há nesse contexto o ressurgimento de um “tribalismo” que colocou em xeque a questão da identidade

cultural. Stuart Hall, no livro *A identidade cultural na pós-modernidade*, também aponta para essa transformação na questão da identidade cultural em um mundo em que as distinções entre o local e o global já não são mais tão claras.

Nesta investigação, sem desconsiderar as forças históricas, econômicas e sociais que impactam no processo de criação – e que incluem a lógica da indústria cultural, mas não se limitam a ela –, busca-se compreender o compartilhamento de elementos simbólicos entre culturas distintas e a construção do imaginário do amor romântico, a partir das mediações feitas pelos compositores do pop-rock brasileiro e dos laços sociais e identificações culturais estabelecidos a partir do fenômeno do neotribalismo (Maffesoli) em torno dos gêneros e subgêneros da canção popular. A investigação parte da hipótese de que: **o imaginário que emerge do pop-rock brasileiro é fruto de uma convergência de visões de mundo e de um processo de identificação cultural e adesão crítica dos criadores e apreciadores a determinados *éthos* musicais, que transcendem fronteiras e resultam em uma aproximação estética, ética e de costumes entre o pop-rock brasileiro e o internacional.**

Assim, o objetivo principal é conhecer como se dá o processo de construção de imaginários sobre o tema do amor romântico no pop-rock brasileiro na segunda metade do século 20 e início do 21 (período que corresponde ao surgimento e à hegemonia estética e comercial dos principais gêneros da canção midiática), a partir de uma amostragem representativa de canções e das trajetórias e visões de seus criadores. Procura-se também identificar os diálogos que o compositor brasileiro estabeleceu com os elementos da cultura local (brasileira) e global (internacional) em seu processo criativo.

Nesse sentido, o mapeamento dos imaginários que emergem dessas canções é um dos caminhos explorados nesta investigação. Para fazer isso, recorreremos às noções sobre o imaginário desenvolvidas por Gilbert Durand e Michel Maffesoli. O imaginário é concebido por Durand como um arcabouço de imagens, signos, símbolos, arquétipos e mitos. Para ele,

o imaginário é o “[...] conjunto das imagens e das relações de imagens que constitui o capital pensado do *homo sapiens* [...]”, a estrutura essencial na qual se constituem todos os processamentos do pensamento humano (DURAND, 1997, p. 14). Esses conjuntos de elementos simbólicos atuam individual e coletivamente em nossas múltiplas mediações socioculturais, com o nosso próprio corpo e com o mundo. Michel Maffesoli mostra que o imaginário se caracteriza como uma força, um catalisador, uma energia e, ao mesmo tempo, como um patrimônio de grupo (tribal). Nesse sentido, o imaginário é uma fonte comum de emoções, de lembranças, de afetos e de estilos de vida. É um patrimônio compartilhado, cujo principal efeito, segundo Maffesoli, é o de atuar como um “cimento social”.

A partir dessas concepções do que é o imaginário, consideramos que a canção popular é uma fonte de imaginários, que refletem determinadas visões de mundo a partir de imagens, símbolos, arquétipos e mitos que a compõem. Assim, o tema do amor romântico constitui imaginários específicos, que podem variar de cultura para cultura e influenciá-las em diferentes níveis, principalmente quando amplamente disseminados pela indústria cultural e pelos meios de comunicação de massa.

Em relação à compreensão dos processos de identificação cultural e dos fenômenos comunicacionais nesse processo, baseamo-nos na visão da Escola de Estudos Culturais, principalmente na obra de Stuart Hall, e nas ideias sobre mediações múltiplas e hibridismos culturais propostas por Jesus Martín-Barbero e Nestor Garcia Canclini.

Do ponto de vista metodológico, a pesquisa usa como ferramenta para a identificação e interpretação dos sentidos desses elementos simbólicos os fundamentos semióticos desenvolvidos por Charles Sanders Peirce e Umberto Eco e também o método desenvolvido por Roland Barthes. Com isso busca fundamentalmente fazer uma cartografia das imagens do amor romântico das canções sobre o tema que ficaram nos primeiros lugares na parada de sucesso norte-americana, entre 1956 e 2000, e das canções brasileiras nos gêneros do pop e

do rock, compostas por Erasmo Carlos, Rita Lee, Lobão e Pato Fu – artistas brasileiros representativos da produção da canção midiática nacional entre as décadas de 1960 e 2000 e que pertencem a diferentes gerações e subgêneros, o que possibilita uma visão panorâmica do fenômeno estudado.

Para auxiliar na categorização dos termos-chave encontrados e dos sentidos expressos nas canções – e também na comparação entre as bacias semânticas –, inspiramo-nos nas figuras sobre o amor romântico identificadas por Roland Barthes em seu estudo sobre os discursos amorosos na literatura universal, apresentadas na obra *Fragments de um discurso amoroso*.

O mapeamento das bacias semânticas dos imaginários do amor romântico na canção e a investigação do processo de construção desses imaginários, a partir dos depoimentos desses criadores, buscam traçar os caminhos que conduziram à identificação cultural e aos sincretismos na etapa da criação das canções. O mapeamento das bacias semânticas e das percepções subjetivas dos criadores, reveladas nos depoimentos, conduz às conclusões e considerações em torno da hipótese apresentada.

É preciso ressaltar que o imaginário do amor romântico construído pelas canções midiáticas, que é mapeado neste estudo, representa apenas uma fração desse imaginário e que o estudo da canção popular aqui conduzido é feito sob um recorte específico, sem a intenção de esgotar as possibilidades de significados e interações que ela enseja. Dada a complexidade da canção, nesta pesquisa limitamo-nos ao estudo dos efeitos de sentido gerados pelos signos que emergem da interação entre letras e músicas. Isto porque esses são, a nosso ver, os elementos que essencialmente caracterizam a canção popular disseminada pela indústria cultural e pelos meios de comunicação de massa. Mas a canção popular é constituída também de diversos outros elementos que, em maior ou menor grau, contribuem para os efeitos de sentidos que ela gera. Entre esses elementos estão a interface com o

suporte em que a canção é veiculada – do analógico ao digital –, os novos sentidos que surgem da fusão de imagens à canção, como nos videoclipes, a questão sinestésica e corporal relacionada à fruição das canções nas apresentações ao vivo, como nos concertos em estádios, e até mesmo o impacto físico causado pelo volume sonoro na audiência.

A estrutura da pesquisa é dividida em três partes: na primeira está a fundamentação teórica, que consiste na discussão e reflexão sobre o papel do compositor, as noções de imaginário e os conceitos de mediação e identidade cultural e suas imbricações com as abordagens sobre os processos da indústria cultural e de comunicação de massa na era da globalização; na segunda parte está a apresentação e justificação do corpus, a apresentação da metodologia empregada – na qual, entre outras coisas, é apresentado o processo de elaboração das bacias semânticas geradoras dos imaginários construídos pelo repertório de canções selecionadas – e o mapeamento das bacias semânticas; e na terceira parte apresentamos a rede de relações e mediações culturais estabelecidas pelos compositores das canções, as análises dos imaginários e as conclusões e considerações gerais em torno da hipótese principal.

No próximo capítulo, desenvolvemos uma reflexão sobre o papel do compositor na construção do imaginário do amor romântico na canção popular. Ao buscarmos situar o compositor no processo de construção dos imaginários, apresentamos também a visão de mundo que sustenta esta investigação. Como veremos, o entendimento dos processos de construção e compartilhamento dos imaginários das canções midiáticas neste doutorado é pautado por um olhar sobre a cultura e a comunicação – construído, principalmente, a partir dos estudos culturais, da semiótica e da antropologia do imaginário – e por uma visão de mundo que crê na capacidade crítica e na liberdade de escolha dos compositores das canções quando dos diálogos e mediações que estabelecem com o sistema sociocultural em que estão inseridos. Do ponto de vista filosófico, procura-se compreender o fenômeno de construção

dos imaginários da canção midiática para além daqueles aspectos tradicionalmente apontados pelo pensamento materialista e seus determinismos – exemplificados nesta investigação pela teoria crítica da Escola de Frankfurt e pela tese do imperialismo cultural. Busca-se, assim, compreender o fenômeno a partir também de elementos universalizantes e transcendentais da arte, que superam a visão de que todo processo cultural é determinado por interesses de classe, políticos e/ou econômicos não revelados (ou não reveláveis).

2. O PAPEL DO COMPOSITOR NA CONSTRUÇÃO DO IMAGINÁRIO DO AMOR ROMÂNTICO NO POP-ROCK

Richard Hamilton, artista e teórico da Pop Arte, afirmou nos anos 1960 que “o artista da vida urbana do século 20 é inevitavelmente um consumidor de cultura de massa e potencialmente um contribuinte para ela” (apud MCCARTHY, 2001, p. 26). O compositor das canções populares que foram comercialmente bem-sucedidas entre os anos 1950 e 2000 insere-se exatamente nesse perfil: um consumidor das canções e demais produtos da indústria cultural e dos meios de comunicação de massa e um produtor de canções que se inseriram nas lógicas dessa indústria e desses meios.

O compositor da canção popular foi um dos atores principais na construção dos imaginários do amor romântico que emergiram das canções dos gêneros pop e rock, que estiveram entre as mais bem-sucedidas comercial e esteticamente na segunda metade do século 20 e início do 21. A construção dos imaginários do amor romântico nesses gêneros se deu a partir das diversas relações que o compositor dessas canções estabeleceu no seu processo criativo. No caso dos compositores brasileiros aqui estudados – Erasmo Carlos, Rita Lee, Lobão e Pato Fu –, uma dessas relações, por exemplo, foi com o repertório de canções populares internacionais de sucesso, isto é, com aquelas canções veiculadas à exaustão pelos meios de comunicação de massa nesse período. Esses compositores inseriram-se, assim, de alguma forma na lógica do consumo e da produção da indústria cultural.

Este capítulo apresenta uma reflexão sobre o papel do compositor da canção popular como consumidor e produtor de cultura de massa, sob a ótica de algumas das principais teorias da cultura e da comunicação. Situar, sob o prisma das teorias da comunicação de massa, essa posição do compositor no esquema de consumo e produção da indústria cultural

e dos meios de comunicação ajuda a compreender o seu papel no processo de construção dos imaginários na canção midiática. Na reflexão a seguir, busca-se colocar frente a frente duas visões sobre esse papel do sujeito como consumidor/receptor e produtor/emissor na lógica da indústria cultural: a que segue o paradigma clássico da comunicação, baseada no esquema estímulo-resposta e na ideia de manipulação ideológica e controle do destinatário, e a que propõe um paradigma baseado em múltiplas interações comunicacionais e na capacidade do destinatário de ressignificar o conteúdo desses produtos.

Ao investigar um repertório composto por canções brasileiras alinhadas a megagêneros internacionais da canção – como o pop e o rock –, uma das explicações sobre o fenômeno vem da tese do imperialismo cultural – um conceito representativo do paradigma clássico das teorias da cultura e da comunicação de massa. A ideia do imperialismo cultural surge a partir da década de 1960, quando teóricos da comunicação, como John Tunstall e Herbert Schiller, passam a considerar que produtos da indústria cultural e veiculados pelos meios de comunicação de massa seriam o resultado de uma força cultural imperialista, operando uma ofensiva ideológica por detrás dos produtos dos principais meios de comunicação. Pensadores sobre a cultura e a comunicação, como Pierre Bourdieu (2004) e Armand Mattelart (1978), atribuíram ao “imperialismo cultural” uma capacidade de manipulação e de dominação de audiências, principalmente daquelas que estariam nas chamadas nações “periféricas”, como as da América Latina. O imperialismo cultural foi definido como “o uso do poder político e econômico para exaltar e difundir os valores e hábitos de uma cultura estrangeira em detrimento de uma cultura nativa” (The New Fontana Dictionary of Modern Thought, 1999, p. 190) e como a “subordinação dos meios de comunicação às influências estrangeiras, particularmente à americana” (Enciclopédia Intercom de Comunicação, 2010, p. 659). Para John Tunstall (1977, p. 57), por conta do imperialismo cultural, “culturas autênticas, tradicionais e locais em várias partes do mundo

estão sendo destruídas pela venda de largas quantidades de produtos midiáticos e comerciais, principalmente oriundos dos Estados Unidos”. Herbert Schiller (1976), um dos primeiros pesquisadores sobre meios de comunicação de massa a abordar essa questão, em sua análise no final da década de 1960 sobre as relações entre o complexo militar-industrial, dependência cultural e os meios de comunicação, definiu o imperialismo cultural como o processo pelo qual as sociedades periféricas, ou subalternas, ingressam no sistema moderno mundial. Nesse processo, as camadas dirigentes dessa sociedade, por fascínio, pressão ou corrupção, moldam as instituições sociais a partir dos valores e referências das sociedades centrais, ou dominantes.

Numa investigação sobre como têm sido construídos esses discursos sobre o imperialismo cultural, John Tomlinson (1991) identificou quatro linhas principais de abordagem sobre o tema: imperialismo midiático, discurso de nacionalidade, crítica ao capitalismo global e crítica à modernidade. Essas abordagens, apesar de apresentarem a predominância de uma dessas linhas, não excluem as outras, que geralmente se inter-relacionam. Assim, em discursos nos quais o imperialismo cultural é identificado com o imperialismo midiático, as questões do nacionalismo (ameaça da cultura de nações centrais sobre as periféricas), do capitalismo e da modernidade (dominação econômica, consumismo, racionalização e homogeneização) também estão presentes. Essa identificação do imperialismo cultural com o imperialismo midiático está intimamente associada à teoria crítica da comunicação que surgiu com os pensadores da Escola de Frankfurt. O imperialismo midiático, nesse sentido, é a afirmação do poder manipulador e ideológico da indústria cultural e dos meios de comunicação de massa sobre as audiências.

Tomlinson chama a atenção para a valorização excessiva que alguns teóricos da comunicação dão aos efeitos dos produtos da indústria cultural e dos meios de comunicação de massa na vida das pessoas. Em contraponto a esse tipo de visão que superestima o papel

da mídia no cotidiano de gente comum, ele lembra que as pessoas têm uma real experiência cultural em suas vidas diárias que tem prioridade sobre qualquer experiência proveniente dos meios de comunicação de massa (TOMLINSON, 1992, pp. 62-63). A complexidade no processo da comunicação, em contraponto à radicalidade da Escola de Frankfurt e à visão estímulo-resposta do paradigma clássico das teorias da comunicação, foi abordada a partir dos anos 1960 pela escola de Estudos Culturais, da Universidade de Birmingham (Inglaterra), e, a seguir, também por pensadores da realidade latino-americana, como Jesús Martín-Barbero e Néstor García Canclini. A abordagem proposta pela escola dos Estudos Culturais se contrapõe ao paradigma clássico que enxerga o indivíduo como um ser amorfo, que seguiria passivamente o esquema estímulo-resposta e que estaria totalmente à mercê dos fatores econômicos. Para os pesquisadores do Centre for Contemporary Cultural Studies, da Universidade de Birmingham, o indivíduo carrega uma bagagem cultural, que faz dele um agente reflexivo e um ator no âmbito filosófico e empírico. Assim, as interpretações que o indivíduo em qualquer segmento social faz dos produtos culturais (canção, filmes, telenovelas, livros etc.) são construídas com base em sua própria vivência, isto é, em sua interação com a realidade imediata.

Nessa direção e no âmbito da América Latina, Jesús Martín-Barbero, em seus estudos sobre as audiências e os modos como elas ressignificam os conteúdos veiculados pela indústria cultural, desenvolveu a ideia de mediações culturais, um conceito que enfatiza as negociações nos processos de produção social de significados e de sentidos. Barbero tributa a Walter Benjamin o mérito de ter sido o pioneiro na percepção da mediação fundamental:

[...] para a razão ilustrada a experiência é o obscuro, o constitutivamente opaco, o impensável. Para Benjamin, pelo contrário, pensar a experiência é o modo de alcançar o que irrompe na história com as massas e a técnica. Não se pode entender o que se passa culturalmente com as massas sem considerar a sua experiência. Pois, em contraste com o que ocorre na cultura culta, cuja chave está na obra, para aquela outra a chave se acha na percepção e no uso. (MARTÍN-BARBERO, 1997, p. 72)

Barbero entendeu a comunicação como práticas sociais, e as mediações se situam entre a produção e a recepção, ligando a comunicação à cultura. Em oposição à razão dualista, ele se dedica a analisar o cruzamento que ocorre na comunicação de massas entre os requisitos do mercado, as matrizes culturais e as competências da recepção. Barbero propõe um modelo de análise da complexidade do processo comunicacional e cultural que se desenvolve em torno das relações constitutivas entre comunicação, cultura e política (MARTÍN-BARBERO, 2009, p. 16):



Figura 1: Esquema das mediações nas relações constitutivas entre comunicação, cultura e política, segundo Jesús Martín-Barbero

Nesse esquema, há um eixo diacrônico (Matrizes Culturais – Formatos Industriais) e um sincrônico (Lógicas de Produção – Competências de Recepção). Em meio às mediações estabelecidas entre esses polos (institucionalidade, tecnicidade, ritualidade e socialidade), interessa-nos, nesta investigação, focar a ritualidade e a socialidade. A socialidade, mediação entre as Matrizes Culturais e as Competências de Recepção, diz respeito às relações cotidianas, onde e quando se dão as interações entre os sujeitos e a constituição de

suas identidades. A ritualidade, mediação entre as Competências de Recepção e os Formatos Industriais, remete aos usos sociais dos meios de comunicação de massa pela audiência e às múltiplas trajetórias de leituras dos textos veiculados pelos meios, trajetórias estas definidas em função das competências e experiências culturais do receptor.

Ao analisar o consumo cultural dos melodramas, por exemplo, Martín-Barbero apontou que, entre os elementos presentes nas mediações das quais o sujeito participa, estão a sua vida familiar, a sua competência cultural e a temporalidade social na qual está inserido. Martín-Barbero destaca em sua análise o papel de produtor de sentidos que a audiência tem, não sendo ela apenas uma reprodutora dos sentidos recebidos. Ele enfatiza também que essa produção de novos sentidos se dá através de uma negociação mediada por aspectos da cotidianidade do indivíduo:

Na redefinição de cultura, é fundamental a compreensão de sua natureza comunicativa. Isto é, seu caráter de processo produtor de significações e não de mera circulação de informações, no qual o receptor, portanto, não é um simples decodificador daquilo que o emissor depositou na mensagem, mas também um produtor. O desafio apresentado pela indústria cultural aparece com toda a sua densidade no cruzamento dessas duas linhas de renovação que inscrevem a questão cultural no interior do político e a comunicação, na cultura. (MARTÍN-BARBERO, 1997, p. 287)

A partir da obra de Martín-Barbero, Guillermo Orozco Gómez (1994) desenvolveu a ideia de múltiplas mediações. Para Gómez, a mediação se dá por meio de ações e discursos em contextos multidimensionais e multidirecionais. Ele identificou quatro formas principais de mediação:

- *mediação situacional*: quando os cenários nos quais se dão as interações (escola, lar, trabalho etc.) atuam no processo de mediação, limitando-o ou abrindo novas possibilidades.

- *mediação individual*: ação do sujeito como indivíduo ou no papel que representa em determinada situação cultural, principalmente através de suas atitudes cognoscitivas e também de características pessoais, como idade, etnia e gênero.

- *mediação institucional*: quando as instituições sociais mediam a ação do sujeito, a partir de diversos recursos, como o poder, as regras, os procedimentos de negociação, a autoridade moral e acadêmica, a construção de identidades etc.

- *mediação tecnológica*: definida em função das características técnicas (tecnicidade específica) e do “*éthos*” do equipamento cultural e comunicacional que está sendo utilizado como meio de veiculação da informação ou de interação entre os interlocutores (da mesma forma que a técnica provoca a natureza, a mediação interpela a cultura).

As mediações ocorrem assim na cotidianidade, nos espaços e tempos em que a cultura se torna concreta, seja no cotidiano familiar, no trabalho, na escola e nas experiências estéticas do indivíduo, entre outros lugares e situações. Ao situar-se como um receptor e ao mesmo tempo um criador dos produtos da indústria cultural, o compositor de canções populares estabelece em seu processo de fruição negociações que são mediadas pelo contexto em que está inserido, pelas estruturas sociais ao seu redor e também por suas atitudes e percepções subjetivas das práticas comunicativas. O compositor atua como um mediador cultural, que Maria Isabel Orofino define como “um agente social que realiza uma ação substantiva e transformadora e não uma ação instrumental e neutra”, tanto na esfera da recepção como na da produção (INTERCOM, 2010, p. 794).

Outra contribuição seminal para o entendimento da complexidade dos processos comunicacionais e culturais vem da semiótica. A assimetria nos processos de codificação e decodificação dos significados contidos nos produtos culturais, apontada pelos teóricos da escola de Estudos Culturais, também é destacada pelos estudos semióticos. A contribuição do modelo semiótico-textual desenvolvido por Umberto Eco e Paolo Fabbri traz ganhos no

entendimento específico dos fenômenos da comunicação de massa (WOLF, 2008, pp. 121-123). Esse modelo também aponta para a assimetria que existe entre o emissor e o receptor das mensagens e que reforça a ideia de que os destinatários da mensagem realizam uma interpretação diferente das intenções do emissor, mesmo quando este procura antecipar a compreensão (o processo de decodificação) do receptor ao elaborar a mensagem. As diferenças de competência e de interpretação decorrentes das diferenças nas condições socioculturais contribuem decisivamente para isso. Assim, uma mensagem pode ser preenchida com vários significados em função dos códigos e das regras presentes no contexto sociocultural dos interlocutores.

Em um processo de comunicação de massa, no qual se insere a canção pop internacional, deve-se considerar ainda alguns outros elementos também destacados por Eco e Fabbri em sua proposta de um modelo semiótico-textual:

- a. os destinatários não recebem mensagens individuais e reconhecíveis, mas conjuntos textuais;
- b. os destinatários não medem as mensagens com base em códigos reconhecíveis como tais, mas em conjuntos de práticas textuais, depositadas (dentro ou na base das quais é indubitavelmente possível reconhecer sistemas gramaticais de regras, mas apenas num nível ulterior da abstração metalingüística);
- c. os destinatários nunca recebem uma única mensagem: recebem muitas, tanto no sentido sincrônico como no diacrônico. (ibidem, p. 124)

Sob o prisma dos estudos da recepção, é possível identificar a polissemia dos produtos culturais e as várias interpretações que eles podem ganhar dependendo de uma série de fatores, como a bagagem cultural do receptor ou o contexto social e histórico em que ele está inserido. Em minha pesquisa de mestrado procurei demonstrar o funcionamento dessa polissemia a partir das canções pop de sucesso nos anos 1980 no Brasil que exemplificam esse processo tanto do ponto de vista de quem cria o produto cultural quanto de quem o consome. Na canção “Rádio Pirata”, do grupo RPM, por exemplo, há pelo menos

duas avenidas de sentido que podem ser percorridas em um processo de interpretação de sua letra⁶:

[...] A primeira, mais evidente, percorre o caminho de crítica ao poder estabelecido e às injustiças sociais: seria uma pirataria política contra um rei que significaria o poder estabelecido, o governo. A outra, mais metalinguística, percorreria o caminho da crítica artística, uma crítica ao domínio das programações radiofônicas por determinado tipo de música: seria uma pirataria musical contra as paradas de sucesso: neste caso o “rei” poderia ser Roberto Carlos, sempre imbatível nas vendas, mesmo nos anos 80. (ANAZ, 2005, pp. 96-97)

Essa multiplicidade de sentidos na letra pode ser gerada tanto no processo de criação quanto no de interpretação, e nem sempre os sentidos serão coincidentes, uma vez que o criador do produto cultural não tem como controlar a leitura e a interpretação que a audiência faz dele. Desta forma, geralmente uma mesma informação contida em um produto artístico pode ser interpretada de diferentes maneiras, inclusive de uma forma bem distinta da intenção original de seu autor.

A complexidade do processo de interpretação do conteúdo e de percepção da estética de qualquer produto cultural (canção, filme, livro, gibi, telenovela) constatada pelo modelo semiótico-textual fragiliza a ideia de que os produtos culturais sejam um meio eficaz e garantido de disseminar e impor os valores e a visão de mundo de determinada cultura central (países do Primeiro Mundo, corporações multinacionais ou transnacionais) – ou de elites que dominam a indústria cultural e os meios de comunicação de massa – a audiências de nações que sejam econômica, política, ideológica e culturalmente subordinadas a ela.

⁶ A letra da canção “Rádio Pirata”, composta por Paulo Ricardo e Luiz Schiavon e lançada em 1985, traz os seguintes versos: *Abordar navios mercantes / Invadir, pilhar, tomar o que é nosso / Pirataria nas ondas do rádio / Havia alguma coisa errada com o rei / Preparar a nossa invasão / E fazer justiça com as próprias mãos / Dinamitar um paiol de bobagens / E navegar o mar da tranquilidade / Toquem o meu coração / Façam a revolução / Que está no ar / Nas ondas do rádio / No submundo repousa o repúdio / E deve despertar / Disputar em cada frequência / O espaço nosso nessa decadência / Canções de guerra / Quem sabe canções do mar / Canções de amor ao que vai vingar / Toquem o meu coração / Façam a revolução / Que está no ar / Nas ondas do rádio / No underground repousa o repúdio / E deve despertar!*

Outro aspecto apontado como negativo na visão da teoria crítica e na tese do imperialismo cultural diz respeito a um processo de “homogeneização” dos produtos culturais, no qual, no âmbito da canção popular, o compositor seria um dos principais artífices. Esse, no entanto, é o resultado de uma visão do processo cultural como uma via de mão única, desconsiderando as reações em sentido contrário e as trocas, convergências, sincronizações, apropriações, transformações e ressignificações inerentes ao dinamismo das culturas. Os movimentos socioculturais internacionais que surgem a partir da segunda metade do século 20 influenciados por gêneros da música popular desenvolvidos em segmentos à margem das classes dominantes, como o *black power*, o punk e o hip-hop, são exemplos de como o que alguns chamam de “homogeneização” levou à formação de novos laços sociais e identidades culturais ao mesmo tempo locais e globais, nas quais há uma articulação entre as culturas centrais e periféricas, resultando em visões de mundo que não representam necessariamente reprodução nem submissão a uma cultura dos economicamente mais fortes.

Parece-nos assim mais adequado entender o papel do compositor e o seu processo de criação da canção popular de sucesso, ainda que inserido na lógica da indústria cultural, como parte de um fenômeno mais complexo de disseminação e identificação culturais. Um fenômeno que leva o compositor do pop-rock de sucesso da segunda metade do século 20 a identificar-se não mais apenas com os elementos simbólicos locais, mas também com os internacionais disseminados pela indústria cultural e pelos meios de comunicação de massa, e que, por conta disso, tornaram-se transnacionais.

Para entendermos melhor isso, é necessário analisar o percurso que na modernidade vai da estreita identificação de culturas com os Estados-nações até a superação disso em um processo de identificação cultural global dos indivíduos, principalmente daqueles que vivem nas metrópoles. Stuart Hall, um dos expoentes da corrente dos Estudos Culturais, em sua

investigação da identidade cultural na pós-modernidade, afirma que “no mundo moderno, as culturas nacionais em que nascemos se constituem em uma das principais fontes de identidade cultural” (HALL, 2005, p. 47). Essa identificação pode vir da sensação de pertencimento a determinada cultura nacional, baseada em fatores naturais como o local de nascimento e necessidades e sentimentos primordiais de estabilidade intrínsecos ao ser humano, que, no entanto, não são suficientes para explicar a construção de uma identidade cultural entre um sujeito e uma nação na modernidade. A definição de uma identidade cultural nacional é extremamente complexa e polêmica, pois não há nação no planeta em que não exista um pluralismo cultural, fruto de misturas do local com o “estrangeiro”. Ao constatar essa condição de que “as nações modernas são todas híbridos culturais”, Hall considera que uma cultura nacional resume-se a “um discurso – um modo de construir sentidos que influencia e organiza tanto nossas ações quanto a concepção que temos de nós mesmos” (ibidem, p. 50).

As culturas nacionais são, assim, “comunidades imaginadas” unificadas através de um discurso que tem de lidar com o pluralismo cultural que existe dentro de cada uma delas. Segundo Hall, as tentativas de superar essas divisões internas e diferenças são feitas recorrendo-se a argumentos como etnia e raça, que, no entanto, não se sustentam cientificamente. Junte-se a isso o recorrente apelo nas caracterizações de culturas nacionais a qualidades como “autêntico”, “original”, “tradições nacionais” ou “folclórico” que buscam limitar espacial e temporalmente a formação da “verdadeira” cultura de uma nação, negando-se o dinamismo inerente ao fenômeno cultural. Tomlinson destaca que o discurso político de cultura nacional e identidade nacional exige que nós imaginemos esse processo como “congelado” (TOMLINSON, 1992, p. 90) e lembra que as culturas nacionais no mundo moderno nunca são o resultado somente da produção local, pois sempre contêm

traços emprestados ou influências de outras culturas (ibidem, p. 91). Essas contradições enfraquecem a ideia da nação como uma identidade cultural unificada.

Além disso, quanto mais a vida social se torna mediada pelo mercado global de estilos, lugares, imagens, pelas viagens internacionais, pelas imagens da mídia e pelos sistemas de comunicação globalmente interligados, mais as identidades se tornam desvinculadas, desalojadas, de tempos, lugares, histórias e tradições específicos e parecem “flutuar livremente”. (ibidem, p. 75).

A visão de que há uma imposição da cultura que resulta da estrutura político-econômica do capitalismo a outras culturas desde os tempos do colonialismo baseia-se numa ideia romântica de culturas periféricas intocadas, inspirada no que Hall classificou como uma “fantasia colonial” que prevalece no imaginário ocidental, “que tende a gostar de seus nativos apenas como ‘puros’ e de seus lugares exóticos apenas como ‘intocados’” (HALL, 2005, p. 80). Essa visão nega a pluralidade que já foi construída historicamente pelas culturas locais e desconsidera que a emancipação proposta pelas condições trazidas pela modernidade possa ser um anseio dos indivíduos dessas culturas. Em *Tudo que é sólido desmancha no ar*, Marshall Berman (1986) nos lembra que a dominação cultural ocorre muitas vezes quando governos, geralmente autoritários, enveredam por lutas inglórias de preservação de “tradições” frente aos desejos populares pelos valores da modernidade.

As produções culturais no mundo refletiram, a partir da segunda metade do século 20, de forma intensa a mesma interdependência que está na essência do capitalismo e da modernidade. O sociólogo Immanuel Wallerstein (1991) argumenta que a era moderna produziu tanto a formação dos Estados-nações quanto a de um capitalismo que tem aspirações globalizantes, isto é, que superam as fronteiras nacionais. No âmbito da cultura, as novas tecnologias da comunicação, e a interdependência produzida por elas, levaram Marshall McLuhan nos anos 1960 a ver o mundo como uma “aldeia global” (MCLUHAN,

1962, p. 38). Nesse sentido de “aldeia global”, Stuart Hall avalia que os fluxos culturais entre os países e a mercantilização dos produtos culturais criam possibilidades de “identidades partilhadas” entre pessoas que estão bastante distantes umas das outras no espaço e no tempo, o que resulta em um enfraquecimento das identidades culturais “nacionais”, já que as culturas dos países estão cada vez mais expostas às influências externas. É nesse processo que aconteceria o fenômeno da homogeneização cultural, segundo Hall.

A crítica a essa homogeneização como destruidora da diversidade cultural desconsidera a percepção positiva, e provavelmente consensual, que se tem sobre a adoção universal (uma homogeneização) de várias práticas e atitudes culturais, como os cuidados com a saúde e com a higiene dos alimentos, a valorização da educação e dos processos públicos democráticos e o anseio por valores como honestidade, tolerância e compaixão, entre outros (TOMLINSON, 1992, p. 110). Uma vez que a diversidade por si só não representa necessariamente algo sempre positivo, segundo Tomlinson, o que estaria em jogo na crítica à homogeneização, presente nos discursos sobre o imperialismo cultural, não seria a preservação da diversidade cultural e sim uma condenação do tipo de cultura que se torna homogênea: a cultura capitalista vendida pelas corporações transnacionais ou multinacionais (ibidem, p. 113).

Mas esse processo de homogeneização ou padronização, que carrega em si a contradição produção-consumo da indústria cultural⁷, resulta no universo do pop-rock quase

⁷ A produção cultural, uma vez inscrita numa estrutura industrial de produção, vê-se organizada a partir de uma concentração técnica e burocrática, que exige padronização, uniformização da produção. Contudo, essa exigência vai sempre se chocar com uma exigência oposta, própria da natureza do consumo cultural, que quer sempre um produto individualizado, personalizado, e sempre novo, original. O funcionamento da indústria cultural teria sempre de operar com essas duas tendências, e o que tornaria possível a organização burocrático-industrial da cultura é a própria estrutura do imaginário do público consumidor, formado por arquétipos, dos quais a indústria cultural se utiliza, estereotipando-os. No consumo: se a lógica do sistema industrial é a do máximo consumo, a indústria da cultura tem de gerar produtos que atendam a um grande número de pessoas, ou ao “homem médio universal”, espécie de denominador comum, traço médio universal dos consumidores. É através da homogeneização, do sincretismo, que se consegue quebrar as diversas barreiras culturais numa

sempre em uma mescla de culturas heterogêneas e assimétricas e é protagonizado por criadores que vivenciam um processo de identificação cultural desterritorializada. No Brasil, são exemplares desse fenômeno a Bossa Nova, a Jovem Guarda, o Tropicalismo, a Vanguarda Paulista e o Manguê Beat, movimentos que incorporaram em diferentes graus os elementos da canção internacional de sucesso e, cada um a sua maneira, a eles incorporaram elementos da cultura local. A partir da constatação de que as culturas se formam e se desenvolvem historicamente a partir de combinações, mesclas, fusões, cruzamentos, intercâmbios e sínteses de diferentes elementos simbólicos, imaginários, repertórios, tradições e experiências culturais, Néstor Canclini desenvolveu o conceito de culturas híbridas ou hibridismo. Canclini faz uma crítica às ideias de essência, pureza e autenticidade das culturas. No mesmo caminho aberto pelos Estudos Culturais, ele enfatiza a pluralidade da cultura humana. Para Canclini (1997), o fenômeno da hibridação cultural é o resultado de dinâmicas sociais e culturais como as culturas urbanas, as migrações, os processos simbólicos da juventude e o mercado informal. As mesclas culturais que emergem desse processo levam à reconstrução de sentidos das culturas originais.

O caso da música popular norte-americana – com o blues, o jazz, o rhythm'n'blues, o country e o rock, entre outros gêneros que confluíram na segunda metade do século 20 para o fenômeno da música popular internacional de sucesso – é exemplar disso. O pop e o rock que surgem nos Estados Unidos a partir dos anos 1950, e que se tornam hegemônicos estética e comercialmente em boa parte do planeta, são o resultado de um pluralismo cultural com raízes africanas, europeias e latinas, representativas de diferentes classes sociais, etnias

padronização cosmopolita. A dialética produção-consumo: a cultura de massa não é nem imposta – no sentido de adequar-se totalmente às exigências de produção – nem reflete as necessidades e desejos culturais do público, na medida em que promove uma padronização através do sincretismo. A cultura de massa se adequa a esses desejos, às aspirações, tornando-se local de autorrealização, de concretização daquilo que é suprimido na “vida real”. Tem-se, assim, a criação de um novo público, cujo consumo homogeneizado cria uma identidade de valores (de consumo), veiculados pelos meios de comunicação de massa. Há um nivelamento das diferenças sociais, como parte da padronização dos gostos.

e tradições. Se há alguma mensagem implícita nelas que “penetra no cérebro” de seus ouvintes de forma imperceptível para impor o modo de vida da cultura dos Estados Unidos (*american way-of-life*), ela pode estar também vendendo a ideia de uma cultura pluralista construída a partir dessa miscigenação histórica e social de tradições expressas pela diversidade social e étnica de artistas que a produziram.

Buscamos desenvolver até aqui algumas reflexões sobre os processos culturais e comunicacionais que embasam e situam a percepção do papel do compositor da canção midiática nesta investigação. Procuramos demonstrar que esse compositor – como consumidor de produtos culturais e como criador de novos produtos – não atuou como um simples reproduzidor de imaginários advindos de outras culturas, nem foi protagonista de um processo de sobreposição da cultura da modernidade (capitalista e consumista) presente nas sociedades das nações do Primeiro Mundo em detrimento de imaginários locais. Vimos que as visões baseadas no paradigma clássico da comunicação, que preveem uma “colonização” do imaginário das audiências das sociedades periféricas, fundam-se em uma questionável percepção de que essas audiências têm uma limitada autonomia e praticamente uma ausência de capacidade crítica. Em contraposição a isso, o que encontramos nas reflexões sobre esse processo é que a construção desses imaginários se dá em contextos de mediações múltiplas, em negociações mediadas por aspectos da cotidianidade do receptor, como o contexto no qual ele está inserido, as estruturas sociais ao seu redor, a tecnologia e suas atitudes e percepções subjetivas das práticas culturais, o que resulta na produção social de novos significados.

Vimos também que o compositor, como consumidor e produtor cultural, insere-se numa relação de assimetria que há nos processos de codificação e decodificação dos significados contidos nos produtos culturais, o que pode levar a uma interpretação da mensagem pelo receptor com sentidos diferentes daqueles contidos nas intenções do

emissor. Assim, em vez da simples absorção e reprodução de imaginários estrangeiros, a criação ou reprodução de um imaginário pelo compositor de pop-rock no Brasil insere-se em um complexo processo que inclui também um sincretismo ou mescla cultural, no qual há uma síntese de diferentes elementos simbólicos oriundos de culturas estrangeiras e da local.

É pensando o compositor de pop-rock no Brasil inserido nesse contexto de diálogos com diferentes culturas e de múltiplas interações comunicacionais que propomos investigar como ele construiu o imaginário do amor romântico no pop-rock brasileiro na segunda metade do século 20 e início do 21. A percepção da qual partimos é a de que a construção desse imaginário ocorre como resultado de diálogos e mediações culturais múltiplos entre o compositor e os elementos do ecossistema social em que está inserido, o que pode incluir um processo de identificação cultural com a estética e a visão de mundo presente no pop-rock internacional.

Assim, os imaginários do amor romântico compartilhados nas canções podem ser o resultado de um fenômeno de identificação cultural que é ao mesmo tempo local e global. Pois, como defende Maffesoli (2010), o imaginário é algo que ultrapassa o indivíduo, que impregna o coletivo – ou, ao menos, parte do coletivo. Para o sociólogo francês, pode-se falar em “meu” ou “teu” imaginário, mas, quando se examina a situação de quem fala assim, vê-se que o “seu” imaginário corresponde ao imaginário de um grupo no qual se encontra inserido:

O imaginário permanece uma dimensão ambiental, uma matriz, uma atmosfera, aquilo que Walter Benjamin chama de aura [...] O imaginário, para mim, é essa aura, é da ordem da aura: uma atmosfera. Algo que envolve e ultrapassa a obra. Esta é a ideia fundamental de Durand: nada se pode compreender da cultura caso não se aceite que existe uma espécie de “algo mais”, uma ultrapassagem, uma superação da cultura. Esse algo mais é o que se tenta captar por meio da noção de imaginário. (SILVA, 2001, p. 75)

No próximo capítulo, exploramos os conceitos de imaginário, de neotribalização e de tribos urbanas desenvolvidos por Gilbert Durand e Michel Maffesoli, com o objetivo de

estabelecer caminhos e um método de investigação dos processos de construção dos imaginários a partir da trajetória artística do compositor e dos elementos simbólicos presentes em suas criações. Veremos também que a modernidade, vivenciada a partir da segunda metade do século 20, resultou em um reagrupamento social, em um novo tribalismo, que pode estar sendo fundamental para uma convergência de visões de mundo, para a criação de uma cultura cosmopolita mundial, em um processo de sincronização de imaginários que rompe as fronteiras de nacionalidade, classes sociais, etnia, gerações e, conseqüentemente, das culturas. Um cenário no qual os compositores da canção de sucesso participam ativamente na construção de imaginários que são compartilhados globalmente.

3. O IMAGINÁRIO COMO CATALISADOR DOS PROCESSOS DE IDENTIFICAÇÃO CULTURAL NA CRIAÇÃO E FRUIÇÃO DA CANÇÃO

Como vimos no capítulo anterior, o compositor da canção midiática é ao mesmo tempo um consumidor e um criador desse tipo de produto cultural. Ele se insere num contexto de múltiplas interações culturais, atuando ativamente na criação, recriação e reprodução de elementos simbólicos que compõem os imaginários que emergem das canções. Assim, os imaginários que resultam disso, principalmente o imaginário do amor romântico, podem ser frutos de um processo de identificação cultural global no qual esse compositor se insere e participa.

O imaginário assume nesse contexto um papel central no processo de identificação e adesão a determinadas estéticas e grupos sociais, como parte de um fenômeno cultural que supera fronteiras nacionais e étnicas e torna-se revelador da transcendência do trabalho artístico. Para Gilbert Durand, o imaginário é um processo antropológico de formação do arcabouço de imagens, símbolos, ícones, mitos e arquétipos que o ser humano tem produzido. Michel Maffesoli, seguindo a trilha de Durand, vê o imaginário como patrimônio de um grupo, um patrimônio “tribal”, constituído por sensações, lembranças, afetos e estilos de vida comuns.

Durand (2002) afirma que, para lidar com as angústias essenciais (a consciência da morte e da irreversibilidade do tempo) e buscar um equilíbrio biopsicosocial, o homem tem desenvolvido atitudes imaginativas que podem ser agrupadas em estruturas e regimes de imagens. Há as atitudes imaginativas que buscam negar e superar a morte e o tempo e que resultam em imagens e estruturas heroicas. Há as que transmutam e eufemizam a nossa mortalidade e a mobilidade do tempo e que, por sua vez, resultam em imagens e estruturas ora místicas ora sintéticas (ou dramáticas, que de forma cíclica reúnem o místico e o

heroico). Durand estabeleceu uma relação entre cada uma dessas estruturas com os reflexos biológicos básicos do ser humano. Estes foram definidos pela Escola de Reflexologia de Leningrado, a partir de estudos anatomofisiológicos e etológicos, como os gestos postural, copulativo e digestivo.

Na concepção de Durand, a dominante postural relaciona-se com as atitudes imaginativas heroicas, que remetem aos movimentos de ascensão, de subida, de olhar para o céu e para o sol, de iluminação, de diirético, de purificação e de se distinguir daquilo que esteja ligado aos movimentos de descida e às trevas. Ele as associou ao que chamou de Regime Diurno das imagens. Em oposição à dominante postural do Regime Diurno está o reflexo dominante digestivo, que, com seus movimentos de descida e acoramento, remete a um mergulho, a um retorno uterino, a um penetrar nas trevas e no que é escondido, calmo, quente, íntimo e profundo. A dominante digestiva resulta em estruturas imaginativas místicas e, com essas características, Durand as associou ao que chamou de Regime Noturno das imagens. Mas o Regime Noturno tem também, segundo ele, outras estruturas além da mística. São as dramáticas (ou sintéticas). Enquanto as místicas revelam a atitude mais radical do Regime Noturno, as estruturas dramáticas, ligadas ao reflexo dominante copulativo, buscam a reconciliação, o reunir, a ligação, a síntese, a integração dos contrários, e levam ao mito do eterno retorno e ao simbolismo cíclico, resultando em um Regime Noturno transitório.

Neste estudo recorreremos a essas classificações e definições dos regimes de imagens e de suas estruturas desenvolvidos por Durand para mapear e comparar os imaginários do amor romântico no pop-rock brasileiro e internacional. A associação dos elementos simbólicos presentes nas canções às diferentes atitudes imaginativas (heroicas, místicas ou dramáticas) possibilita também compreender quais são os pontos de compartilhamento desses imaginários, em que predominam elementos e sentidos universalizantes, e quais são

as particularidades trazidas pelo imaginário do pop-rock brasileiro, nas quais predominam elementos do local e do temporal relacionados à cultura brasileira.

A trajetória na qual Durand desenvolve sua concepção de imaginário foi percorrida a partir da busca pela revalorização da imaginação simbólica (para ele, imaginário e simbólico são conceitos entrelaçados) e dentro da proposta de reconciliação dessa imaginação com a Razão, após o que ele considera séculos de hegemonia de pensamentos cartesiano e positivista e de atitudes iconoclastas que levaram a uma depreciação do símbolo e à associação da imaginação ao irreal e ao erro, principalmente na perspectiva do racionalismo científico. Durand caminha no sentido contrário a esse iconoclasmo e a esse cientificismo, que busca a desmistificação total, ao defender que a imaginação simbólica é a responsável por restaurar o equilíbrio do ser com o mundo, por realizar a mediação entre o eterno e o temporal e por “constituir a própria atividade dialética do espírito” (DURAND, 1988, p. 97). Para Rogério de Almeida, o imaginário organiza o real e “atua incorporando a razão e promovendo a reabilitação dos símbolos como mediadores do gesto de conhecer” (ALMEIDA, 2010, p. 25).

O símbolo, um dos pontos de partida dessa trajetória, é para Durand “um signo eternamente privado do significado” (DURAND, 1988, p. 12), uma imagem que remete a um sentido, à coisa ausente ou impossível de ser percebida e não a um objeto sensível, um objeto que pode ser objetivamente percebido e sentido. Para ele, o símbolo é uma das maneiras de a consciência perceber o mundo. Enquanto o signo arbitrário remete a significados presentes ou verificáveis e a alegoria faz a tradução concreta de uma realidade dificilmente apresentável, o símbolo surge quando o significado não é mais absolutamente apresentável e a relação entre o significante (imagem) e o significado (sentido) se dá por meio de uma epifania (enquanto no signo ela acontece por equivalência indicativa e na alegoria por tradução econômica do significado), “uma representação que faz aparecer um

sentido secreto” (ibidem, p. 15). Isso faz com que o símbolo apresente tanto no plano do significante como no do significado possibilidades infinitas, até mesmo antagônicas. Para ilustrar essa flexibilidade do símbolo, Durand cita como exemplo o “sagrado”, que tem sido designado nas culturas pelos mais variados objetos, como uma pedra elevada, uma árvore gigante, um animal (serpente, águia), um planeta ou uma encarnação humana (Jesus, Buda) (ibidem, p. 16). Além disso, o símbolo está sujeito a uma situação histórica ou existencial que lhe dá um sentido, até mesmo uma significação regionalizada, o que leva à conclusão de que “todo simbolismo é, portanto, uma espécie de gnose, isto é, um processo de mediação através de um conhecimento concreto e experimental” (ibidem, p. 35).

Em seu estudo, Durand enfatiza a intenção da imaginação simbólica de transcender a história e sua função de reequilíbrio entre o ser e o mundo. Diante da noção da morte, o símbolo tem um papel biológico ao emergir como elemento que reestabelece o equilíbrio vital. Ele baseia-se no filósofo inglês Henri Bergson, para quem a imaginação é uma reação defensiva da natureza contra a representação, através da inteligência, da inevitabilidade da morte (DURAND, 1988, p. 100). Essa insurgência da imaginação contra a inevitabilidade da morte não se faz somente por meio da negação da morte através de uma crença religiosa na vida eterna, mas principalmente a partir de um processo de eufemização que tem na arte sua melhor expressão. A imaginação simbólica é também, segundo Durand, fator de equilíbrio psicossocial, de reequilíbrio mental, ao opor o bom senso à loucura. Além de citar trabalhos terapêuticos que mostram a necessidade da reequilíbrio simbólica para se recuperar a saúde mental de pacientes, Durand reflete também sobre esse equilíbrio psicossocial que ocorre na história cultural, quando o imaginário de uma geração geralmente se opõe ao da anterior (filhos ou “mais novos” x pais ou “mais velhos”). A imaginação simbólica promove também um equilíbrio antropológico, no qual os meios de comunicação de massa exercem um importante papel ao possibilitarem o intercâmbio planetário das

culturas, com imagens, temas, ícones e mitos, que constituem um “museu do imaginário”. Este promove um equilíbrio ecumênico entre as diferentes culturas: “a razão e a ciência apenas unem os homens às coisas, mas o que une os homens entre si, no nível humilde das felicidades e penas cotidianas da espécie humana, é essa representação afetiva porque vivida, que constitui o império das imagens” (ibidem, p. 106).

Nesse processo de equilíbrios provocados pela imaginação simbólica, Durand identificou os dois regimes – Diurno e Noturno – operando em seu interior. Para ele, o imaginário “apresenta-se como a tensão entre duas ‘forças de coesão’, de dois ‘regimes’, cada um relacionando as imagens em dois universos antagonistas” (ibidem, p. 77). É dentro dessa classificação de regimes dos símbolos (Diurno e Noturno) que as imagens se agrupam e formam o imaginário, que Durand define como o “museu” de todas as imagens passadas, possíveis, produzidas e a produzir pelo ser humano (DURAND, 1994, p. 3). E ele constata que tanto “o Regime Noturno como o Regime Diurno da imaginação organizam os símbolos em tarefas que sempre reconduzem a uma infinita transcendência que se coloca como valor supremo” (DURAND, 1988, p. 108). Durand mostra o imaginário como o resultado de um “trajeto antropológico” do sujeito, que se estende do nível neurobiológico ao cultural, no qual o processo de representação subjetiva dos objetos, a sua figuração simbólica, é construída pelos “imperativos pulsionais” do ser, sem esquecer de que essas representações subjetivas estão sujeitas a “acomodações anteriores do sujeito” ao meio objetivo (DURAND, 1984, p. 38). Nesse sentido, é útil a imagem de uma “bacia semântica” usada por Durand para representar o imaginário, um “encontro de águas” de onde o sujeito estabelece o seu próprio “lago de significados”.

É dentro dessa perspectiva que Durand vê o mito como a melhor forma de expressão das imagens e como elemento central do imaginário, pois apresenta uma traduzibilidade universal ao ser transpessoal, transcultural e metalinguístico. Como Durand apresenta em

sua classificação isotópica das imagens dentro dos Regimes Diurno e Noturno, o mito, entendido como um sistema dinâmico de símbolos e arquétipos, corresponde à essência do imaginário e desempenha um papel fundamental no equilíbrio entre o sujeito e o mundo.

É essa dimensão do imaginário e a proposta de um método lógico de investigar o mundo do imaginário, a partir de esquemas verbais, estruturas figurativas e regimes antagônicos, que nos interessam nesta pesquisa como forma de abordar o processo de criação da canção popular, em um contexto de mediações, sincretismos e identificações culturais nessa forma de manifestação artística. Entendemos que a antropologia do imaginário proposta por Durand oferece novas possibilidades de compreensão do fenômeno de mescla e da identificação cultural na música popular produzida pela indústria cultural e veiculada pelos meios de comunicação de massa. Para abordar o imaginário que emerge no processo criativo do compositor dessa canção, Durand nos apresenta um método que permite verificar até que ponto essas canções são o resultado de um processo de identificação e apropriação cultural, fruto de uma convergência de visões de mundo entre sujeitos de culturas diferentes.

Nessa direção, o pensamento de Michel Maffesoli oferece uma contribuição fundamental ao abordar o fenômeno do grupalismo no atual estágio da modernidade, processo que ele nomeia como “neotribalização”. A ideia de um “museu de imagens” ou de uma “bacia semântica” desenvolvida por Durand ganha com Maffesoli a percepção de patrimônio de um grupo, um patrimônio “tribal”, constituído por sensações, lembranças, afetos e estilos de vida comuns que se tornam fonte e energia catalisadora de um neotribalismo que supera as tradicionais fronteiras étnicas, nacionais e culturais. Desde a segunda metade do século 20, alguns movimentos e gêneros da canção popular – como a “tribo” planetária que se formou em torno do heavy metal, a partir da década de 1980, ou os movimentos hippie, nos anos 1960, e punk nos anos 1970 – são exemplares do sentimento

de pertencimento a um grupo como fundamento da vida social que caracteriza a metáfora do neotribalismo. Maffesoli (2009) considera que é possível falar de um “imaginário coletivo” e, nesse sentido, remete o conceito de imaginário ao de “aura” aplicado por Walter Benjamin: algo que não se vê, mas se percebe, uma “atmosfera”. Para ele, o “imaginário”, assim como a aura, ultrapassa o indivíduo, e o que se entende por imaginário individual na verdade alimenta e é alimentado pelo imaginário coletivo de um grupo, de uma nação, de uma comunidade, funcionando como um “cimento social” ao estabelecer vínculos. Para ele:

Na maior parte do tempo, o imaginário dito individual reflete, nos planos sexual, musical, artístico, esportivo, o imaginário de um grupo. O imaginário é determinado pela ideia de fazer parte de algo. Partilha-se uma filosofia de vida, uma linguagem, uma atmosfera, uma ideia de mundo, uma visão das coisas, na encruzilhada do racional e do não-racional. (SILVA, 2001, p. 80)

Para desenvolver sua tese da neotribalização, Maffesoli parte da percepção de que não existe a substancialidade creditada ao indivíduo na tradição filosófica iniciada no Iluminismo, cuja lógica sustenta-se na ideia de uma identidade separada e fechada sobre si mesma. Para ele, a identidade individual se apoia na relação do sujeito com os outros, tendo a “multiplicidade do eu” e a ambiência comunitária, que favorecem a construção de um forte sentimento coletivo, como pano de fundo (MAFFESOLI, 2010, p. 37). Maffesoli entende que o tipo mítico tem uma função agregadora e exprime o gênio coletivo em um momento determinado e está na base de um período que ele chama de “neotribal”, em que predomina a indiferenciação e o “perder-se” em um sujeito coletivo.

Assim como as cidades deram o tom aos modos de vida do conjunto dos países, a sinergia tecnologias-megalópoles faz do mundo inteiro uma “aldeia global”, onde as modas, os costumes, os pensamentos, as músicas e os esportes são partilhados sem que as diferenças de classe, as especificações locais ou culturais determinem mudanças notáveis. Com a ajuda da televisão, está-se na presença de um melting-pot gigante, espécie de sincretismo geral em que cada um, indivíduo, país, regiões, “tribos”, encontra as suas marcas e onde sobretudo se busca a excitação dos sentidos que parece ser a droga necessária ao espírito do tempo. (MAFFESOLI, 2005, p. 189)

Essa transformação na percepção sobre a identificação cultural dos indivíduos na modernidade é apontada também por Stuart Hall. Para ele, a identidade do sujeito no Iluminismo baseava-se na ideia de um indivíduo excessivamente “individualista”, que mantinha um núcleo interior dotado das capacidades de razão, de consciência e de ação, que nascia com ele e com ele se desenvolvia, e no qual residia a identidade do indivíduo. Hall aponta que com a crescente complexidade do mundo moderno surgiu uma nova concepção do sujeito, a qual ele denomina “sujeito sociológico” e que representa uma concepção interativa do sujeito. Nela, constata-se que o núcleo interior do indivíduo não é autônomo e autossuficiente e que depende da relação com o outro, isto é, com a cultura, com a sociedade. Essa concepção, segundo Hall, “costura” o sujeito à estrutura social e cultural e mantém uma identidade unificada e estável para ele. No que ele chama de período pós-moderno, surge uma nova concepção do sujeito, que busca dar conta de uma identidade fragmentada. Nessa fase, à medida que os sistemas de significação e representação cultural se multiplicam, o sujeito, segundo Hall, acaba assumindo identidades diferentes (até mesmo contraditórias) em diferentes momentos e muitas vezes temporariamente, que são definidas historicamente e não biologicamente – e que a autopercepção de que temos uma identidade unificada não passa de uma fantasia (HALL, 2005, pp. 10-13).

Contra a percepção de um individualismo e de um narcisismo exacerbado nas sociedades contemporâneas, Maffesoli, seguindo a trilha de Walter Benjamin, destaca a importância da vida cotidiana – a cultura vivida no dia a dia, “feita de pequenos ‘nadas’” – que tem resultado em um processo de crescente desindividualização. As sucessivas sedimentações da cultura que emergem do cotidiano são capazes de constituir um sistema significativo e criar uma atmosfera, uma ambiência estética, que leva à transcendência do individualismo pela pessoa, uma vez que ele vê a estética como um meio de experimentar,

de sentir em comum e também de se reconhecer. Maffesoli deixa claro essa diferenciação que ele vê entre a percepção de “indivíduo” e de “pessoa” na seguinte comparação:

Característica do social: o indivíduo podia ter uma função na sociedade, e funcionar no âmbito de um partido, de uma associação, de um grupo estável.

Característica da socialidade: a pessoa (persona) representa papéis, tanto dentro de sua atividade profissional quanto no seio das diversas tribos de que participa. Mudando seu figurino, ela vai, de acordo com seus gostos (sexuais, culturais, religiosos, amicais), assumir o seu lugar, a cada dia, nas diversas peças do *theatrum mundi*. (MAFFESOLI, 2010, p. 133)

No que Maffesoli chama de “socialidade”, uma percepção em que a pessoa assume papéis num dinâmico processo de fluidez massa-tribo, resultando em constantes agrupamentos pontuais e dispersões, a imagem, o símbolo assume um papel central na relação de agregação coletiva, em que a relação com o outro decorre muito mais dos fatos cotidianos, do sentimento de “pertencimento” a “tribos” do que em função da adesão aos grandes sistemas ideológicos. Nessa percepção, a pessoa, que assume identidades diferentes e até mesmo contraditórias, como observou Hall, não está indefesa, passiva, diante da imagem, como normalmente supõe a ideia de manipulação e imposição de conteúdos ideológicos, pois ela é ao mesmo tempo espectador e ator no que Maffesoli chamou de *theatrum mundi*. Nessa metáfora do neotribalismo proposta por Maffesoli, o compositor das canções populares é também, como todos nós, ao mesmo tempo um espectador e um ator, com diversos papéis, inserido nessa atmosfera, sintonizado com o espírito coletivo e lidando com arquétipos enraizados na existência social.

O paradigma da neotribalização proposto por Maffesoli desloca a discussão da ordem político-partidária, no sentido de adesão ou resistência às grandes matrizes ideológicas, para a da vida cotidiana. Principalmente nos grandes centros urbanos, as pessoas transitam, num processo dinâmico de adesão e dispersão, por diferentes comunidades que são ao mesmo tempo locais e globais. Nesse processo é mais adequado, como nota Stuart Hall, pensar em

uma articulação entre as culturas local e internacional, do que em uma “substituição” da primeira pela segunda. Hall lembra muito bem que esse “local”, no entanto, não deve ser entendido como sinônimo do tradicional conceito de identidade nacional, isto é, expressão de uma cultura firmemente enraizada em uma localidade delimitada. Essa cultura “local” já é (e há muito tempo) algo que atua em um processo de “globalização”, que não é homogêneo pelo planeta e que acontece a partir de padrões de troca desiguais (HALL, 2005, pp. 78-79). Uma das consequências disso, e que aqui nos interessa, é o surgimento de novas identidades no interior das comunidades ao redor do globo que não estão atreladas a características de etnia ou de nacionalidade, mas que as transcendem para compartilhar um imaginário que emerge de diferentes fontes, sendo uma das mais evidentes a da canção midiática, como têm demonstrado as tribos globais em torno de gêneros musicais e dos movimentos culturais que surgem a partir deles.

Os diversos subgêneros do rock e do pop têm sido vetores de diversas tribos urbanas desde os anos 1950 em diferentes culturas. Muitas dessas tribos se constituem como comunidades emocionais cujos integrantes compartilham os imaginários que emergem das canções e estabelecem processos de identificação cultural locais e internacionais em torno desses imaginários. Esse fenômeno é exemplar do processo de tribalização em que, conforme aponta Maffesoli (2010), o sentir em comum (aura estética), a experiência ética (laço coletivo) e o costume (vida cotidiana) são os elementos que constroem o sentimento de pertencimento do indivíduo nas comunidades que se formam. Assim, um apreciador da estética, da ética e dos costumes que se desenvolvem em torno de um gênero musical pode estabelecer uma identificação cultural não só local, nos grupos amicais do bairro, da escola, da cidade e das casas noturnas que frequenta, por exemplo, mas também uma identificação com o que é ao mesmo tempo distante e próximo, isto é, com tribos urbanas de outros locais do planeta formadas em torno do mesmo subgênero da canção midiática. Nesse sentido, há

um processo de identificação potencializado – pela proximidade propiciada pelos meios de comunicação de massa e pelos avanços nas tecnologias da comunicação – com as comunidades de apreciadores do mesmo gênero em outros locais, países, culturas, compartilhando-se os mesmos imaginários e desenvolvendo um sentimento de pertencimento que supera fronteiras. No caso dos imaginários do amor romântico no pop-rock, as imagens, os símbolos, os mitos e os arquétipos que compõem as canções podem ser indicadores de como se dá esse sentir em comum (estética) ressaltado por Maffesoli:

Não se trata mais da história que construo, contratualmente associado a outros indivíduos racionais, mas de um mito do qual participo. Podem existir heróis, santos, figuras emblemáticas, mas eles são, de certa maneira, idealtipos, “formas” vazias que permitem a qualquer um reconhecer-se e comungar com os outros. (MAFFESOLI, 2010, p. 37)

A tribo dos “góticos” que se formou nos anos 1980 em torno de um dos subgêneros do rock, e que se internacionalizou através dos meios de comunicação de massa e da indústria cultural, mostra como esse sentir em comum se dá em torno de elementos simbólicos do amor romântico. As canções do rock gótico construíram uma aura estética de ultrarromantismo, no qual o relacionamento entre os sujeitos amorosos é visto de forma dramática e trágica, com uma percepção e expressão extremada dos sentimentos em relação à pessoa amada (o amor é identificado com dor, angústia, sofrimento e causa da infelicidade dos protagonistas) e de uma sexualidade ambígua, com referências à androginia e à sensualidade dos sujeitos amorosos. Sob a ótica das estruturas antropológicas do imaginário, pode-se identificar que no imaginário do amor romântico do rock gótico predominam imagens pertencentes ao Regime Noturno, que remetem a um penetrar nas trevas e no que é escondido, calmo, quente, íntimo e profundo. Na sua análise da subcultura gótica, Baddeley afirma que:

O gótico é uma barbárie sofisticada. É a paixão pela vida coberta pelo simbolismo da morte [...] É a compulsão por fazer a coisa errada pelos motivos certos. É uma nostalgia ansiosa pelos dias sombrios que nunca

existiram. É a negação da realidade e a transferência da fé para o imaginário. (BADDELEY, 2005, p. 19)

No imaginário do amor romântico que emerge do rock gótico, as imagens, símbolos, arquétipos e mitos ali presentes funcionam como catalisadores ou, para usar uma expressão de Maffesoli (2010), como “cimento social” de um processo de identificação cultural que cria laços éticos entre os apreciadores do gênero. Seguindo a trilha de Maffesoli, podemos pensar nas tribos que têm se formado a partir dos subgêneros do rock como geradoras de uma aura estética, de um sentir em comum relacionado ao sentimento que cada integrante tem de participação nos mitos daquele imaginário. O compartilhamento desse sentimento em comum leva à construção de uma relação ética entre os integrantes da tribo – que funciona como um laço social –, ao estabelecimento dos valores tribais e do conjunto de hábitos e costumes (como o uso de roupas negras pelos integrantes da subcultura gótica, por exemplo) que criam a identidade cultural daquele grupo. Esse fenômeno do tribalismo, que se constrói em torno de elementos simbólicos, como o mito e a imagem, e sobre o eixo da estética-ética-costumes, funda-se sobre um localismo, uma proximidade – que se dá na espacialidade real e, principalmente a partir das novas tecnologias da comunicação, também na virtual – entre os indivíduos que se identificam e aderem a determinado imaginário. É sobre isso, sobre a questão do estar junto e da proximidade espacial/territorial, que a ideia de “proxemia” desenvolvida por Maffesoli trata. Segundo o sociólogo francês, o ressurgimento da força da imagem no mundo contemporâneo faz com que o localismo se torne uma realidade incontornável, já que, na paradoxal solidão peculiar a todo meio urbano, é o ícone, familiar e próximo, que se torna o centro de uma ordem simbólica, que permite o reconhecimento de si mesmo e o reconhecimento dos outros e leva à formação das redes de relações (MAFFESOLI, 2010, pp. 221-224):

O paradigma da rede pode, então, ser compreendido como a reatualização do antigo mito da comunidade. Mito, no sentido de que alguma coisa que,

talvez, jamais tenha existido, age, com eficácia, no imaginário do momento. Daí a existência dessas pequenas tribos, efêmeras, mas que nem por isso deixam de criar um estado de espírito que parece destinado a durar. (ibidem, p. 239)

No âmbito dos movimentos, subculturas ou tribos urbanas que têm se formado a partir dos subgêneros do pop-rock, o imaginário parece operar baseado na sedução e na adesão dos indivíduos que desejam participar consciente e criticamente de determinada narrativa, assumindo ou identificando-se com determinadas imagens, símbolos, mitos e/ou papéis arquetípicos contidos no imaginário que emerge de cada um desses subgêneros. Essa possibilidade resiste às ideias de manipulação e de controle do indivíduo que pautam teorias da cultura e da comunicação, como a do imperialismo cultural.

Contribui também para a compreensão desse fenômeno o entendimento dos mecanismos de geração e de disseminação de imaginários desenvolvido por Juremir Machado da Silva na obra *As tecnologias do imaginário* (2012). Silva, que parte da acepção antropológica de imaginário desenvolvida por Durand e Maffesoli, elabora seu pensamento a partir de noções do imaginário como “uma introjeção do real, a aceitação inconsciente, ou quase, de um modo de ser partilhado com outros”, do imaginário como uma língua na qual “o indivíduo entra nele pela compreensão e aceitação de suas regras; participa dele pelos atos de fala imaginal (vivências) e altera-o por ser também um agente imaginal (ator social) em situação” e pela concepção do imaginário como “uma rede etérea e movediça de valores e de sensações partilhadas concreta ou virtualmente” (SILVA, 2003, p. 9). Para Silva, as tecnologias do imaginário são “dispositivos (elementos de interferência na consciência e nos territórios afetivos aquém e além dela) de produção de mitos, de visões de mundo e de estilos de vida” (ibidem, p. 22). Elas operariam nos processos de disseminação do imaginário social e do imaginário individual. Para ele, o imaginário social instala-se por “contágio”, quando jovens no mundo todo aderem e incorporam os anseios expressos no imaginário das canções dos Beatles, por exemplo. No imaginário social, operam a lógica

tribal, com a “aceitação do modelo do outro”, a “igualdade na diferença”, por meio da disseminação, e a distinção do todo por difusão de uma parte, com a imitação. Já a construção do imaginário individual, ele entende que ocorre por identificação, com o reconhecimento de si no outro, por apropriação, pelo desejo de ter o outro em si, e por distorção, com a reelaboração do outro para si (ibidem, p. 13). As tribos urbanas que têm se formado contagiadas por gêneros e subgêneros da canção popular internacional – rockers, mobs, hippies, punks, metaleiros, góticos etc. – são exemplares de um processo de compartilhamento de imaginários que parece seguir uma lógica de identificação, apropriação e distorção que cada membro vivencia.

A ideia de “tecnologias do imaginário” contrapõe a prática da sedução, por meio da adesão do destinatário, às da manipulação e da alienação (que caracterizam teorias como a da Escola de Frankfurt e a do imperialismo cultural). Silva destaca que a manipulação baseia-se na passividade do destinatário, na “convicção de que o outro não possui filtros perceptivos suficientes para impor suas próprias convicções contra o assalto de sua mente” (ibidem, p. 26), enquanto a sedução requer a adesão do interlocutor, que é real e dotado de potência⁸ (Maffesoli), isto é, da capacidade de resistir e ressignificar o conteúdo, e também porque a sedução escapa ao campo da razão e insere-se no da paixão, no lúdico/emocional (ibidem, p. 27).

As formas de geração e disseminação de elementos simbólicos quando aplicados a contextos de neotribalização, nos quais a canção midiática esteja no epicentro do fenômeno, apontam para o imaginário como um catalisador de processos de compartilhamento de elementos simbólicos e de identificação cultural entre os integrantes das “tribos urbanas”, tanto na etapa de fruição como na de criação das canções. Os compositores brasileiros de

⁸ O conceito de potência para Maffesoli se contrapõe ao de poder. Enquanto este remete ao exercício do controle e impõe a submissão, a potência refere-se à resistência e libertação e à distorção e deturpação da vontade do poder: “Todo controle enfrenta a corrosão da potência do controlado” (SILVA, 2012, pp. 35 e 43).

pop-rock aqui investigados inserem-se nesse cenário. Assim, o mapeamento dos imaginários sobre o amor romântico e a investigação de como eles são construídos a partir do processo criativo desses compositores podem indicar os caminhos e as lógicas de formação de identificações culturais que fundem o “local” e o “global”, e como esses fatores podem resultar em uma aproximação estética e de conteúdo na canção midiática internacionalmente.

Os significados compartilhados dos símbolos, imagens, mitos e arquétipos, enfim, dos elementos simbólicos que compõem os imaginários do amor romântico no pop-rock brasileiro e internacional são, nesta investigação, um ponto de partida para compreender o processo de construção dos imaginários do amor romântico no processo criativo dos compositores do pop-rock brasileiro aqui estudados.

O capítulo a seguir desenvolve uma proposta metodológica de identificação e análise dos elementos simbólicos baseada na semiótica peirciana e no processo de interpretação textual desenvolvido por Roland Barthes, e apresenta também os mapeamentos dos imaginários obtidos a partir da aplicação dessa metodologia.

4. MAPEANDO IMAGINÁRIOS DO AMOR ROMÂNTICO NO POP-ROCK

Os imaginários do amor romântico que emergem do pop-rock brasileiro e internacional são constituídos por elementos simbólicos cujos significados expressam o sentimento e a visão dos compositores das canções sobre essa crença emocional. Conforme a reflexão que desenvolvemos sobre o papel do compositor da canção popular como consumidor e produtor de cultura de massa, esse compositor não é um simples reprodutor passivo de imaginários advindos de outras culturas, mas sim um ator que estabelece negociações mediadas pelo contexto e estrutura sociais em que está inserido, por suas percepções subjetivas e por seu cotidiano (familiar, amical, laboral); é também alguém que frui e cria produtos artísticos que podem ser o resultado de fusões e mesclas de elementos de diferentes culturas (realizando sincretismos culturais); e que pode ser um indivíduo que estabelece identificações culturais simultaneamente locais e globais – que se identifica e adere a grupos sociais (tribos urbanas, subculturas, cenas) que se formam a partir de determinados gêneros musicais e estilos socioculturais que ultrapassam fronteiras nacionais, étnicas, geracionais e culturais.

Vimos também que a construção desses imaginários – definidos como conjuntos de imagens, símbolos, mitos e arquétipos presentes nas canções e que formam bacias semânticas (Durand) que se tornam patrimônios, constituídos por sensações, lembranças, afetos e estilos de vida, compartilhados concreta ou virtualmente por grupos sociais (Maffesoli) – pode ocorrer a partir da identificação e adesão a determinadas tribos urbanas formadas em torno do *éthos* dos gêneros da canção midiática.

Neste capítulo, desenvolvemos o mapeamento dos principais elementos simbólicos e de seus significados, que compõem os imaginários do amor romântico em uma amostragem representativa do pop-rock internacional e do brasileiro. Essa cartografia dos elementos do

amor romântico presentes nas canções faz um retrato de parte dos imaginários do amor romântico que foram construídos e compartilhados pelos compositores e suas audiências. Entendemos que esse retrato contribui na compreensão de um processo de identificação cultural a partir das canções do pop-rock.

Neste mapeamento, a proposta é identificar alguns dos principais e mais frequentes signos presentes nas canções sobre o amor romântico do pop-rock que fizeram sucesso na segunda metade do século 20 e começo do 21 e os potenciais efeitos de sentido que eles produziram e continuam a produzir na mente do ouvinte. Para isso, propõe-se uma ferramenta de análise das canções baseada na gramática especulativa da semiótica de Charles Sanders Peirce, centrada principalmente na relação entre signo e interpretante, e na proposta de análise textual desenvolvida por Roland Barthes.

Dentro do conceito peirciano de natureza triádica do signo, entendemos nesta investigação que a canção é um signo que se refere a algum fenômeno (objeto) e que tem um potencial de provocar determinados efeitos de sentido (interpretante) na mente do seu apreciador. O fenômeno ou objeto do signo “canção” pode ser algo como, por exemplo, um sentimento, um fato ou uma narrativa observada, experimentada ou imaginada pelo compositor da canção. A definição clássica de signo de Peirce, quando aplicada à canção, estabelece a seguinte relação:

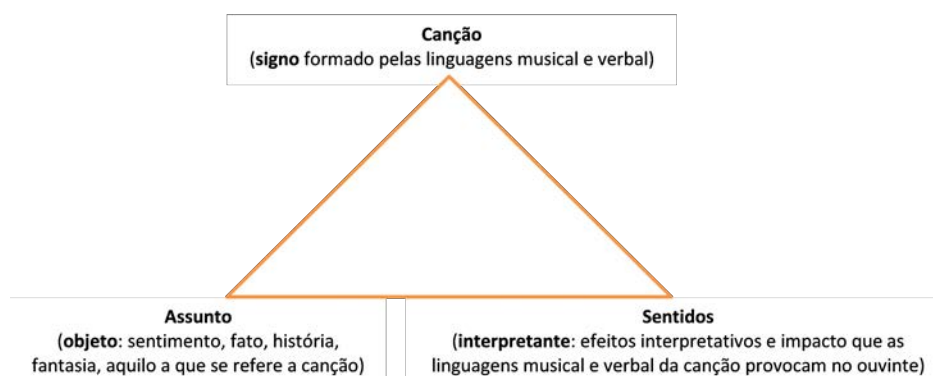


Figura 2: Relação triádica do signo peirciano aplicado à canção

Na semiótica peirciana, a relação do objeto com o signo se dá por meio do objeto dinâmico e do objeto imediato. O objeto dinâmico é o objeto tal qual ele é, o objeto último da investigação (SANTAELLA, 2005, p. 163). O objeto imediato é a maneira como o signo representa o objeto dinâmico. Quando transferimos esse esquema para a relação da canção (signo) com aquilo sobre o que ela canta (objeto dinâmico), temos que o objeto imediato na canção é a sonoridade (linguagem musical) e a poética (linguagem verbal) usadas para representar o objeto dinâmico (que no repertório que analisamos são os elementos simbólicos do amor romântico). Mas a relação na qual nos concentramos neste estudo é a estabelecida entre o signo e o interpretante. No processo de significação da canção, o interpretante imediato é o potencial interpretativo que está contido em sua música e em sua letra e o interpretante dinâmico é o efeito de sentido que a canção de fato produz na mente e no corpo do ouvinte:

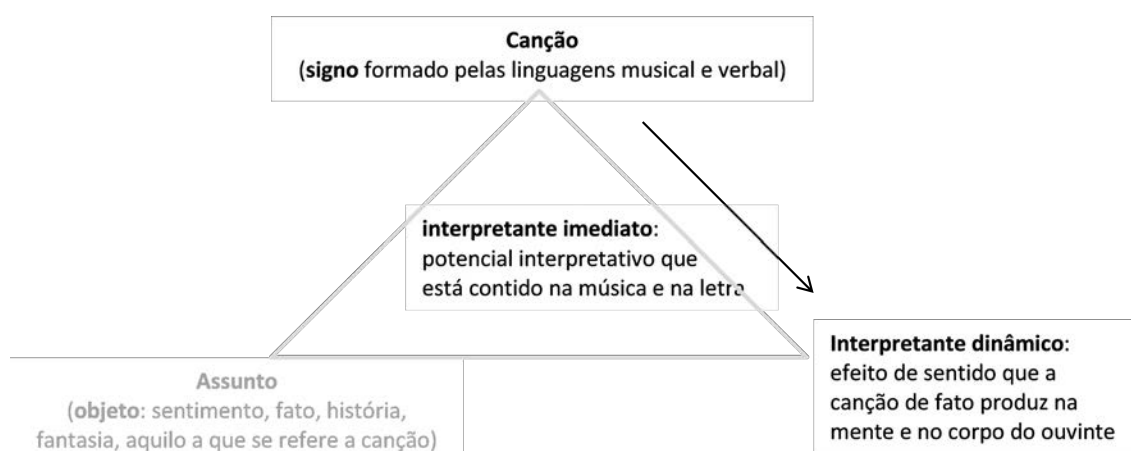


Figura 3: Relação entre signo e interpretantes na canção

A canção é um signo composto por vários outros signos e a análise deles é baseada nessa visão triádica dos signos estabelecida por Peirce. As canções que têm por objeto os fenômenos do amor romântico são formadas por signos capazes de provocar determinados efeitos de sentido que constroem, no âmbito individual e no coletivo, o imaginário desse tema. A análise semiótica desses signos, para identificar o potencial interpretativo deles e os

possíveis efeitos de sentido que produzem, constitui-se no primeiro passo, no fundamento para identificar o imaginário do amor romântico estabelecido por meio do pop-rock a partir dos anos 1950 até a primeira década do século 21.

A canção é um signo complexo constituído por duas linguagens – musical e verbal – que atuam simultânea e conjuntamente na produção dos sentidos. Assim, é importante destacar que a fruição da sonoridade da canção, de forma isolada de seus elementos verbais, pode construir sentidos diferentes daqueles que surgem na fruição das duas linguagens simultaneamente. Por conta disso, nas análises aqui empreendidas busca-se identificar se a sonoridade (linguagem musical) reforça ou subverte os sentidos que emergem das letras (linguagem verbal) e vice-versa. Baseamos essa ideia no conceito de interpretantes imediato e dinâmico da semiótica peirciana. Considerando a tríade signo-objeto-interpretante, no ato de fruição da sonoridade de qualquer canção, o interpretante imediato é o potencial que essa sonoridade tem de produzir determinado efeito de sentido na mente do ouvinte, e o interpretante dinâmico é a realização desse potencial, isto é, o efeito corporal-sentimental-intelectual que a sonoridade efetivamente produz no ouvinte. No processo normal de apreciação de uma canção não há o isolamento de música e letra, pois geralmente a interpretação dos sentidos de uma canção ocorre a partir da fruição simultânea das duas linguagens. Para efeito da análise semiótica aqui proposta, no entanto, entender os sentidos provocados pela parte musical da canção de forma isolada é importante para compreendermos com quais significados ela impregna as letras da composição, pois o tom emocional da música pode reforçar ou subverter determinados sentidos expressos na linguagem verbal.

Além disso, na trajetória da canção popular veiculada pelos meios de comunicação de massa a partir da segunda metade do século 20, foi a sonoridade das canções o elemento predominante na determinação do *éthos* dos principais gêneros e movimentos que se

estabeleceram. Enquanto as letras de canções de diferentes gêneros podem trazer semelhanças temáticas e de conteúdo, é predominantemente a sonoridade de cada uma que define a identidade de cada canção com um gênero específico, como no caso do pop e do rock e de seus subgêneros. Baseados na combinação feita por Peirce (SANTAELLA, 2001, p. 110) entre a doutrina da cognição representativa com a da percepção imediata do objeto, pensamos que no processo de percepção cognitiva e representativa da canção popular é a sonoridade o elemento icônico que dá partida ao processo semiótico de construção dos sentidos da canção em nossa mente.

Nessa etapa, primeira e imediata da percepção da canção, classificada pela semiótica peirciana como de reação aos quali-signos, dentre os elementos que compõem a sonoridade das canções – ritmo, melodia e harmonia – é o pulso rítmico o mais determinante. Consideramos que é essencialmente o padrão rítmico das canções midiáticas o elemento que impacta na interpretação imediata de seus sentidos. Santaella afirma que, “além de primordial em relação à melodia e harmonia, o ritmo musical se apresenta como imediaticidade sensível, em sintonia com ritmos vitais, biológicos e naturais, numa abertura e indefinição de sentidos que são próprios da primeiridade” (ibidem, p. 168). O processo de fruição (interpretação) dessa sonoridade pelo ouvinte não se dá, no entanto, de forma isolada em relação ao contexto sociocultural em que ele e a canção estão inseridos. Assim, a sonoridade da canção midiática opera como um legi-signo (terceiridade), isto é, um símbolo em relação ao seu objeto, uma vez que ela incorpora o emocional (quali-signo, primeiridade), a referência indicial a um tipo específico de música (sin-signo, secundidade) e o significado convencional que esse tipo de sonoridade tem em sua cultura (legi-signo, terceiridade).

Na análise desenvolvida nesta investigação, propomos entender a semiose das sonoridades das canções a partir especialmente da relação que se estabelece entre o ritmo

musical, a melodia e a harmonia e os reflexos básicos do ser humano. Tomamos como referência a relação entre os reflexos biológicos básicos do homem e as estruturas do imaginário estabelecida por Durand, e propomos enquadrar a parte sonora das canções nas mesmas categorias que ele propôs para as estruturas e regimes do imaginário. Consideramos que as sonoridades das canções têm o potencial de produzir no ouvinte efeitos de sentido predominantemente de movimentos de subida ou de descida, que caracterizam respectivamente as estruturas heroicas (Regime Diurno) e íntimas e dramáticas (Regime Noturno) do imaginário. Esses sentidos de movimentos originados na linguagem musical da canção interagem no processo de fruição com a linguagem verbal, presente nas letras das canções, que têm seus sentidos enfatizados ou subvertidos pelos movimentos ascensionais ou de queda sugeridos pelas sonoridades que as acompanham.

Apesar da preponderância do ritmo (é interessante notar a importância do pulso rítmico – tempo da música –, pois observamos nas canções aqui analisadas que aquelas com até 110 batidas por minuto – bpm – induzem a um movimento predominantemente no sentido de queda, enquanto canções com mais de 110 bpm induzem a um movimento no sentido ascensional – vide Apêndice A), a melodia e a harmonia exercem uma forte influência na determinação desse movimento ou sentido da musicalidade da canção. Como elementos da secundidade e da terceiridade, elas contêm o ritmo, que é primeiridade. No âmbito da canção midiática, destacadamente a partir da segunda metade do século 20, esses elementos combinam-se em padrões musicais que foram convencionados nos gêneros e subgêneros da canção popular anglo-americana que tornaram-se padrão e referência internacional, graças à lógica da indústria cultural associada à penetração dos meios de comunicação de massa.

Como signo complexo, a canção é formada por vários outros signos presentes não só em sua sonoridade mas também em suas letras. São eles os elementos responsáveis por

construir seus sentidos e compor seu imaginário. No universo de signos que compõe a canção, focamos nossa análise naqueles que são “pontos de partida” de sentidos. A ideia dos pontos de partida de sentidos faz parte do conceito de “avenida de sentido”, desenvolvido por Roland Barthes em seus seminários e textos entre 1963 e 1973. Barthes aponta que os textos contêm pontos de partida de sentidos e constituem “avenidas” que, no subjetivo processo de interpretação do texto pelos interlocutores, os conduzem a outros textos: “a análise textual procura dizer, não mais de onde vem o texto (crítica histórica), nem como ele é feito (análise estrutural), mas como ele se desfaz, explode, se dissemina: segundo que avenidas codificadas ele se vai” (BARTHES, 2001, p. 287).

Na análise textual proposta por Barthes, uma “avenida de sentido” sustenta-se no isotopismo de seus índices que a direcionam a desembocar em determinadas conotações. Nos versos que compõem a letra de uma canção, entendemos esses índices como os elementos simbólicos que emergem nessas avenidas de sentido. Elementos que podem expressar sentimentos, como o “ciúme”, a “paixão” ou a “raiva”, objetos do mundo natural com os seus simbolismos, como a “Lua”, o “Sol” ou a “noite”, ações, como o “esperar”, o “encontrar” ou o “fugir”, ou fatos sociais e comportamentais, como a “festa”, a “catástrofe” ou a “fofoca”, entre outros. Elementos que, mesmo quando têm o potencial de múltiplas conotações – a “noite”, por exemplo, pode remeter, em termos de amor romântico, à solidão, à festa ou ao sexo –, assumem uma significação específica na avenida de sentido em que estão e, ao assumirem determinada significação, convergem para um dos regimes de imagem descritos por Durand.

Na interação das letras com a sonoridade, nos limitaremos a verificar a predominância de determinado movimento em toda a canção, seja de ascensão, seja de queda, com a finalidade de avaliar sua interação com os sentidos das letras. Já nestas, buscamos encontrar os elementos simbólicos que se constituem em pontos de partida de

sentidos e compõem seu imaginário. O objetivo é apontar as imagens, os símbolos, os mitos e os arquétipos presentes nas letras que definem o(s) sentido(s) que ela constrói. Esses elementos simbólicos abrem e pavimentam determinada(s) avenida(s) de sentido ao estabelecerem uma coerência semântica em direção a determinada significação. Cada avenida de sentido é assim aberta e sustentada a partir de elementos simbólicos que produzem a reiteração e a recorrência de uma mesma característica semântica. Esse fenômeno de coerência semântica foi definido por A. J. Greimas (1976) como isotopia, fenômeno em que um conjunto de elementos semânticos possibilita a leitura uniforme de uma narrativa.

A análise que propomos não pretende esgotar os sentidos construídos por uma canção, mas apontar, a partir de uma interpretação sustentada (isotópica) de alguns de seus sentidos possíveis, como os elementos simbólicos presentes nela compõem, criam e reproduzem determinado imaginário, compartilhado entre o(s) compositor(es) da canção e seus apreciadores. A semiose desses elementos se faz, assim, não isoladamente, mas em um “pacote” de significações que a canção estabelece, incluindo a influência que a sua sonoridade exerce sobre o(s) sentido(s) construído(s). A importância da análise dos sentidos que emergem das canções baseia-se no fato da independência que a escritura da canção assume em relação ao seu criador e ao seu apreciador. Para Umberto Eco, “entre a intenção inacessível do autor e a intenção discutível do leitor está a intenção transparente do texto, que invalida uma interpretação insustentável” (ECO, 2001, p. 93).

A análise é realizada sobre um corpus composto por dois repertórios de canções de amor romântico do pop-rock. Um é formado pelas canções desse tema que ficaram melhor classificadas no ranking anual da Billboard, entre os anos 1956 e 2000, conforme quadro a seguir:

Canção	Compositor(es)	Grupo/Artista	Billboard/ Ano
Don't Be Cruel	Otis Blackwell e Elvis Presley	Elvis Presley	1.º / 1956
All Shook Up	Otis Blackwell e Elvis Presley	Elvis Presley	1.º / 1957
All I Have To Do Is Dream	Felice Bryant e Boudleaux Bryant	The Everly Brother	4.º / 1958
A Big Hunk O' Love	Aaron Schroeder e Sidney Wyche	Elvis Presley	12.º / 1959
Are You Lonesome Tonight?	Roy Turk e Lou Handman	Elvis Presley	2.º / 1960
Tossin' And Turnin'	Ritchie Adams e Malou Rene	Bobby Lewis	1.º / 1961
I Can't Stop Loving You	Don Gibson	Ray Charles	1.º / 1962
Sugar Shack	Keith McCormack e Jimmy Torres	Jimmy Gilmer & The Fireballs	1.º / 1963
I Want to Hold Your Hand	Paul McCartney e John Lennon	The Beatles	1.º / 1964
I Got You, Babe	Sonny Bono	Sonny & Cher	5.º / 1965
I'm a Believer	Neil Diamond	The Monkees	1.º / 1966
Light My Fire	Jim Morrison, John Densmore, Ray Manzarek e Robby Krieger	The Doors	8.º / 1967
I Heard It Through the Grapevine	Norman Whitfield e Barrett Strong	Marvin Gaye	2.º / 1968
Sugar, Sugar	Andy Kim e Jeff Barry	The Archies	4.º / 1969
I'll Be There	Berry Gordy, Bob West, Hal Davis e Willie Hutch	The Jackson 5	2.º / 1970
Maggie May	Rod Stewart e Martin Quittenton	Rod Stewart	2.º / 1971
The First Time Ever I Saw Your Face	Ewan MacColl	Roberta Flack	1.º / 1972
My Love	Paul McCartney	Paul McCartney & The Wings	3.º / 1973
The Way We Were	Marvin Hamlisch, Alan Bergman e Marilyn Bergman	Barbra Streisand	1.º / 1974
Love Will Keep Us Together	Neil Sedaka e Howard Greenfield	The Captain & Tennille	1.º / 1975
Tonight's The Night (Gonna Be Alright)	Rod Stewart	Rod Stewart	1.º / 1976
You Light Up My Life	Joe Brooks	Debbie Boone	1.º / 1977
Night Fever	Barry, Robin e Maurice Gibb	The Bee Gees	1.º / 1978
My Sharona	Doug Fieger e Berton Averre	The Knack	1.º / 1979
Lady	Lionel Richie Jr.	Kenny Rogers	1.º / 1980
Physical	Steve Kipner e Terry Shaddick	Olivia Newton-John	1.º / 1981
I Love Rock'N'Roll	Alan Merrill e Jake Hooker	Joan Jett	1.º / 1982
Every Breath You Take	Sting	The Police	1.º / 1983
Like a Virgin	Billy Steinberg e Tom Kelly	Madonna	1.º / 1984
Careless Whisper	George Michael e Andrew Ridgeley	Wham!	3.º / 1985
That's What Friends Are For	Burt Bacharach e Carole Bayer Sager	Dionne Warwick	1.º / 1986

Faith	George Michael	George Michael	1.º / 1987
Every Rose Has Its Thorn	Bret Michaels	Poison	2.º / 1988
Miss You Much	James Harris III e Terry Lewis	Janet Jackson	2.º / 1989
Nothing Compares 2 U	Prince	Sinéad O'Connor	2.º / 1990
(Everything I Do) I Do It For You	Bryan Adams	Bryan Adams	1.º / 1991
I Will Always Love You	Dolly Parton	Whitney Houston	1.º / 1992
Dreamlover	Mariah Carey, Dave Hall e Walter Afanasieff	Mariah Carey	1.º / 1993
I'll Make Love To You	Babyface	Boyz II Men	1.º / 1994
One Sweet Day	Mariah Carey, Wanya Morris, Shawn Stockman, Nathan Morris, Michael McCary e Walter Afanasieff	Mariah Carey / Boyz II Men	1.º / 1995
Macarena	Antonio R. Monge e Rafael Ruíz	Los Del Río	1.º / 1996
Something About The Way You Look Tonight	Elton John	Elton John	1.º / 1997
The Boy Is Mine	LaShawn Daniels, Fred Jerkins III, Rodney Jerkins e Brandy Norwood	Brandy & Monica	1.º / 1998
Smooth	Itaal Shur e Rob Thomas	Santana	1.º / 1999
Maria Maria	Raul Rekow, Jerry Duplessis, Wyclef Jean, David Mcrae, Marvin Moore-Hough, Carlos Santana e Karl Perazzo	Santana / The Product G&B	2.º / 2000

O outro repertório é formado por uma amostragem das canções de pop-rock sobre o amor romântico (portanto, representativas dos mesmos gêneros e tema do repertório internacional) compostas por artistas e grupos brasileiros definidos como objeto desta investigação, que fizeram sucesso no país ao longo da segunda metade do século 20 e na primeira década do 21. As primeiras canções brasileiras de pop-rock que se tornaram populares começaram a ser compostas nos anos 1960 e ganharam relevância estética e comercial com o lançamento do programa televisivo Jovem Guarda, em 1965, que gerou o movimento musical e comportamental homônimo. Até então, predominavam na estética musical do pop-rock brasileiro simples versões de sucessos principalmente do rock norte-americano. Ainda que a produção de versões continuasse presente nessa estética, a Jovem Guarda deu espaço e relevância aos primeiros compositores brasileiros de pop-rock, com destaque para a dupla Roberto Carlos e Erasmo Carlos. A porta aberta pela Jovem Guarda –

ainda que fortemente criticada pelos defensores de uma cultura popular nacionalista – inspirou o próximo grande movimento do pop-rock brasileiro, o Tropicalismo, em que se destacaram compositores como Caetano Veloso, Tom Zé, Gilberto Gil e Torquato Neto, entre outros. A atualização da canção popular proposta por esses movimentos inseriu definitivamente os elementos e as propostas da estética da canção popular de sucesso internacional nos processos criativos de parte dos compositores brasileiros da canção popular das décadas seguintes. Consideramos a Jovem Guarda a primeira manifestação criativa brasileira do pop-rock no Brasil, e é a partir dela que selecionamos o repertório das canções nacionais analisadas. Além disso, uma vez que consideramos o processo de mediação com os sucessos internacionais prolongado e cumulativo – por exemplo, sucessos dos Beatles dos anos 1960 continuam a influenciar compositores de várias décadas seguintes –, estendemos o período de seleção do repertório brasileiro até o final da década de 2000. Assim, as canções brasileiras selecionadas para a análise são aquelas representativas dos maiores sucessos do pop-rock nacional entre 1965 e 2010. Outro parâmetro estabelecido para essa amostragem, com vista a tornar viável a investigação do processo criativo junto aos compositores, é o de selecionar as canções de quatro grupos e artistas representativos de cada uma das gerações desse período e também de diferentes segmentos do pop-rock brasileiro. São eles: Erasmo Carlos (décadas 1960/1970), Rita Lee (décadas de 1960 e 1970), Lobão (década 1980) e Pato Fu (décadas 1990/2000). As canções selecionadas foram:

Canção	Compositor(es)	Grupo/Artista	Ano
Quero que vá tudo pro inferno	Erasmo Carlos e Roberto Carlos	Roberto Carlos	1965
Eu te darei o céu	Erasmo Carlos e Roberto Carlos	Roberto Carlos	1966
Se você pensa	Erasmo Carlos e Roberto Carlos	Roberto Carlos	1968
Prova de fogo	Erasmo Carlos	Wanderléa	1968
As curvas da estrada de Santos	Erasmo Carlos e Roberto Carlos	Roberto Carlos	1969
Ando meio desligado	Arnaldo Baptista, Rita Lee e Sergio Dias	Os Mutantes	1970
Menino bonito	Rita Lee	Rita Lee	1974

Agora só falta você	Luiz Sérgio Carlini e Rita Lee	Rita Lee & Tutti-Frutti	1975
Doce vampiro	Rita Lee	Rita Lee	1979
Mania de você	Rita Lee e Roberto de Carvalho	Rita Lee	1979
Cena de cinema	Bernardo Vilhena, Lobão e Marina Lima	Lobão	1982
Corações psicodélicos	Bernardo Vilhena, Júlio Barroso e Lobão	Lobão	1984
Me chama	Lobão	Lobão	1984
Chorando no campo	Bernardo Vilhena e Lobão	Lobão	1987
Rádio Blá	Lobão, Arnaldo Brandão e Tavinho Paes	Lobão	1987
Imperfeito	John Ulhoa	Pato Fu	1999
Depois	John Ulhoa	Pato Fu	1999
Nada pra mim	John Ulhoa	Pato Fu	2002
Agridoce	John Ulhoa	Pato Fu	2005
Vagalume	Fernanda Takai	Pato Fu	2007

No mapeamento dos imaginários do amor romântico no pop-rock brasileiro e no internacional, que emergem de culturas distintas a partir do mesmo tipo de manifestação artística, dos mesmos gêneros e sobre o mesmo tema, usamos como parâmetro para a sua interpretação a classificação isotópica proposta por Durand. Essa classificação fornece um quadro matricial para o estudo desses imaginários, que reflete o que Durand define como três esquemas de ação (ou três esquemas verbais) do trajeto antropológico que manifestam a energia biopsíquica tanto no inconsciente como no consciente do indivíduo, e que correspondem a três grupos de estruturas: esquizomorfas, sintéticas e místicas. Essas estruturas estão relacionadas ao isotopismo psicológico e psicossocial dos símbolos e coincidem com as constatações psicofisiológicas obtidas pela chamada Escola de Leningrado (DURAND, 1988, pp. 78-79). Durand defende a ideia de que os símbolos convergem para séries isotópicas em diferentes níveis antropológicos que ele dividiu em categorias de regimes, estruturas e classes de arquétipos (estabelecidas empiricamente), reencontradas continuamente nos diferentes níveis de formação dos símbolos (ibidem, p. 80). A partir disso, Durand (ibidem, pp. 82-83) propôs o seguinte quadro de classificação isotópica das imagens:

REGIMES OU POLARIDADES	DIURNA		NOTURNA			
Estruturas	ESQUIZOMORFAS (ou heroicas) 1. Idealização e “recuo” autístico 2. Diaretismo (<i>Spaltung</i>) 3. Geometrismo, simetria, gigantismo 4. Antítese polêmica		SINTÉTICAS (ou dramáticas) 1. <i>Coincidentia oppositorum</i> e sistematização 2. Dialética dos antagonistas, dramatização 3. Historização 4. Progressismo parcial (ciclo) ou total		MÍSTICAS (ou antifráscas) 1. Redobramento e perseveração 2. Viscosidade, adesividade antifráscica 3. Realismo sensorial 4. Miniaturização (Gulliver)	
Princípios de explicação e de justificação, ou lógicas	Representação exclusivamente heterogeneizante (antítese) e subjetivamente homogeneizante (autismo). Os princípios de EXCLUSÃO , de CONTRADIÇÃO , de IDENTIDADE		Representação diacrônica que reúne as contradições através do fator tempo. O Princípio de CAUSALIDADE , em todas as suas formas (esp. FINAL e EFICIENTE), está em plena atividade.		Representação objetivamente homogeneizante (perseveração) e subjetivamente heterogeneizante (esforço antifráscico). Os Princípios de ANALOGIA e de SIMILITUDE estão em plena atividade.	
Reflexos dominantes	Dominante POSTURAL , com seus derivados manuais e o adjuvante de sensações a distância (visão, audiofonação).		Dominante COPULATIVA , com seus derivados motores rítmicos e seus adjuvantes sensoriais (cinésicos, musicais-rítmicos etc.).		Dominante DIGESTIVA com seus adjuvantes cenestésicos, térmicos e seus derivados táteis, olfativos, gustativos.	
Esquemas “verbais”	DISTINGUIR		REUNIR		CONFUNDIR	
	Separar Misturar	Subir / Cair	Amadurecer, progredir	Voltar, enumerar	Descer, possuir, penetrar	
Arquétipos “epítetos”	Puro/Sujo Claro/Escuro	Alto/Baixo	Diante, porvir	Atrás, passado	Profundo, calmo, quente, íntimo, escondido	
Arquétipos “substantivos”	Luz/Trevas Ar/Miasma Arma Heroica/Laço Batismo/Mancha	Cume/Abismo Céu/Inferno Chefe/Inferior Herói/Monstro Anjo/Animal Asa/Réptil	O Fogo - chama. O Filho. A Árvore O Germe.	A Roda. A Cruz. A Rua. O Andrógino. O Deus plural.	O Microcosmo. A Criança, o Pequeno Polegar. O Animal Gigogne. A Cor, a Noite. A Mãe. O Recipiente.	A Moradia. O Centro. A Flor. A Mulher. O Alimento. A Substância.
Dos símbolos aos Sistemas.	O Sol, o Céu, o Olho do Pai, as Runas, o Mantra, as Armas, as Couraças, a Clausura, a Circuncisão, a Tonsura etc.	A Escala, a Escada, o Betoilo, o Campanário, o Zigurate, a Águia, a Cotovia, a Pomba, Júpiter etc.	O Calendário, a Aritmologia, a Tríade, a Tétrade, a Astrobiologia.		O Ventre, Devoradores e Devorados, Kobold, Dáctilos, Osíris, as Tinturas, as Gemas, <i>Mélusine</i> , o Veu, o Casaco, o Corte, o Caldeirão etc.	O Túmulo, o Berço, a Crisálida, a Ilha, a Caverna, a Mandala, a Barca, o Cesto, o Ovo, o Leite, o Mel, o Vinho, o Ouro etc.
			A Iniciação, o “Duas Vezes Nascido”, a Orgia, o Messias, a Pedra Filosofal, a Música etc.	O Sacrifício, o Dragão, a Espiral, o Caracol, o Urso, o Cordeiro, a Lebre, a Roca, o Isqueiro, a Batedeira etc.		

Figura 4: Quadro de classificação isotópica das imagens

Entendemos que as imagens que são classificadas nos regimes e em seus diferentes níveis antropológicos propostos por Durand emergem do conjunto formado pelas letras e sonoridades das canções (uma vez que o tom e o ritmo impostos pela sonoridade têm a capacidade de enfatizar ou alterar o sentido das letras quando interpretadas sem o acompanhamento musical). Assim, adotamos como referência para a identificação dos elementos simbólicos, que funcionam como pontos de partida de sentidos nas canções, o procedimento usado por Roland Barthes na identificação das “figuras” presentes nos discursos amorosos, que resultou na obra *Fragmentos de um discurso amoroso*. A “figura” é, segundo Barthes, delineada como um signo e memorável como uma imagem ou um conto, e se destaca no discurso segundo possamos a reconhecer (BARTHES, 2003, p. XVIII). A figura surge dos fragmentos do discurso:

Ao longo de toda a vida amorosa, as figuras surgem na cabeça do sujeito amoroso sem nenhuma ordem, pois dependem a cada vez de um acaso (interior ou exterior). A cada um desses incidentes (que o “assaltam”), o amante recorre à reserva (ao tesouro?) das figuras, segundo as necessidades, as injunções ou os prazeres de seu imaginário. (ibidem, p. XXI)

Barthes entendeu que a “figura é o amante em ação” e que o discurso amoroso não depende de alguma lógica que ligue as figuras, que determinem sua contiguidade. O discurso amoroso não é dialético, ele “gira como um calendário perpétuo, uma enciclopédia da cultura afetiva”, é um discurso horizontal, mas todo episódio amoroso pode ser dotado de um sentido, um caminho que é sempre possível interpretar segundo uma causalidade ou uma finalidade (ibidem, p. XXII). Procuramos adaptar essa ideia – que Barthes aplicou aos discursos amorosos presentes na literatura, na psicanálise, nos textos místicos e filosóficos e nas conversas com amigos – ao repertório de canções sobre o amor romântico investigado neste estudo para dele extrair as figuras ou imagens que formam o imaginário do amor romântico nos repertórios do pop-rock internacional e brasileiro analisados.

Os imaginários do amor romântico, sejam aqueles que surgem a partir do repertório da canção internacional, sejam os que surgem a partir da brasileira, não formam conjuntos fixos, imutáveis, de símbolos, imagens e sentidos. Pelo contrário, eles são tão dinâmicos e amplos que esta pesquisa não tem a pretensão de esgotá-los. O que propomos, e que desenvolvemos aqui, é apresentar uma amostra significativa e verossímil desses imaginários e deduzir quais relações podem ter existido no processo criativo de composição de canções em uma era na qual se intensificaram, por meio da indústria cultural e da comunicação de massa, os processos culturais globais de identificação.

Deve-se considerar também que, ao longo da segunda metade do século 20, os imaginários do amor romântico na canção midiática, especialmente nos gêneros pop e rock, podem ter apresentado transformações que refletiram a rápida mudança nos contextos social e histórico em que seus compositores se inseriram. Enquanto em 1957 a canção “All Shook Up”, composta por Otis Blackwell e interpretada por Elvis Presley, alcançava o primeiro lugar na parada de sucesso nos Estados Unidos com versos que associavam as reações físicas do protagonista (*my hands are shaky and my knees are weak / I can't seem to stand on my own two feet*) ao fato de ele estar apaixonado, como se aquele tipo de amor fosse uma “doença” cuja única cura seria estar ao lado da pessoa amada (*there's only one cure for this body of mine / that's to have the girl that I love so fine!*), pouco mais de duas décadas depois, Olivia Newton-John chegaria ao primeiro lugar da parada norte-americana em 1981 com a canção “Physical”, composta por Steve Kipner e Terry Shaddick, na qual as reações corporais da protagonista estão diretamente relacionadas ao ato sexual (*let's get into physical / let me hear your body talk*), sem nenhuma menção a sentimentos amorosos, e são comparadas a comportamentos irracionais (*you gotta know that you're bringin' out / the animal in me*). Esse é apenas um exemplo das transformações que atualizaram os sentidos do amor romântico para o contexto de cada época. As atualizações, no entanto, ocorreram

sobre imagens que tiveram uma presença constante no imaginário do amor romântico, como ciúme, nostalgia, conquista, sedução, solidão e saudade, entre outras. Dessa forma, é possível vislumbrarmos particularidades no imaginário do amor romântico do pop-rock em cada década entre 1950 e 2000. De forma geral, elas parecem ser particularidades relacionadas à trajetória dos compositores, aos diálogos culturais que estabeleceram e aos contextos históricos e socioculturais de cada década que impactaram na expressão de imagens que foram mais constantes ao longo de cada período.

Da mesma forma que figuras como nostalgia, solidão, sedução e outras permaneceram ao longo de meio século constantes no imaginário do amor romântico da canção anglo-americana, ainda que expressas a partir de linguagem e percepções que foram se modificando, é de se prever que, por serem universais, elas também apareçam no imaginário do amor romântico que surge na canção produzida por qualquer outra cultura, independentemente do diálogo com uma fonte cultural externa. Por conta disso, mais do que descobrir quais são as imagens do amor romântico que emergem dos repertórios das canções, interessa-nos identificar os sentidos que elas expressam e, a partir deles, estabelecer as relações entre os imaginários do amor romântico e entender a construção desses imaginários pelo compositor brasileiro. Assim, buscamos entender quais elementos semânticos nas letras e nas sonoridades das canções constroem cada imagem associada ao amor romântico e para quais sentidos essas imagens apontam. Neste ponto, enfrentamos um dos principais riscos metodológicos desta pesquisa, pois tivemos de recorrer ao subjetivo processo de interpretação das canções para definirmos os sentidos. Como também não temos a pretensão de esgotar os sentidos possíveis, assim como não acreditamos que cada canção gere infinitos sentidos, utilizamos neste processo de interpretação dos sentidos, conforme foi mencionado no capítulo anterior, o método proposto por Roland Barthes. Como o foco da pesquisa é a construção dos imaginários durante o processo criativo, os sentidos

identificados neste capítulo são analisados sob o ponto de vista dos compositores brasileiros (expressos em seus depoimentos e apresentados no próximo capítulo) para a verificação de como se deram a mediação e o compartilhamento de imaginários.

Assim, procuramos na análise semiótica das canções (letras e músicas) identificar os signos e seus interpretantes dinâmicos e classificá-los dentro dos regimes propostos por Durand (figura 4). Como estamos trabalhando essencialmente com signos e sentidos provocados pelas canções, é importante ressaltar que as análises apresentadas a seguir são exclusivamente da audição do conjunto letra e música, não se levando em consideração os signos visuais veiculados nos videocliques oficiais das canções produzidos principalmente a partir da década de 1980.

Os elementos simbólicos que, em nossa análise, emergiram dos principais sucessos da canção pop internacional na segunda metade do século 20 constituem um amplo retrato dos imaginários do amor romântico percebidos, reproduzidos e criados nessas canções, e que podem ser recortados em função de determinados períodos ou de determinados gêneros musicais. Geralmente, esses imaginários do amor romântico acabaram por fazer parte do processo de formação do compositor brasileiro alinhado a essas mesmas matrizes da canção popular internacional. É evidente, desde os anos 1960, quando surgem no Brasil as primeiras produções originais de canções dos gêneros pop e rock, a influência da sonoridade e dos temas, principalmente do pop-rock anglo-americano. Essa é a evidência que alimenta as teses de manipulação e de dominação que sustentam teorias como a do imperialismo cultural. No entanto, se não há dúvidas de que houve essa influência, para uma compreensão desse fenômeno – que gera uma aproximação estética e de conteúdo na canção pop internacional – faz-se necessário investigar de que forma o compositor, em uma cultura periférica, que estabelece negociações com outras, compartilhou esses imaginários, aderiu a eles e/ou deles se apropriou.

Todas as análises das canções desses repertórios são apresentadas no Apêndice B. A seguir apresentamos um exemplo de como foram feitas essas análises. Usamos neste exemplo um dos principais sucessos da banda Pato Fu, a canção “Depois”, composição de John Ulhoa, lançada em 1999 no álbum *Isopor*:

Título	Compositor	Intérprete	Ano
Depois	John Ulhoa	Pato Fu	1999

Gênero musical (modo)	Efeitos de sentido (movimento)
Pop	Ascensão

pontos de partida de sentidos	efeitos de sentido produzidos
<i>Não foi dessa vez</i> <i>Mas pode ter certeza</i> <i>Mal posso esperar</i> <i>Pra fugir da tristeza</i> <i>Amanhã talvez</i> <i>Vai ser um carnaval</i> <i>Vão falar de mim</i> <i>Pro bem ou pro mal</i> <i>Tomo um café e um guaraná pra me animar</i> <i>Mas ficou tão tarde</i> <i>Que é melhor deixar pra lá...</i> <i>Ahhhhh...</i> <i>Quando penso em nós dois</i> <i>Deixo tudo pra depois</i> <i>Quando penso em nós três</i> <i>Fica pra outra vez</i>	insucesso / fracasso desejo de superar algum acontecimento triste esperança / expectativa alegria / festa / bagunça fofoca / comentários obter coragem / energia desistência prioridade ao relacionamento amoroso, à vida de casal avenidas de sentido: (1) desejo de viver um triângulo amoroso ou (2) planos em relação a ter um filho
<i>Juntei passos, palavras</i> <i>Não era bem o momento</i> <i>Fingi não querer nada</i> <i>Tem hora que não me aguento...</i> <i>Tomo um café e um guaraná pra me animar</i> <i>Mas ficou tão tarde</i> <i>Que é melhor deixar pra lá...</i> <i>Ahhhh...</i> <i>Quando penso em nós dois</i>	oportunidade dissimulação

<p><i>Deixo tudo pra depois Quando penso em nós três Fica pra outra vez</i></p> <p><i>Prometo, juro, garanto Vou resolver tudo isso Assim que tiver coragem E mais nenhum compromisso Tomo um café e um guaraná pra me animar Mas ficou tão tarde Que é melhor deixar pra lá... Ahhhh..</i></p> <p><i>Quando penso em nós dois Deixo tudo pra depois Quando penso em nós três Fica pra outra vez</i></p>	<p>decidir</p> <p>liberdade</p>
---	---------------------------------

Avenida de sentido percorrida:

“Depois” traz uma sonoridade moderadamente acelerada (130 bpm) que remete a um movimento de ascensão. A avenida de sentido percorrida na canção trilhou o tema da “indecisão”. Os pontos de partida de sentidos que constroem essa isotopia são constituídos pelos seguintes signos:

– alegria: a imagem da alegria é construída pelo desejo revelado pela protagonista (aquela que canta) de superar a tristeza de sua situação amorosa e também pela alegoria do carnaval como marca dessa superação.

– aventura: a imagem da aventura é construída pelo tipo de relacionamento amoroso não convencional que a protagonista mantém ou busca manter e por seu desejo de liberdade, de se libertar dos compromissos que tem.

– coragem: a imagem da coragem está associada à promessa que a protagonista faz à pessoa amada ou a si mesma de que irá resolver sua situação amorosa, fazendo uma escolha.

Em “Depois”, o refrão da canção (*Quando penso em nós dois / Deixo tudo pra depois / Quando penso em nós três / Fica pra outra vez*) leva à abertura de duas avenidas de sentido: uma que remete a um triângulo amoroso e outra que endereça aos planos do casal para ter um filho. Os versos anteriores e posteriores trazem elementos semânticos que criam isotopias em relação a essas duas interpretações, como veremos mais à frente. A sonoridade com pulso rítmico moderadamente acelerado, com melodia e harmonia suaves, e o tom da voz da intérprete dão uma atmosfera leve e alegre à canção, reforçando o caráter divertido de vários elementos semânticos presentes nos seus versos (como em: *Tomo um café e um guaraná pra me animar* ou *Tem hora que não me aguento...*). Sob a perspectiva da análise semiótica baseada na percepção da canção pelo ouvinte, podemos estabelecer o seguinte diagrama representativo das semioses geradas no seu processo de fruição:

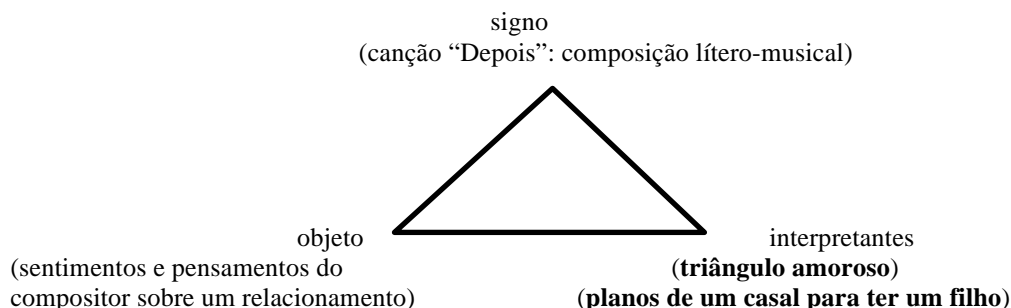


Figura 5: Diagrama do processo semiótico na linguagem verbal-musical, a partir do ponto de vista do ouvinte

Na avenida de sentido que conduz ao tema do relacionamento amoroso a três, a protagonista (aquela que canta) revela seus sentimentos em relação às pessoas amadas (*Quando penso em nós dois / Deixo tudo pra depois / Quando penso em nós três / Fica pra outra vez*), sua percepção sobre a repercussão social e moral desse tipo de relacionamento (*Vão falar de mim / Pro bem ou pro mal*) e as atitudes que pretende adotar para resolver essa situação (*Vou resolver tudo isso / Assim que tiver coragem / E mais nenhum compromisso*). No percurso da avenida de sentido que conduz à interpretação da narrativa como a relação

de um casal que vivencia a expectativa de ter um filho, a protagonista (aquela que canta) lamenta o fracasso da tentativa (*Não foi desta vez*), mostra seu desejo de superar os sentimentos desse insucesso (*Mal posso esperar / Pra fugir da tristeza*), reflete sobre a situação do casal e do plano de maternidade (*Quando penso em nós dois / Deixo tudo pra depois / Quando penso em nós três / Fica pra outra vez*). Nas duas avenidas de sentido, os efeitos de sentido do título “Depois” estão presentes no fato de a protagonista postergar seus planos e a solução das situações que se apresentam.

A seguir procuramos representar uma parte desses imaginários do amor romântico da canção brasileira e internacional que emergiram dessas análises, a partir de dois processos de classificação. O primeiro é inspirado nas “figuras” elencadas por Barthes em *Fragmentos de um discurso amoroso*, que serviram de parâmetro para definir e agrupar os principais arquétipos, mitos, símbolos e imagens que emergiram nos processos de interpretação semiótica das canções. As “figuras” de Barthes constituem os fundamentos do discurso amoroso. O segundo processo classificatório consiste em associar essas figuras ao quadro de classificação isotópica de imagens, descrevendo os significados que expressaram dentro da ideia de regimes, estruturas e classes de arquétipos (estabelecidos empiricamente), desenvolvido por Durand.

4.1. Principais elementos simbólicos do amor romântico no pop-rock brasileiro

O resultado que obtivemos na análise (vide Apêndice B) do repertório do pop-rock brasileiro selecionado estabeleceu um imaginário do amor romântico composto principalmente pelas seguintes figuras:

ABISMAR-SE

Barthes define o ABISMAR-SE como a “onda de aniquilamento que sobrevém ao sujeito amoroso por desespero ou plenitude” (BARTHES, 2003, p. 3). Essa figura surge como expressão do extremo encantamento do sujeito amoroso pela pessoa amada, como em “Menino bonito” (Rita Lee, 1974), e como o efeito fora do normal que a pessoa amada provoca no sujeito amoroso, como em “Cena de cinema” (Lobão, 1982). O ABISMAR-SE remete ao reflexo dominante digestivo, a um lançar-se nas profundezas, ao mergulho no realismo sensorial, características do regime NOTURNO em suas estruturas místicas. O ABISMAR-SE está presente em 10% (2/20) das canções.

ALEGRIA

A figura da ALEGRIA surge a partir dos símbolos e arquétipos da luz (em oposição à escuridão e à solidão) e do carnaval e do riso (em oposição à tristeza). A ALEGRIA remete à dominante postural, ao simbolismo ascensorial, ao levantar-se do sujeito amoroso contra a tristeza e à escuridão, e recorre ao esquema verbal do distinguir, pertencendo assim ao regime DIURNO. A ALEGRIA está presente em 15% (3/20) das canções.

CANÇÃO

A figura da CANÇÃO surge predominantemente como um recurso metalinguístico: faz referência à canção que está sendo cantada ou a alguma de suas características, como a melodia, por exemplo, para ilustrar o sentimento do sujeito amoroso. A CANÇÃO remete à dominante copulativa, como um de seus adjuvantes sensoriais (musicais-rítmicos), pertencendo ao regime NOTURNO, na sua estrutura sintética (ou dramática). Ela está presente em 20% (4/20) das canções.

CORPO

Barthes define a figura do CORPO como “todo pensamento, toda comoção, todo interesse suscitados no sujeito amoroso pelo corpo amado” (BARTHES, 2003, p. 93). Partes do corpo surgem como instrumento de expressão de realismo sensorial, como no uso das expressões “pés no chão” e “água na boca” ou no recurso à imagem do coração para expressar o estar apaixonado do sujeito amoroso, e as referências ao corpo são predominantemente para compor retratos do estado físico do sujeito em função de sua condição emocional. As imagens do CORPO surgem em harmonia com o estado emocional do sujeito amoroso e nelas predominam a miniaturização, de concentração de significados em partes menores e fracionadas do indivíduo. A figura do CORPO faz parte da dominante digestiva e, portanto, do regime NOTURNO, nas suas estruturas místicas. O CORPO está presente em 20% (4/20) das canções.

DECLARAÇÃO

Barthes define a DECLARAÇÃO como a “propensão do sujeito amoroso de conversar abundantemente, com uma emoção contida, com o ser amado, sobre seu amor, sobre ele, sobre si mesmo, sobre eles: a declaração não se reporta à confissão de amor, mas à forma, infinitamente comentada, da relação amorosa” (ibidem, p. 99). Nesse sentido, podemos afirmar que as canções do pop-rock sobre o amor romântico são predominantemente declarações, feitas por aqueles que cantam e dirigidas à pessoa amada. Nos versos dessas canções, surge uma manifestação específica da DECLARAÇÃO que aqui nos interessa. Ela se configura como os anúncios feitos pelo sujeito amoroso de que tem algo a dizer à pessoa amada. Nas canções analisadas, essa figura é composta pelos atos de “dizer”, “avisar”, “prometer” ou “telefonar”, que são anunciados como resultado da insuportabilidade de se manter algum sentimento, memória ou acontecimento em segredo, da necessidade de se

fazer uma ameaça, um desafio, uma revelação ou uma promessa. A DECLARAÇÃO surge nas canções como um ato de coragem, heroico, portanto, com uma característica ativa, de luta e conquista, remetendo ao reflexo dominante postural e a estruturas heroicas. Ela faz parte do regime DIURNO. A DECLARAÇÃO está presente em 35% (7/20) das canções.

DESENCANTO

A desilusão, o vazio, a ideia de suicídio e a efemeridade do encantamento são os elementos que compõem a figura do DESENCANTO. Em “As curvas da estrada de Santos” (Roberto Carlos, 1969), ela emerge como resultado da desilusão do protagonista (e até mesmo de uma intenção suicida dele) expressa nos versos *Eu vivo muito só... / Se acaso numa curva / Eu me lembro do meu mundo, / Eu piso mais fundo*. O DESENCANTO como inevitável efeito seguinte ao encantamento aparece nos versos *Lindo! / E eu me sinto enfeitiçada / Correndo perigo / Seu olhar / É simplesmente / Lindo!... / Mas também não diz mais nada*, de “Menino bonito” (Rita Lee, 1974). O DESENCANTO é o ato de descer, de penetrar, de cair, pertencendo à estrutura mística do regime NOTURNO. Ele está presente em 15% (3/20) das canções.

ENCONTRO

A figura do ENCONTRO surge como o resultado de uma busca, de uma procura intencional do sujeito amoroso pela pessoa amada ou como fruto do acaso. Assim como nas canções internacionais, nas brasileiras o ENCONTRO representa um momento de felicidade do sujeito amoroso. O ENCONTRO faz parte do esquema verbal do reunir, numa síntese que preserva as diferenças. Ele pertence à dominante copulativa, do regime NOTURNO, em suas estruturas sintéticas. O ENCONTRO está presente em 15% (3/20) das canções.

ENTREGA

A figura da ENTREGA surge como o resultado do ato de abnegação do sujeito amoroso em relação ao próprio corpo e a tudo que ele tem ou sente em prol da pessoa amada. A ENTREGA é a renúncia, o sacrifício do sujeito amoroso, que pertence ao reflexo dominante copulativo e, portanto, ao regime NOTURNO, em suas estruturas sintéticas. Ela está presente em 10% (2/20) das canções.

ESPERA

Barthes define a figura da ESPERA como o “tumulto de angústia suscitado pela espera do ser amado, ao sabor dos mais ínfimos atrasos (encontros, telefonemas, cartas, retornos)” (ibidem, p. 163). Ela aparece nas canções da Jovem Guarda e revela exatamente essa angústia do sujeito amoroso que aguarda a pessoa amada e faz dessa espera algo dramático, recorrendo à analogia com a grandiosidade da natureza, como nos versos *De que vale o céu azul e o sol sempre a brilhar / Se você não vem e eu estou a lhe esperar*, de “Quero que vá tudo pro inferno” (Erasmio e Roberto Carlos, 1965). A ESPERA pode anteceder tanto o ENCONTRO quanto a ENTREGA, e sua atitude de passividade remete à dominante digestiva, do regime NOTURNO, em suas estruturas místicas. A ESPERA está presente em 15% (3/20) das canções.

EROTISMO

A imagem do EROTISMO é construída principalmente pelas referências diretas e indiretas ao ato sexual, que é o ápice explicitado de outros elementos simbólicos presentes nas canções, como a SEDUÇÃO e o QUERER-POSSUIR. O ato sexual pode aparecer através de metáforas, como em “Doce vampiro” (1979), de Rita Lee – *Vou abrir a porta / Pra você entrar* –, ou mais explicitamente como em “Mania de você” (1979), também de Rita Lee – A

gente faz amor / Por telepatia / No chão, no mar, na lua / Na melodia. A imagem do EROTISMO remete às estruturas místicas (quentes e íntimas) do regime NOTURNO das imagens. Ela está presente em 20% (4/20) das canções.

EU-TE-AMO

A figura do EU-TE-AMO surge como um ato de confissão que traz uma revelação ou uma reafirmação do sentimento do sujeito amoroso pela pessoa amada ou vice-versa. Nas canções brasileiras, ela não aparece associada a interesses como o de casar, transar ou namorar, como acontece predominantemente nas canções internacionais analisadas. No EU-TE-AMO predomina o esquema verbal do reunir, a dramatização e a dialética dos antagonistas. Na classificação isotópica das imagens, proposta por Durand, ele faz parte da dominante copulativa e do regime NOTURNO, em suas estruturas sintéticas. O EU-TE-AMO está presente em 20% (4/20) das canções.

HERÓI

A imagem do herói surge nas canções de Erasmo Carlos, durante a Jovem Guarda, através da figura do “playboy” que enfrenta a tudo e a todos, de forma agressiva, decidida e bélica, em busca de encontrar o grande e único amor ao qual está destinado. Ela é construída também pelas declarações do protagonista para a pessoa amada e pela saga cheia de sofrimentos para encontrá-la. A dramaticidade construída nas narrativas reforça a imagem da jornada heroica do protagonista em busca do amor. A figura do HERÓI remete às estruturas heroicas do regime DIURNO das imagens. Ela está presente em 15% (3/20) das canções.

LIBERDADE

A figura da LIBERDADE surge como um ato de independência e autonomia do sujeito amoroso em relação à pessoa amada, como nos versos *Um belo dia resolvi mudar / E fazer tudo o que eu queria fazer / Me libertei daquela vida vulgar / Que eu levava estando junto a você*, de “Agora só falta você” (Rita Lee & Tutti-Frutti, 1975), ou como a condição necessária para o sujeito amoroso fazer algo em prol da pessoa amada, como nos versos *Prometo, juro, garanto / Vou resolver tudo isso / Assim que tiver coragem / E mais nenhum compromisso*, de “Depois” (Pato Fu, 1999). A LIBERDADE decorre do reflexo dominante postural e liga-se ao esquema verbal do “distinguir”, pertencendo ao regime DIURNO. Ela está presente em 10% (2/20) das canções.

MORTE

A figura da MORTE surge como manifestação do desejo do sujeito amoroso em função de sua solidão ou do sofrimento que a pessoa amada lhe provoca, seja por conta do seu comportamento, seja pela perspectiva da separação. Ela também aparece para enfatizar a sedução da pessoa amada sobre o sujeito amoroso. A figura da MORTE com seus esquemas verbais do cair e do descer deriva da dominante digestiva e pertence ao regime NOTURNO, em suas estruturas místicas. Ela está presente em 20% (4/20) das canções.

NATUREZA

A figura da NATUREZA é construída a partir das referências do sujeito amoroso, normalmente o protagonista da canção (aquele que canta), a elementos do mundo natural, como céu, sol, lua, luar, mar, floresta, chuva, vento, vendaval, estrela, vagalume. Essas imagens surgem como elementos de comparação, para enaltecer a beleza do amor vivenciado pelo protagonista ou a pessoa amada, ou para equiparar os sofrimentos do amor romântico a fatos naturais, procurando dar ao relacionamento amoroso a mesma

grandiosidade dos elementos ou fenômenos da natureza. Outras vezes as imagens servem como pano de fundo da cena amorosa cantada. A figura da NATUREZA traz os princípios de analogia e de similitude e pertence à dominante digestiva, do regime NOTURNO, em suas estruturas místicas. Ela está presente em 45% (9/20) das canções.

NOITE

Barthes define a figura da NOITE como “todo estado que suscita no sujeito a metáfora da obscuridade (afetiva, intelectual, existencial) na qual ele se debate ou se apazigua”. Ela emerge predominantemente ligada à tristeza do sujeito amoroso, a algum sofrimento vivenciado por ele em relação à pessoa amada. A imagem da NOITE simboliza arquétipos ligados ao profundo, ao íntimo e ao escondido. Ela pertence à dominante DIGESTIVA e ao regime NOTURNO, nas suas estruturas místicas. A figura da NOITE está presente em 25% (5/20) das canções.

NOSTALGIA

A figura da NOSTALGIA surge a partir das lembranças e saudades que o sujeito amoroso nutre pela pessoa amada e pelos momentos em que estiveram juntos. O sentido de NOSTALGIA como saudade de algo que não se viveu também emerge claramente nos versos *A noite além da noite / Me faz lembrar o que não vivi*, de “Chorando no campo” (Lobão, 1987). A NOSTALGIA remete ao descer e ao reflexo dominante copulativo do regime NOTURNO, em suas estruturas sintéticas. Ela está presente em 15% (3/20) das canções.

OBSESSÃO

A figura da OBSESSÃO surge como o comportamento do sujeito amoroso que faz a pessoa amada ocupar todos os seus pensamentos, às vezes identificando essa atitude (em si mesmo) como algo doentio, como uma mania, uma loucura ou uma paranoia. A OBSESSÃO remete à idealização da pessoa amada e, ao mesmo tempo, a certo “autismo” do sujeito amoroso. Ela deriva do reflexo dominante postural, da ideia de ascensão até uma pessoa amada idealizada e colocada acima do sujeito amoroso. A OBSESSÃO faz parte do regime DIURNO. Ela está presente em 25% (5/20) das canções.

PAIXÃO

A figura da PAIXÃO representa o reconhecimento expresso pelo sujeito amoroso de que ele está enamorado. Associada aos arquétipos do profundo, do íntimo e do escondido, a figura da PAIXÃO faz parte da dominante digestiva e do regime NOTURNO, em suas estruturas místicas. A PAIXÃO está presente em 20% (4/20) das canções.

QUERER-POSSUIR

Barthes define o QUERER-POSSUIR como o ato do sujeito amoroso de “querer sempre sem cessar apropriar-se de uma maneira ou de outra do ser amado” (ibidem, p. 283). O QUERER-POSSUIR surge predominantemente como o desejo, o “querer” do sujeito amoroso para que a pessoa amada o queira. O QUERER-POSSUIR pertence aos esquemas verbais do possuir, do penetrar e à dominante digestiva, fazendo parte do regime NOTURNO, nas estruturas místicas. O QUERER-POSSUIR está presente em 30% (6/20) das canções.

SEDUÇÃO

Barthes define a SEDUÇÃO como o episódio no qual o sujeito amoroso é capturado e encantado (seduzido) pela imagem do objeto amado (ibidem, p. 301). Nas canções brasileiras analisadas, a figura da SEDUÇÃO emerge tanto a partir da manipulação (sentido negativo) do sujeito amoroso pela pessoa amada quanto do ato de enfeitiçar (sentido positivo que vem do encantamento do sujeito amoroso a partir de elementos sensuais, como o beijo, a beleza física, a atração sexual etc. da pessoa amada). A figura da SEDUÇÃO remete aos arquétipos do quente e do íntimo, ao esquema verbal do possuir, ao realismo sensorial e à dominante digestiva, fazendo parte, assim, do regime NOTURNO, em suas estruturas místicas. A SEDUÇÃO está presente em 50% (10/20) das canções.

SEPARAÇÃO

A figura da SEPARAÇÃO aparece preponderantemente como uma fonte de SOFRIMENTO do sujeito amoroso, ao ser a causa de sua solidão, dor ou tristeza. Mas ela também emerge como uma forma de o sujeito amoroso impor um castigo (um sofrimento) à pessoa amada. Ela também tem uma característica predominantemente definitiva. A SEPARAÇÃO aparece como uma ação heroica do sujeito amoroso ou da pessoa amada e nela vigoram o esquema verbal do distinguir e o princípio da exclusão. A SEPARAÇÃO pertence à dominante postural e ao regime DIURNO. Ela aparece em 50% (10/20) das canções.

SOFRIMENTO

A figura do SOFRIMENTO emerge como a dor manifestada ou reconhecida diretamente pelo sujeito amoroso, isto é, de forma explícita e consciente. O SOFRIMENTO pode ser tanto o do protagonista (aquele que canta) quanto o da pessoa amada (para quem ele canta). A ausência da pessoa amada, normalmente por conta de uma separação, é a principal causa do SOFRIMENTO nas canções brasileiras analisadas. A figura do SOFRIMENTO

representa assim uma queda, uma descida do sujeito amoroso às trevas, de ida às profundezas mais íntimas. A figura do SOFRIMENTO pertence à dominante digestiva e, portanto, ao regime NOTURNO, em suas estruturas místicas. O SOFRIMENTO está presente em 35% (7/20) das canções.

SOLIDÃO

A figura da SOLIDÃO emerge como a solidão física e/ou filosófica do sujeito amoroso, que sente a ausência da pessoa amada e vivencia um “vazio” provocado por essa ausência. A SOLIDÃO representa uma queda, uma descida às trevas, fruto do reflexo dominante digestivo, pertencendo ao regime NOTURNO, nas suas estruturas místicas. Ela está presente em 20% (4/20) das canções.

SONHO

A figura do SONHO representa as fantasias e as ilusões do sujeito amoroso em relação à pessoa amada e à sua vida romântica. As imagens do SONHO caracterizam-se pela perda de contato com a realidade, pela fuga e pelo idealismo. O SONHO pertence à dominante postural, que caracteriza o regime DIURNO. A figura do SONHO está presente em 20% (4/20) das canções.

SÚPLICA

A figura da SÚPLICA emerge como um dramático pedido de ajuda, um apelo ou um pedido de perdão do sujeito amoroso dirigidos à pessoa amada. A SÚPLICA revela a humildade do sujeito e seu ato dramático para permanecer ou reconciliar-se com a pessoa amada. Ela pertence à dominante digestiva e ao regime NOTURNO, nas estruturas místicas. A SÚPLICA está presente em 15% (3/20) das canções.

TRANSFORMAÇÃO

A figura da TRANSFORMAÇÃO surge como o desejo do sujeito amoroso de mudar seu jeito de ser, como nos versos *Um belo dia resolvi mudar / E fazer tudo o que eu queria fazer*, de “Agora só falta você” (Rita Lee & Tutti-Frutti, 1975), ou como uma demanda do sujeito amoroso para que a pessoa amada mude o jeito de ela ser, como nos versos *Acho bom saber / Que pra ficar comigo / Vai ter que mudar...*, de “Se você pensa” (Erasmus e Roberto Carlos, 1968). A TRANSFORMAÇÃO é um ato ascensional, de subida, reflexo da dominante postural, pertencendo assim ao regime DIURNO. Ela está presente em 10% (2/20) das canções.

UNIÃO

A figura da UNIÃO emerge como a entrega e o pertencimento recíproco entre o sujeito amoroso e a pessoa amada (sentido positivo) ou como um estar junto por costume e inércia (sentido negativo), que, neste caso, gera alguma insatisfação no sujeito amoroso. A UNIÃO faz parte do esquema verbal do reunir (homem-mulher, passado-porvir) e da dominante copulativa, pertencendo assim às estruturas sintéticas do regime NOTURNO. A UNIÃO está presente em 20% (4/20) das canções.

A tabela a seguir resume a incidência desses elementos simbólicos no imaginário:

Regime de imagens	Elemento simbólico	Incidência
Diurno	Separação	10
	Declaração	7
	Obsessão	5
	Sonho	4
	Herói	3
	Alegria	3
	Transformação	2
	Liberdade	2
Noturno	Sedução	10
	Natureza	9
	Sufrimento	7
	Querer-possuir	6
	Noite	5
	Canção	4
	Morte	4
	Paixão	4
	Solidão	4
	Erotismo	4
	União	4
	Corpo	4
	Eu-te-amo	4
	Desencanto	3
	Nostalgia	3
	Súplica	3
	Encontro	3
	Espera	3
Entrega	2	
Abismar-se	2	

O mapa a seguir (Figura 6) representa a distribuição desses elementos simbólicos no imaginário do amor romântico no pop-rock brasileiro construído pelas canções analisadas:



Imagens do Regime Diurno

Imagens do Regime Noturno

Figura 6: Mapa dos principais elementos simbólicos do imaginário do amor romântico no pop-rock brasileiro

4.2. Principais elementos simbólicos do amor romântico no pop-rock internacional

O resultado que obtivemos na análise do repertório do pop-rock internacional (vide Apêndice B) estabeleceu um imaginário do amor romântico composto pelas seguintes figuras:

ALEGRIA

A figura da ALEGRIA agrega imagens que surgem da verbalização pelo protagonista (aquele que canta) de seu sentimento de felicidade, como nos versos *I wanna hold your hand / And when I touch you I feel happy inside / It's such a feeling that my love / I can't hide, I can't hide, I can't hide*, de “I Want to Hold Your Hand” (The Beatles, 1964), e que mostram o esforço do sujeito amoroso em alegrar a pessoa amada, como nos versos *Let me fill your heart with joy and laughter / Togetherness, girl it's all I'm after*, de “I’ll Be There” (The Jackson 5, 1970). A ALEGRIA está ligada ao arquétipo da luz, à vitória sobre a TRISTEZA e o SOFRIMENTO (e, numa última instância, sobre a morte). Ela pertence à dominante postural e ao regime DIURNO. A figura da ALEGRIA está presente em 10% (4/45) das canções internacionais.

CORPO

Barthes define a figura do CORPO como “todo pensamento, toda comoção, todo interesse suscitados no sujeito amoroso pelo corpo amado” (BARTHES, 2003, p. 93). Nas canções internacionais analisadas, as referências ao corpo, seja inteiro (*body/cuerpo*), seja em suas partes (*hands, feet, arms, knees, thigh, mouth, heart*), surgem predominantemente para compor retratos do estado físico do sujeito em função de sua condição emocional de estar apaixonado ou como elementos eróticos, como em “My Sharona” (The Knack, 1979) e “Physical” (Olivia Newton-John, 1981). Dentre essas partes, destacam-se as mãos (*hands*),

pela frequência com que aparecem, e o coração (*heart*), que para Barthes tem a significação de “órgão do desejo” (ibidem, p. 91). As imagens do CORPO surgem em harmonia com o estado emocional do sujeito amoroso e nelas predominam a miniaturização, de concentração de significados em partes menores e fracionadas do indivíduo, e o realismo sensorial. A figura do CORPO faz parte da dominante digestiva e, portanto, do regime NOTURNO, nas suas estruturas místicas. O CORPO está presente em 20% (10/45) das canções internacionais.

DECLARAÇÃO

Anúncio de que serão revelados, por meio da verbalização, os sentimentos do protagonista (geralmente aquele que canta) para a pessoa amada e em relação a ela (geralmente para quem ele canta). Expressão de que se quer falar algo, normalmente com o uso dos verbos *to say* e *to tell*. Surge em função da insuportabilidade de se manter algum sentimento, memória ou acontecimento guardado somente para si, da necessidade de se fazer uma promessa, pedir desculpas, assumir um compromisso ou revelar um desejo, uma incapacidade, um arrependimento, um elogio. Geralmente, quando ela aparece também surgem as figuras do EU-TE-AMO e da UNIÃO. A DECLARAÇÃO aparece tanto em canções com atmosferas alegres quanto nas tristes, mas sempre motivada por alguma necessidade ou pressão, associadas normalmente à presença da figura ameaçadora da SEPARAÇÃO. A DECLARAÇÃO surge nas canções como um ato de coragem, heroico, portanto. Ela pode aparecer como uma anúnciação, como nos versos de “I Want To Hold Your Hand” (The Beatles, 1964): *Oh yeah, I'll tell you something / I think you'll understand*. Ou como um vocativo para chamar a atenção da pessoa amada, como nos versos de “Sugar, Sugar” (The Archies, 1969): *Sugar, ah honey, honey / You are my candy girl*. A DECLARAÇÃO tem uma característica ativa, de luta e conquista, e é negada quando o protagonista desiste ou não

quer ter uma atitude ativa, heroica, como exemplificam os versos de “I Can’t Stop Loving You” (Ray Charles, 1962): *I’ve made up my mind / To live in memory of the lonesome times (I can’t stop wanting you) / It’s useless to say / So I’ll just live my life in dreams of yesterday*. Como um ato de coragem, a DECLARAÇÃO apresenta um esquema de distinguir (falar x calar; coragem x covardia), com dominante postural e estruturas heroicas (ou esquizomorfias). Ela faz parte do regime DIURNO. A DECLARAÇÃO está presente em 30% (13/45) das canções internacionais.

DESENCANTO

A figura do DESENCANTO representa o desapontamento, a desilusão, a decepção e o arrependimento do sujeito amoroso em relação à pessoa amada ou ao sentimento amoroso. Ela pode ser um ponto de partida para o sujeito amoroso que reverterá esse desencanto em crença no amor, como em “I’m a Believer” (The Monkees, 1966), ou se manifesta por meio da expressão de arrependimento do protagonista pelo tipo de relação amorosa mantida, como em “Maggie May” (Rod Stewart, 1971), ou, ainda, como uma sensação de estar perdido, que o protagonista tinha antes de encontrar a pessoa amada, como em “Like a Virgin” (Madonna, 1984). O DESENCANTO aparece também como a decepção e a desilusão do protagonista em relação ao amor romântico, em função de relações passadas malsucedidas, como nos versos: *I don’t want another pretender / To disillusion me one more time / Whispering words of forever / Playing with my mind*, de “Dreamlover” (Mariah Carey, 1993). O DESENCANTO pode ser interpretado como uma tentativa de “domesticar” o devir, de um preservar-se frente a algo visto como “cíclico” (o iludir-se e desiludir-se amoroso), para evitar novas decepções. Mas ele é predominantemente um ato de descer, de penetrar, de cair. Ele pertence à estrutura mística do regime NOTURNO. A figura do DESENCANTO está presente em 10% (5/45) das canções internacionais.

ENCONTRO

A figura do ENCONTRO surge a partir da descoberta da pessoa amada pelo protagonista (às vezes, como se fosse uma revelação que o faz abismar-se). Barthes define a figura do ENCONTRO como “a época feliz imediatamente subsequente à primeira sedução, antes que surjam as dificuldades da relação amorosa” (BARTHES, 2003, p. 135). O ENCONTRO surge sempre como um momento de felicidade do sujeito amoroso e o uso do verbo *to find* predomina na caracterização dessa imagem. O ENCONTRO faz parte do esquema verbal do reunir, numa síntese que preserva as diferenças. Ele pertence à dominante copulativa, do regime NOTURNO, em suas estruturas sintéticas. O ENCONTRO está presente em 20% (8/45) das canções internacionais.

EU-TE-AMO

Ato de confissão e expressão verbal máxima do amor romântico. Ele surge geralmente como uma revelação ou uma reafirmação do sentimento do protagonista (aquele que canta) em relação à pessoa amada (sobre ou para quem ele canta). O EU-TE-AMO é uma figura que normalmente aparece associada a algum interesse (casar, transar, namorar), como nos versos: *I really love you baby, cross my heart / Let's walk up to the preacher / And let us say I do*, de “Don't Be Cruel” (Elvis Presley, 1956); ou é usada para “consertar” ou lamentar alguma atitude no passado do protagonista em relação à pessoa amada (algum erro ou insucesso, inclusive o fato de ele nunca ter dito o EU-TE-AMO), como nos versos: *Those happy hours that we once knew / Tho' long ago, they still make me blue / They say that time heals a broken heart / But time has stood still since we've been apart / I can't stop loving you*, de “I Can't Stop Loving You” (Ray Charles, 1962); ou, ainda, como expressão dramática do amor incondicional ou eterno que o protagonista tem pela pessoa amada, como

nos versos: *Ooh, I bet you're wond'rin' how I knew / 'bout your plans to make me blue / With some other guy you knew before / Between the two of us guys you know I love you more*, de "I Heard It Through the Grapevine" (Marvin Gaye, 1968). O EU-TE-AMO não é o ato final do sujeito amoroso, pois ele espera uma resposta ao pronunciá-lo. Nele predomina o esquema verbal do reunir, a dramatização e a dialética dos antagonistas. Na classificação isotópica das imagens, proposta por Durand, ele faz parte da dominante copulativa e do regime NOTURNO, em suas estruturas sintéticas. O EU-TE-AMO está presente em 30% (14/45) das canções internacionais.

NATUREZA

A figura da NATUREZA é construída a partir das referências do protagonista (aquele que canta) a elementos do mundo natural, como sol, lua, ondas, flores, primavera, verão, pássaros, nuvem, estrelas, aurora. Essas imagens surgem sempre como elementos de comparação, ora para enaltecer a beleza do amor vivenciado pelo protagonista ou a pessoa amada, ora para equiparar os sofrimentos do amor romântico a fatos naturais, como nos versos: *Tho' I tried not to hurt you / Tho' I tried / But I guess that's why they say / Every rose has its thorn*, de "Every Rose Has Its Thorn" (Poison, 1988). Nas imagens da NATUREZA predominam os princípios de analogia e de similitude. A figura da NATUREZA pertence à dominante digestiva, do regime NOTURNO, em suas estruturas místicas. Ela está presente em 15% (7/45) das canções internacionais.

NOITE

A NOITE é uma figura que surge nas canções internacionais associada a estados emocionais e eventos como tristeza, solidão, espera, sonhos, sedução, sexo e festa. Isto é, ela pode ser tanto o espaço temporal de eventos tristes como felizes. Em ambos sentidos, a imagem da

NOITE simboliza arquétipos ligados ao profundo, ao quente, ao íntimo e ao escondido, como nos versos: *Close your eyes, make a wish / And blow out the candlelight / For tonight is just your night / We're gonna celebrate, all thru the night*, de "I'll Make Love to You" (Boyz II Men, 1994). A imagem da NOITE pertence à dominante digestiva e ao regime NOTURNO, nas suas estruturas místicas. Ela está presente em 25% (11/45) das canções internacionais.

NOSTALGIA

Lembranças, memórias, recordações ou saudades do ser amado e dos momentos em que o sujeito passou junto a ele compõem a figura da NOSTALGIA. Nas canções internacionais analisadas, esses sentimentos surgem predominantemente associados à melancolia ou à tristeza do protagonista da canção (aquele que canta). A figura da NOSTALGIA é frequentemente construída com o uso do verbo *to miss* e do substantivo *memory*. A NOSTALGIA tem um sentido de reunir o passado e o porvir, normalmente dando um sentido de felicidade para o primeiro e de tristeza ou sofrimento para o segundo. Nela operam o princípio da causalidade e uma forte relação com o tempo. A NOSTALGIA pertence à dominante copulativa e ao regime NOTURNO, em suas estruturas sintéticas. Ela está presente em 20% (9/45) das canções internacionais.

PAIXÃO

A figura da PAIXÃO representa o reconhecimento expresso pelo sujeito amoroso de que ele está enamorado. Ela difere do ato de anunciar da DECLARAÇÃO e da confissão do EU-TE-AMO ao simbolizar o autorreconhecimento do sujeito amoroso de seu estado apaixonado, normalmente expresso pela frase *I'm in love*, tal qual fosse uma descoberta (ou uma conscientização) feita no momento da enunciação. Associada aos arquétipos do profundo, do

íntimo e do escondido, a figura da PAIXÃO remete à dominante digestiva e pertence ao regime NOTURNO, em suas estruturas místicas. A PAIXÃO está presente em 10% (5/45) das canções internacionais.

PLENITUDE

Barthes define que a figura da PLENITUDE surge quando “o sujeito coloca, com obstinação, o voto e a possibilidade de uma satisfação plena do desejo implicado na relação amorosa e de uma felicidade sem falhas, e como que eterna, dessa relação” (BARTHES, 2003, p. 275). E é também dessa forma que ela surge nas canções internacionais analisadas. A PLENITUDE aparece como a expressão de que a relação amorosa é capaz de tornar os sujeitos completos e de preencher o tempo e o espaço com alegrias e amor. A PLENITUDE caracteriza-se por suas estruturas de idealização (e “autismo”), gigantismo e onipotência. Ela está associada à dominante postural e ao regime DIURNO. A PLENITUDE está presente em 15% (6/45) das canções internacionais.

QUERER-POSSUIR

A figura do QUERER-POSSUIR reúne as diferentes formas do desejo do protagonista em relação a apropriar-se do ser amado. Predominantemente, ele é expresso pelo uso do verbo *to want* e pode remeter ora ao onírico ou platônico, como nos versos *Whenever I want you / all I have to do is dream*, de “All I Have To Do Is Dream” (The Everly Brothers, 1958), ora ao mundo real e possível, como nos versos *When I say that something / I wanna hold your hand*, de “I Want To Hold Your Hand” (The Beatles, 1964). Ele pode remeter a um sentido de pertencer “saudável”, como em “Like a Virgin” (Madonna, 1984) e “Love Will Keep Us Together” (The Captain & Tennille, 1975), ou obsessivo, como em “Every Breath You Take” (The Police, 1983), e também a um sentido do possuir pela relação sexual, como em

“Tonight’s the Night” (Rod Stewart, 1976). O QUERER-POSSUIR está associado aos esquemas verbais do possuir e do penetrar e à dominante digestiva, fazendo parte do regime NOTURNO, nas estruturas místicas. O QUERER-POSSUIR está presente em 35% (16/45) das canções internacionais.

SEDUÇÃO

A figura da SEDUÇÃO surge nas canções internacionais analisadas por meio dos símbolos e imagens que remetem ao ato sexual, ao beijo, ao encantamento, à sensualidade e ao amor à primeira vista. A atração exercida pelo corpo do sujeito amoroso predomina como principal instrumento do ato de seduzir. A figura da SEDUÇÃO remete aos arquétipos do quente e do íntimo, ao esquema verbal do possuir, ao realismo sensorial e à dominante digestiva, fazendo parte, assim, do regime NOTURNO, em suas estruturas místicas. A SEDUÇÃO está presente em 40% (19/45) das canções internacionais.

SEPARAÇÃO

A SEPARAÇÃO tem preponderantemente um sentido de fonte de SOFRIMENTO nas canções de amor romântico. Ela é a causa de solidão, dor e tristeza, e é expressa em versos que cantam sobre despedidas e partidas (ou morte da pessoa amada) e nos rompimentos (motivados por traição, pelo fim da paixão ou, até mesmo, por altruísmo). A SEPARAÇÃO tem uma característica definitiva, permanente, o que a diferencia das ausências temporárias que normalmente acabam em um reencontro, o que não ocorre nas canções com a figura da SEPARAÇÃO. Vigoram nela o esquema verbal do distinguir e o princípio da exclusão. Ela está associada à dominante postural e ao regime DIURNO. A SEPARAÇÃO aparece em 30% (13/45) das canções internacionais.

SOFRIMENTO

A figura do SOFRIMENTO representa a dor manifestada ou reconhecida expressa diretamente pelo sujeito amoroso nas canções internacionais analisadas. Diferente de outras figuras presentes nas canções, como SOLIDÃO, NOSTALGIA e SEPARAÇÃO, que geralmente têm como consequência implícita o sofrimento do sujeito amoroso, neste caso o sofrimento físico e mental é explícito, direto e consciente. O SOFRIMENTO pode ser tanto o do protagonista (aquele que canta) quanto o da pessoa amada (para quem ele canta) – neste caso, normalmente, ele imagina se ela sofre tanto quanto ele, como nos versos: *Is your heart filled with pain, shall I come back again? / Tell me dear, are you lonesome tonight?*, de “Are You Lonesome Tonight?” (Elvis Presley, 1960). A imagem do SOFRIMENTO surge por meio da dor, da mágoa, da ansiedade e da tristeza manifestadas pelo sujeito amoroso, com o predomínio do uso dos termos *pain* e *blue*. A figura do SOFRIMENTO representa uma atitude de descida às trevas, de ida às profundezas mais íntimas. Ela revela um realismo sensorial e é regida pelo princípio da analogia. A figura do SOFRIMENTO está associada à dominante digestiva e, portanto, ao regime NOTURNO, em suas estruturas místicas. O SOFRIMENTO está presente em 35% (15/45) das canções internacionais.

SOLIDÃO

A SOLIDÃO surge como a solidão física, o isolamento do sujeito, como nos versos *You know I can be found / Sitting home all alone*, de “Don’t Be Cruel” (Elvis Presley, 1956), ou em *Now that you’re gone / What I did’s so wrong / That you had to leave me alone*, de “Careless Whisper” (Wham!, 1985). Esse “estar só” é sempre resultado da ausência da pessoa amada. A SOLIDÃO remete à descida às trevas, aparece geralmente associada a devaneios noturnos e pertence à dominante digestiva, ao regime NOTURNO, nas suas estruturas místicas. Ela está presente em 15% (7/45) das canções internacionais.

SONHO

A figura do SONHO surge como manifestações de ilusão do sujeito, geralmente em função do fracasso da relação amorosa ou da sua não concretização na forma desejada. As imagens do SONHO caracterizam-se pela perda de contato com a realidade, pela fuga e pelo idealismo. O SONHO pertence à dominante postural, que caracteriza o regime DIURNO. A figura do SONHO está presente em 15% (7/45) das canções internacionais.

SÚPLICA

A SÚPLICA surge como um pedido com tons dramáticos e carregado de humildade ou mesmo como o ato de orar por algo. A imagem da SÚPLICA é normalmente construída a partir dos verbos *to ask* e *to pray* e do advérbio *please*, geralmente para pedir (ou implorar) à pessoa amada para não partir, para retornar ou perdoar. Apesar da sua carga dramática, a figura da SÚPLICA está presente preponderantemente em canções de tom alegre, como “A Big Hunk of Love” (Elvis Presley, 1959), “Night Fever” (The Bee Gees, 1978), “Faith” (George Michael, 1987) e “Smooth” (Santana & Rob Thomas, 1999), ou românticas, como “Every Breath You Take” (The Police, 1983) e “Careless Whisper” (Wham!, 1985), não aparecendo em canções cuja sonoridade tenha um tom triste. A SÚPLICA revela a humildade do sujeito e também simboliza o seu perseverar e o seu último ato (de desespero) para permanecer com a pessoa amada. Ela está associada à dominante digestiva e ao regime NOTURNO, nas estruturas místicas. A SÚPLICA está presente em 20% (10/45) das canções internacionais.

TOLO

A figura do TOLO representa a falta de inteligência e de percepção do sujeito amoroso em relação à sua situação perante a pessoa amada. Esta, normalmente, não é sincera com ele ou o usa em jogos amorosos. Nas canções analisadas, a figura do TOLO apareceu predominantemente relacionada a uma pessoa que não o protagonista (aquele que canta). O TOLO vivencia uma situação de “autismo” e de idealização, associada à dominante postural e ao regime DIURNO. A figura do TOLO está presente em 10% (4/45) das canções internacionais.

UNIÃO

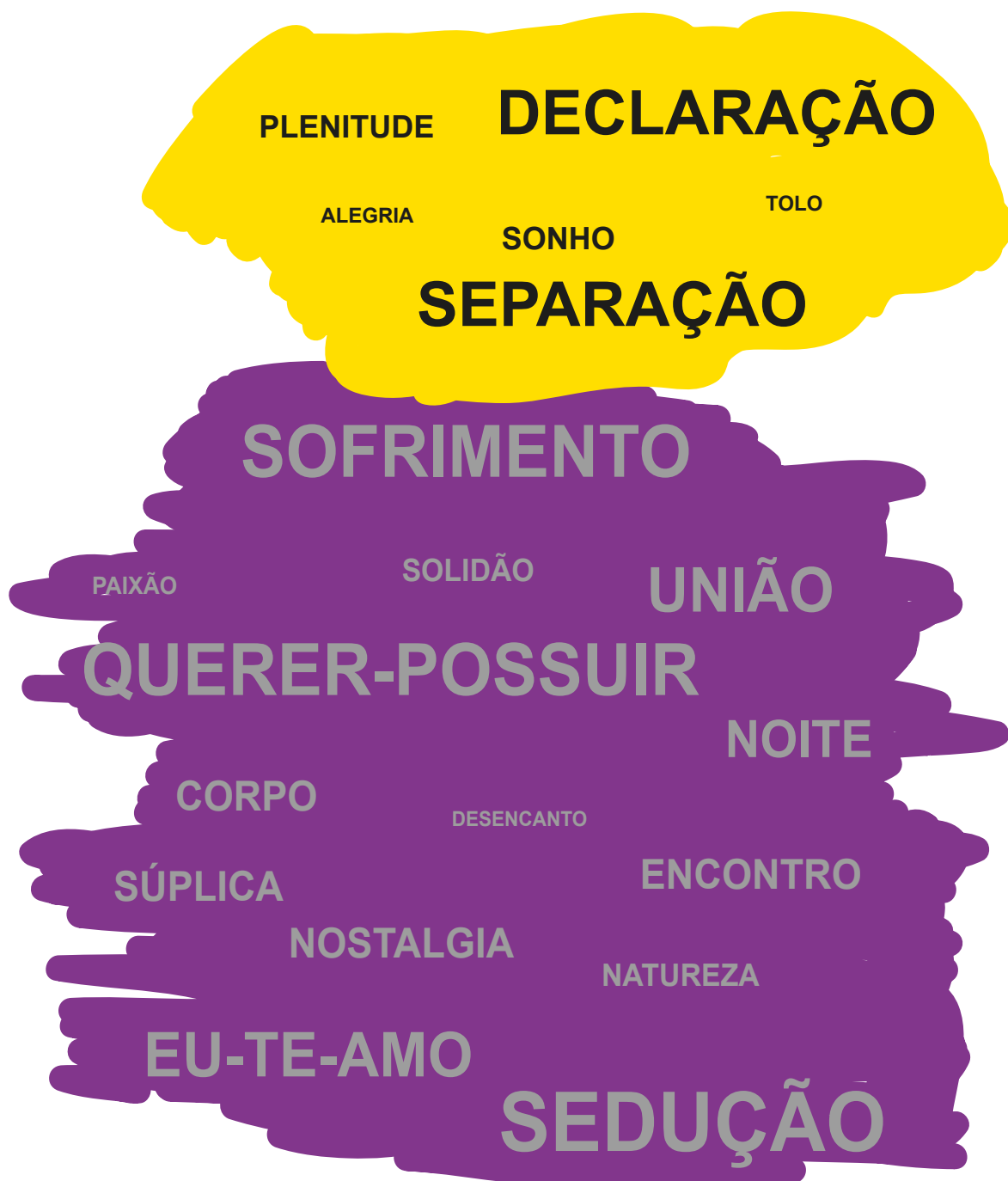
A UNIÃO, segundo Barthes, é o “sonho de união total com o ser amado” (BARTHES, 2003, p. 331). Ela emerge principalmente a partir das seguintes situações: da figura do casamento, como nos versos: *Now that sugar shack queen is amarried to me, yeah yeah / We just sit around and dream of those old memories*, de “Sugar Shack” (Jimmy Gilmer and The Fireballs, 1963); nas expressões do desejo de estar junto, como nos versos: *I got you to hold me tight / I got you, I won't let go / I got you to love me so / I got you babe*, de “I Got You, Babe” (Sonny & Cher, 1965); em pactos de amor e na crença de que a força do amor é ou será capaz de manter os protagonistas juntos, independentemente dos obstáculos, como nos versos *You and I must make a pact / We must bring salvation back / Where there is love / I'll be there, I'll be there / I'll reach out my hand to you*, de “I'll Be There” (The Jackson 5, 1970) ou em *Love, Love will keep us together / Think of me babe whenever*, de “Love Will Keep Us Together” (The Captain & Tennille, 1975); por fim, na figura do abraço, como mostram os versos: *And feel your warm embrace / It makes feel so good*, de “Miss You Much” (Janet Jackson, 1989). A UNIÃO faz parte do esquema verbal do reunir (homem-mulher, passado-porvir) e da dominante copulativa, estando associada assim às estruturas

sintéticas do regime NOTURNO. A UNIÃO está presente em 30% (13/45) das canções internacionais.

A tabela a seguir resume a incidência desses elementos simbólicos no imaginário do amor romântico do pop-rock internacional:

Regime de imagens	Elemento simbólico	Incidência
Diurno	Declaração	13
	Separação	13
	Sonho	7
	Plenitude	6
	Alegria	4
	Tolo	4
Noturno	Sedução	19
	Querer-possuir	16
	Sufrimento	15
	Eu-te-amor	14
	União	13
	Noite	11
	Corpo	10
	Súplica	10
	Nostalgia	9
	Encontro	8
	Natureza	7
	Solidão	7
	Paixão	5
Desencanto	5	

O mapa a seguir (Figura 7) representa a distribuição desses elementos simbólicos no imaginário do amor romântico no pop-rock internacional de sucesso construído pelas canções analisadas:



Imagens do Regime Diurno

Imagens do Regime Noturno

Figura 7: Mapa do imaginário do amor romântico no pop-rock internacional (1956-2000)

Estabelecidas as “bacias semânticas” do imaginário do amor romântico nas distintas culturas (anglo-americana e brasileira) – e tendo como paradigma o conceito de “neotribalização” de Maffesoli –, no próximo capítulo investigamos a construção do imaginário do amor romântico no pop-rock brasileiro a partir da trajetória e da perspectiva de alguns dos principais compositores do gênero: Erasmo Carlos, Rita Lee, Lobão e Fernanda Takai e John Ulhoa, do Pato Fu.

5. A CONSTRUÇÃO DO IMAGINÁRIO DO AMOR ROMÂNTICO A PARTIR DAS CANÇÕES DE ERASMO CARLOS, RITA LEE, LOBÃO E PATO FU

As trajetórias de Erasmo Carlos, Rita Lee, Lobão e dos principais compositores do Pato Fu (Fernanda Takai e John Ulhoa), identificadas nesta pesquisa a partir de suas biografias, autobiografias e entrevistas concedidas a jornais, revistas e sites⁹, mostram que a construção dos imaginários em suas canções se dá em um ecossistema social composto por redes de relações e fenômenos culturais e comunicacionais. Entre esses fenômenos, destacamos a fruição (recepção/consumo) dos produtos culturais, a cotidianidade (mediações com o ecossistema social) e o desenvolvimento (criação/produção) das canções. É nesse espaço-tempo, representado no diagrama a seguir (figura 8), que esses compositores contribuíram na formação do imaginário do amor romântico do pop-rock brasileiro.

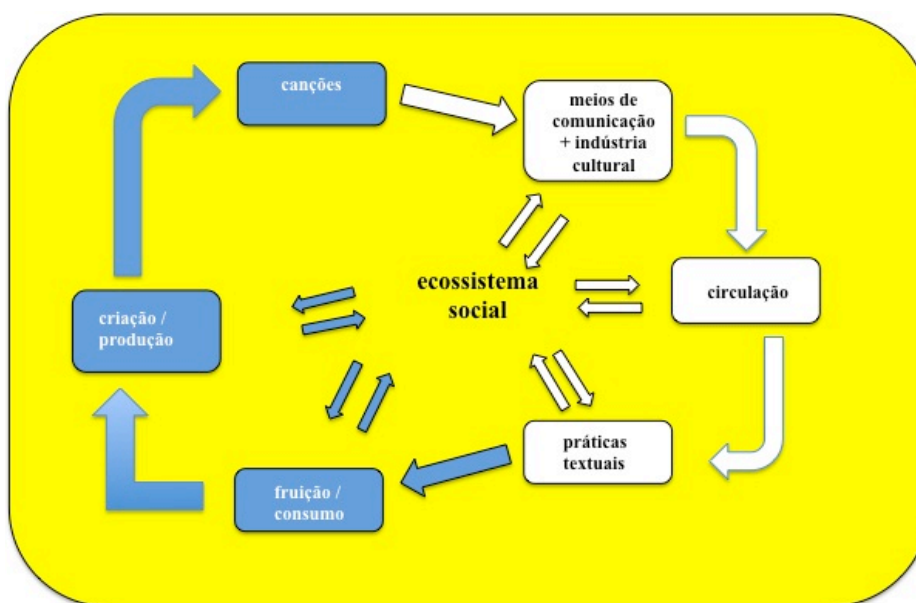


Figura 8: Diagrama do processo de mediações culturais no qual o compositor da canção midiática se insere, baseado no modelo semiótico-textual proposto por Eco e Fabbri

⁹ O levantamento dos gostos, influências e mediações múltiplas, a partir das informações reveladas nos depoimentos (coletados em entrevistas, biografias e autobiografias) dos compositores brasileiros investigados neste doutorado, resultou no mapeamento dos principais artistas, grupos, gêneros e outros diálogos culturais estabelecidos por eles em suas formações como artistas e em seus processos de criação das canções. Os mapas dos principais diálogos culturais estabelecidos por Erasmo Carlos, Rita Lee, Lobão e pelos compositores do Pato Fu são apresentados ao longo deste capítulo junto das respectivas análises de suas produções.

Os imaginários são construídos a partir de processos de criação inseridos em contextos culturais e comunicacionais que envolvem relações assimétricas (de competência) entre emissores e receptores e negociações (mediações múltiplas) estabelecidas com o ecossistema social em que estão. O compositor das canções midiáticas é, assim, parafraseando Maffesoli (2010, p. 133), um ator com múltiplos papéis nessa história, ao ser, ao mesmo tempo, consumidor e criador de produtos da indústria cultural e dos meios de comunicação de massa.

Além das competências individuais de decodificação e codificação dos textos – competências essas desenvolvidas a partir da bagagem cultural e habilidades criativas de cada um –, a construção do imaginário do amor romântico no pop-rock brasileiro foi o resultado também das trocas que esses compositores estabeleceram com o ecossistema social em que estiveram inseridos. Nessas interações, destacam-se os diálogos que esses artistas mantiveram com os grupos sociais pelos quais transitaram. No caso das trajetórias de Erasmo Carlos, Rita Lee, Lobão e dos compositores do Pato Fu – Fernanda Takai e John Ulhoa –, os grupos sociais que nos interessam neste estudo se constituíram em torno de movimentos socioculturais transitórios (tribos, subculturas, cenas). Movimentos que tiveram geralmente como catalisador algum subgênero do rock e/ou da canção pop e levaram ao compartilhamento dos mesmos interesses culturais e a uma comunhão emocional entre seus integrantes. Como vimos anteriormente, Maffesoli definiu esse tipo de fenômeno como “neotribalismo”, que resulta na formação de microgrupos sociais chamados pelo pensador francês de “tribos urbanas”. Nossa percepção é a de que as tribos urbanas, formadas em torno de fenômenos musicais, expressam um processo de identificação cultural, no qual os imaginários que emergem do pop-rock exercem um papel central.

Veremos a seguir como as trocas reveladas pelos compositores aqui investigados com os diferentes ecossistemas sociais contribuíram na construção desses imaginários.

5.1. Erasmo Carlos e a construção do herói do amor romântico da Jovem Guarda

Erasmo Carlos foi um dos principais compositores da primeira geração de autores de canções de rock no Brasil. Sozinho ou em parcerias, principalmente com Roberto Carlos, escreveu alguns dos maiores sucessos do rock nacional nos anos 1960. Muitas dessas canções fizeram parte de um movimento musical conhecido como Jovem Guarda, homônimo do programa de televisão veiculado de 1965 a 1968, pela TV Record, nas tardes de domingo. Esse programa foi o espaço em que um imaginário da Jovem Guarda foi construído e divulgado nacionalmente por artistas, canções, moda, linguajar e comportamentos. Foi através dele que a Jovem Guarda se consolidou como um estilo musical do rock brasileiro.

Uma década antes de os rocks compostos por Erasmo Carlos tornarem-se sucessos, a Bossa Nova havia realizado uma fusão de elementos da música brasileira com os da internacional – basicamente a mescla do samba com o jazz – em canções que representaram uma atualização da canção popular no país. A Jovem Guarda também trilhou um caminho da atualização da canção popular no Brasil, mas, enquanto a Bossa Nova caracterizou-se principalmente pela criação de um novo gênero musical, a Jovem Guarda inovou pouco em relação à estética do rock anglo-americano de sucesso da época. Por outro lado, em termos de sucesso popular, ela tornou-se um fenômeno de massa e fonte geradora de um processo de “tribalização” urbana da juventude brasileira em torno de suas canções, expoentes e estilos de vida. Nesse contexto, a Jovem Guarda foi responsável por estabelecer um imaginário do amor romântico com características próprias (no final da década de 1960 o estilo musical jovem-guardista e seu imaginário do amor romântico derivaram para o que

ficaria conhecido como “música cafona”¹⁰). Em uma análise do dialogismo que as canções da Jovem Guarda estabeleceram, Paulo Eduardo Lopes aponta para alguns elementos simbólicos que são essenciais ao imaginário do movimento. Entre eles está a figura do protagonista nas canções como um “herói”, ainda que seja um herói contraditório que, ao mesmo tempo, busca um grande e definitivo amor e rejeita a ideia do casamento (LOPES, 1999, p. 188). Lopes aponta também que outra característica marcante desse “herói”, além da busca do “grande amor”, é o estilo de vida de “playboy”. Nesse contexto, o playboy simboliza um estilo de vida identificado com automóveis possantes, vestuários e aparências extravagantes, linguajar baseado em gírias e comportamento rebelde – uma rebeldia contra os valores e o moralismo das gerações “mais velhas” ou “conservadoras” (representadas pelos pais e autoridades).

Nos depoimentos de Erasmo Carlos sobre sua trajetória artística antes e durante a Jovem Guarda, é possível identificar com quais elementos das culturas brasileira e internacional ele dialogou. Entre esses elementos estão artistas, canções, gêneros artísticos, programas televisivos e obras e estilos literários que o compositor citou como parte de sua bagagem cultural e de sua memória emocional, além dos grupos sociais pelos quais transitou. Na representação a seguir (figura 9), é possível visualizar os elementos com os quais o compositor dialogou:

¹⁰ No livro *Eu não sou cachorro não*, o historiador Paulo César Araújo defende a ideia da “música cafona” como herdeira de parte significativa do legado da Jovem Guarda, principalmente em função dos sentimentos amorosos exacerbados expressos nessas canções.



Figura 9: Mapa dos principais diálogos culturais estabelecidos por Erasmo Carlos até a Jovem Guarda

Nas canções que escolhemos para analisar neste doutorado, é possível identificar o resultado de algumas dessas trocas e como elas contribuíram na construção do imaginário do amor romântico e do *éthos* da Jovem Guarda. A figura do “herói” das canções jovem-guardistas criadas pelo compositor está relacionada a várias passagens relatadas por Erasmo Carlos. Uma delas diz respeito à admiração que ele e seu grupo social nutriam pelo papel de James Dean em *Juventude transviada*, filme que inspirou parte dos adolescentes dos anos 1950 e 1960 e que estabeleceu uma ligação direta com a atmosfera de rebeldia do então nascente rock’n’roll:

As brigas eram outra constante em nossas vidas. Brigava-se por qualquer motivo e, às vezes, por nada. Quem não podia ter um canivete igual ao do filme *Juventude transviada* comprava uma imitação barata e ridícula no camelô da estação da Leopoldina. Eu usava um fio de aço flexível enrolado na barriga, por baixo da camisa, simulando um chicote. (CARLOS, 2012, p. 41)

Outro aspecto relevante é sobre a visão que o compositor tem sobre o papel “heroico” dele mesmo e de suas canções, quando iniciava sua carreira e tornava-se protagonista de uma virada socioeconômica na vida de sua família:

[...] Eu começava numa profissão. Era um embrião de compositor e estava no caminho certo. As coisas iriam melhorar, e finalmente minha mãe não teria que encerrar casarões antigos nem lavar pilhas de roupas alheias. Eu e meu violão não deixaríamos. (ibidem, p. 57)

Fica evidente a visão do compositor sobre a figura do filho “herói” que ajuda a mãe a superar as condições adversas da vida. O protagonismo do artista com seu violão nessa narrativa remete à ideia do herói com sua arma em uma trajetória vitoriosa.

A ambiência que permeou a construção do amor romântico jovem-guardista das obras de Erasmo Carlos mostra os diálogos que ele estabeleceu com a cultura brasileira e a internacional nas fases pré e durante a Jovem Guarda. Em seus depoimentos sobre esses períodos, o compositor revela sua admiração pelos produtos das culturas brasileiras e internacionais (notadamente a norte-americana), seja na música, com seu gosto pelo samba, bossa nova e pelo rock, seja nas outras artes, com o encanto pelas obras de Monteiro Lobato, Walt Disney e pelos heróis dos quadrinhos, como Super-Homem, Flash Gordon, Zorro, Tarzan e Capitão Marvel, entre outros. Na música, o compositor equipara a importância da canção brasileira à da internacional em sua formação:

Quando entrei para os Snakes, em 1958, o rock fazia a minha cabeça. Mas, parafraseando Caymmi, acontece que eu sou quase baiano – e isso faria diferença na minha relação com a música [...] Cresci assim, cercado de baianos por todos os lados e criado como se fosse um. Absorvi a cultura baiana a ponto de fazer minhas primeiras orações para o Senhor do Bonfim, que era o papai do céu para mim. Em dias de festa, comia-se caruru, vatapá, munguzá com canela na sobremesa, e até feijão de coco, que a minha avó fazia [...] A música também me chegava pelo lado baiano. Quando ouvi *João Valentão*, fiquei intrigado, porque eu era encrenqueiro e sonhava acordado com o personagem da letra da música. Parecia que Dorival Caymmi sabia da minha vida e estava me dando um toque. Tempos depois, todos lá em casa cantariam de manhã, de tarde e de noite o sucesso *Maracangalha*, que as rádios não paravam de tocar [...]. Quem é do signo de gêmeos como eu é um duplo, sendo perfeitamente natural que um lado de mim tenha ficado chapado quando ouviu *Rock Around the Clock*, com Bill Haley, enquanto o

outro... ah, o outro... sentiu um cataclismo interior ao escutar *Chega de saudade*, com João Gilberto. (CARLOS, 2012, pp. 62-64)

Essa aproximação entre as culturas regional (de “raízes”), nacional e internacional também estava presente na comunidade jovem na qual Erasmo Carlos transitava, e que seria berço de diferentes vertentes da atualização da canção jovem no Brasil nos anos 1960 e 1970:

A descoberta da música como novo sentido na vida de alguns de nós viria a fechar esse ciclo maravilhoso. Das tímidas serenatas que virariam sessões de rock e bossa nova nas esquinas da Barão de Ubá, beco do Mota, travessa São Vicente e Haddock Lobo ecoariam as vozes promissoras dos Snakes, do futuro luthier Antônio Pedro, Tim Maia, Jorge Ben e, em raríssimas vezes, Roberto Carlos. Na carona dos anos 60, ganhamos o mundo. O corte no dedo para unir nosso sangue era coisa do passado, mas o amor por aquela turma ficaria nas minhas veias para sempre. Como escrevi em 1984, em *Turma da Tijuca*, parceria minha com Roberto.

*Eu era aluno do Instituto Lafayette
Naquele tempo eu já pintava o sete
(...)
Nessa eterna sensação de gol
Muitas brigas e o nascer do rock and roll* (ibidem, pp. 43-44)

O compositor relata sua adesão consciente ao *éthos* do rock:

Se por dentro eu era um sujeito dividido entre o rock e a bossa nova, minha imagem – calça Far-West nacional (o mais próximo que podíamos chegar dos jeans que víamos nos filmes americanos), camisa de gola alta, cabelo comprido e costeleta – não admitia dúvidas. Eu era o protótipo do roqueiro (ibidem, pp. 64-65).

Essa fala traz índices da sedução que o gênero exerceu sobre Erasmo Carlos e também do processo de identificação cultural que o compositor estabeleceu naquele período que antecedeu o início de sua carreira como compositor.

Os elementos simbólicos relacionados ao amor romântico nas canções de Erasmo Carlos aqui analisadas são reveladores desses diálogos que ele estabeleceu com as tribos urbanas pelas quais transitou em tempos pré e durante a Jovem Guarda. A aura do amor romântico jovem-guardista pode ser compreendida pelos sentidos que esses elementos

geraram (e geram). Nas canções “Quero que tudo vá pro inferno”, “Se você pensa”, “Prova de fogo”, “Eu te darei o céu” e “As curvas da estrada de Santos”, há o predomínio de um protagonista (aquele que canta a canção) ativo, heroico (muitas vezes, agressivo) e aventureiro em relação ao amor e à pessoa amada, geralmente para quem ele canta.

No imaginário que pode ser compreendido nessas canções, destacam-se alguns elementos simbólicos determinantes da atmosfera do amor romântico na Jovem Guarda.

Em “Quero que vá tudo pro inferno” (1965), o protagonista (aquele que canta) coloca a ausência da pessoa amada (para quem ele canta) como um valor acima de todos os sinais de felicidade que o cercam – naturais ou materiais. Referências à situação socioeconômica do protagonista, como a vida de playboy e o carro, são equiparadas a maravilhas do mundo natural, como o céu azul e o sol sempre a brilhar, para dar a dimensão do seu sofrimento pelo fato de ele, por alguma razão não explicitada, estar separado da pessoa amada. A dramaticidade na canção é construída a partir da sensação do protagonista de que é insuportável viver longe da pessoa amada e da impetuosidade expressa na sonoridade e no verso do refrão: *e que tudo mais vá pro inferno*.

Em “Eu te darei o céu” (1966), o protagonista (aquele que canta) assume uma atitude heroica ao prometer fazer qualquer coisa para manter a pessoa amada (para quem ele canta) ao seu lado e evitar a ameaça da separação, que surge em versos como: *Você pode até gostar de outro rapaz / Que lhe dê amor, carinho e muito mais*. A dramaticidade do esforço e do sofrimento do protagonista é dimensionada pelo recurso a imagens grandiosas da natureza e do mundo abstrato, como nos versos *Eu te darei o céu* e *Até o infinito eu vou buscar*, e reforçada pela sonoridade que cria um tom de impetuosidade para o cantar do protagonista.

“Se você pensa” (1968) traz um protagonista (aquele que canta) que busca impor suas condições para um relacionamento junto à pessoa amada (para quem ele canta), que é caracterizada como manipuladora, orgulhosa e indiferente. Assim como em outras canções

da Jovem Guarda, o amor é colocado radicalmente acima de tudo – *Você não sabe / E nunca procurou saber / Que quando a gente ama / Pra valer / Bom é ser feliz e mais / Nada! Nada!...* –, e essa condição é usada pelo protagonista em seu discurso agressivo em relação ao comportamento e forma de pensar da pessoa amada. A agressividade é reforçada pela sonoridade da canção.

O desafio colocado pelo amor aos sujeitos amorosos é mais uma vez apresentado em “Prova de fogo” (1968). Nela, a protagonista (aquela que canta) desafia o sujeito amado (para quem ela canta) a provar o amor que tem por ela ou será o fim do relacionamento amoroso. A dramaticidade da canção é realçada pela sonoridade com ritmo acelerado e pela ênfase nas guitarras distorcidas.

“As curvas da estrada de Santos” (1969) traz um protagonista (aquele que canta) que faz um lamento sobre sua solidão e, ao mesmo tempo, uma súplica para a pessoa amada que ele perdeu. A canção traz o tema do protagonista aventureiro e heroico, com o desafio da velocidade nas perigosas curvas da estrada de Santos e também pelo risco que assume e/ou pelo desinteresse pela própria vida em função da ausência da pessoa amada (remetendo à ideia de suicídio).

O mito do herói inserido no universo do amor romântico é um dos elementos simbólicos mais marcantes que emergem das canções compostas por Erasmo Carlos no período da Jovem Guarda aqui analisadas. As características desse herói – agressivo, aventureiro, conquistador, desafiador, rebelde, inconformado, suicida, dramático – o associam ao Regime Diurno das imagens na classificação estabelecida por Gilbert Durand (2002, p. 443). Erasmo Carlos revela uma autopercepção desse papel “heroico” que exercia como artista durante a Jovem Guarda:

O ímpeto juvenil da criação batia mais forte. Éramos motivados pelo ineditismo das transformações sociais. Tudo tinha o brilho da novidade. Existiam milhões de regras arcaicas para serem contestadas. Pela primeira vez na história, os jovens falavam para os jovens. A rima “amor” e “dor” não

soava simplória. Qualquer ousadia, por mais ingênua que fosse, gerava polêmica com os conservadores radicais. A hipocrisia do comportamento adulto nos levava à irreverência e à rebeldia. Soltavam-se os pássaros das gaiolas e os voos começariam. (ibidem, p. 115)

Além do herói solitário que aparece nessas canções, Erasmo Carlos também explorou em outras composições a ideia da “turma” em aventuras heroicas, baseadas principalmente nas brigas em que os artistas da Jovem Guarda se envolviam, como na canção “Os sete cabeludos”, que traz os versos: *vinha o meu carro em doida disparada / com sete cabeludos pra topar qualquer parada.*

Na construção do imaginário do amor romântico nas canções aqui analisadas, Erasmo Carlos também recorreu com frequência aos elementos simbólicos da “natureza”, do “sofrimento”, da “separação” e da “solidão”. São elementos simbólicos que ajudaram a construir os sentidos da grandeza das forças e do desafio que o protagonista em cada canção enfrentava na busca e conquista da pessoa amada, transformando cada um de seus percursos relatados nas letras em jornadas de um protagonista heroico em relação ao amor romântico. Em uma entrevista a *O Pasquim*¹¹, quando fala sobre sua admiração pelos heróis dos quadrinhos, Erasmo apresenta sua tese de humanização dos super-heróis criados por Stan Lee (Surfista Prateado, Homem de Ferro e outros), humanização que se reflete no imaginário do amor romântico em suas canções. É possível encontrar índices desse herói, que busca o grande amor de sua vida, na autopercepção que Erasmo Carlos expressa sobre sua condição de artista (quando, por exemplo, verbaliza que ele e seu violão levarão à ascensão social de sua família), na análise que faz do seu papel no contexto histórico-social em que estava inserido (ao ver na rebeldia, que protagonizava com sua arte e costumes, uma arma contra o conservadorismo e uma aliada das transformações sociais em curso no país) e

¹¹ *O Pasquim*, edição 28 – janeiro de 1970.

no conteúdo dos discursos das canções que compôs, em que a figura do playboy seria a personificação de um tipo de herói mítico.

Sobre suas conquistas amorosas, relatadas em entrevistas¹², em sua autobiografia – e que contribuíram para o apelido de “Tremendão” que carregou durante a Jovem Guarda – e em seu discurso sobre o processo criativo (neste caso, nas parcerias com Roberto Carlos), Erasmo Carlos revela quanto do imaginário do amor romântico presente nas suas composições foi construído a partir de suas vivências e experiências reais:

O público tem uma enorme curiosidade em saber quem são as musas de nossas canções. Posso responder que elas existem, só que jamais revelamos um ao outro a fonte dos nossos sentimentos íntimos. As mulheres inspiradoras da estabilização ou desestabilização das nossas emoções, na hora da composição, estão guardadas num cofre, dentro do coração de cada um [...] O que existe de fato são personagens vivenciando situações que podem ser disfarces da realidade. Se um tem a intenção de desabafar com uma mulher específica, o outro não se interessa em saber quem é. A carga emocional desse desabafo vai endereçada para aquela que, na quase totalidade das vezes, é uma compilação de muitas mulheres. Pelo menos para mim. (ibidem, p. 131)

Ainda que seja uma “compilação de muitas mulheres”, a(s) musa(s) inspiradora(s) das canções da fase da Jovem Guarda evidencia(m) determinadas características da personalidade do sujeito amoroso retratado. Em canções como “Quero que vá tudo pro inferno” e “Eu te darei o céu”, em que o amor romântico narrado pelo compositor transita da profanação à redenção, há a construção da imagem do sujeito amoroso como o “amor da vida” do protagonista. Já em “Se você pensa” e “Prova de fogo” há a construção de imagens de sujeitos amorosos que ainda precisam se transformar para estarem à altura do amor oferecido pelo protagonista.

¹² Como nas entrevistas para a revista *Playboy*, edição 63, de outubro de 1980, e para a revista *Trip*, edição 177, de maio de 2009.

Já as imagens de “solidão” e “sofrimento” por amor, que compõem o imaginário das canções dos tempos da Jovem Guarda, não correspondem à percepção mais recente que o compositor tem sobre o amor romântico que vivenciou:

Sofri por amor só uma vez. É por isso que nunca mais eu tive ninguém. Não sofri 30 ou 40 vezes. O que me leva a crer que só amei de verdade uma vez. A vida é engraçada. Você às vezes pensa que ama, mas não ama, sabe? Mas vai ver tem alguém por aí que ainda não encontrou você e que vai dar essa liga. Aí a gente espera acontecer, não força barra nenhuma, se tem que acontecer acontece. Acredito muito naquele encontro, o carrinho que bate no outro no supermercado e as compras caem no chão e aí você olha para a pessoa. (CARLOS, 2009)

Apesar disso, prevalece ainda nessa percepção do compositor a ideia do “grande amor de uma vida” e de um destino amoroso já traçado para cada um, mito este seminal no imaginário de suas primeiras composições e também da Jovem Guarda. Figura que remete à ideia do encontro de “caras-metades” e das “almas gêmeas”, dos sujeitos amorosos feitos um para o outro e que o destino inexoravelmente tratará de uni-los. A busca pelo “grande amor” nas canções da Jovem Guarda remete ao mito do Andrógino, relatado por Platão na obra *O Banquete*. Platão conta que no início a raça humana tinha, além de homens e mulheres, também seres andróginos, criaturas unas, plenas, poderosas e ambiciosas a ponto de rivalizarem com os deuses do Olimpo. Justamente por isso, Zeus e Apolo separaram os andróginos dividindo-os em homem e mulher. Essa separação levou cada metade a sentir falta da outra e a buscar a re-união com ela para que pudesse sentir-se plena novamente ainda que por apenas alguns momentos. O desejo e a busca dos sujeitos amorosos (das “caras-metades”, “almas gêmeas”) pela antiga unidade andrógina é o que chamamos de “amor” (BARTHES, 2010, p. 333).

No imaginário do amor romântico do pop-rock internacional, que fez sucesso no período de formação de Erasmo Carlos e durante a Jovem Guarda, também estão muito presentes os elementos simbólicos da “solidão”, da “separação” e do “sofrimento” por amor.

A abordagem desses temas, no entanto, não é sempre feita por um protagonista “heroico”. Há a abordagem ascensional, isto é, ligada às estruturas heroicas do imaginário, como nas canções “Don’t Be Cruel” (1956), com Elvis Presley, ou “I’m a Believer” (1966), com The Monkeys, nas quais as sonoridades aceleradas e as trajetórias dos protagonistas constroem sentidos de vitórias e de conquistas amorosas impulsionados pela força do amor do protagonista. Mas há também abordagens de queda, que remetem às estruturas dramáticas ou antifráscas do imaginário, como em “Are You Lonesome Tonight” (1960), com Elvis Presley, ou “I Can’t Stop Loving You” (1962), com Ray Charles. Enquanto as primeiras remetem a um movimento ascensional, em que se destaca um protagonista que busca vencer os obstáculos para estar junto da pessoa amada – sensação reforçada pela sonoridade acelerada e “alegre” da canção –, naquelas que remetem a um movimento de queda há um protagonista “derrotado”, que já se encontra separado muitas vezes de forma definitiva do sujeito amoroso e, até mesmo, resignado em relação a isso – sensação que é reforçada pelo ritmo lento e “triste” da canção.

A figura do protagonista “playboy”, construída nas canções de Erasmo Carlos, caracterizado como aquele que tem carros possantes e velozes, com vestuário e aparência extravagantes, linguajar baseado em gírias e comportamento rebelde, não é predominante nas canções internacionais aqui analisadas sobre o amor romântico que fizeram sucesso no período pré e durante a Jovem Guarda (1956-1969). Apesar de não ser predominante, ela aparece em momentos importantes do rock internacional do período, principalmente associada a alguns dos primeiros ídolos do rock’n’roll, como Elvis Presley.

Além das imagens dos ídolos rebeldes internacionais dos primeiros anos do rock, pode ter contribuído para a construção da figura do “playboy” como principal protagonista do amor romântico nas canções de Erasmo Carlos também a visão que ele tinha do estilo de vida da juventude pertencente à elite econômica carioca ou paulistana:

[...] Respeitávamos muito as turmas da Miguel Lemos e do edifício Camões, ambas de Copacabana, e a da praça Saens Peña, na própria Tijuca. Só que eles eram ricos, tinham carros e invadiam cinemas com motocicletas, durante a exibição de filmes como *Sementes da violência*, que tinha *Rock Around the Clock*, com Bill Haley, na trilha sonora. Coisa distante para nós que éramos duros e andávamos a pé. (CARLOS, 2012, p. 42)

Naquele tempo, fins da década de 50, a gente era chamado de “juventude transviada”. Havia turmas na Zona Sul do Rio que entravam com trinta, quarenta motocicletas no cinema. Em São Paulo, os caras despejavam barris de óleo na rua Augusta para ver os carros dançarem quando desciam. Isso nós não fazíamos na Tijuca, porque não tínhamos as motocicletas nem os barris de óleo. Se tivéssemos, faríamos também. O máximo que a gente fazia era realizar pequenos furtos, tipo assaltar velhinhas, e mudar os letreiros do cinema Madrid, de madrugada, para que formassem um palavrão. (CARLOS, 1980)

ErasmO Carlos, antes de tornar-se um dos principais expoentes da Jovem Guarda, transitou por outros gêneros da canção popular, como o samba e a bossa nova. Sua adesão à estética e ao *éthos* do rock foi encaminhada em função de oportunidades comerciais (interesse das gravadoras por artistas que cantassem e tocassem rock e ligações com produtores musicais influentes, como Carlos Imperial). Mas o imaginário do amor romântico nas suas canções – principalmente os elementos simbólicos que constroem o mito do herói (encarnado na figura do playboy jovem-guardista) – revela um processo de identidade cultural do artista e de um grupo social em torno do imaginário e da aura construídos pelo surgimento do rock como uma das principais formas de expressão artística da juventude urbana.

James Dean, Marlon Brando. Foi a primeira vez que eu me vi no espelho. Eu disse: “Eu quero essas roupas, eu quero esse comportamento para mim”. Eu ouvi o som de Elvis Presley, Bill Haley, Chuck Berry e Little Richard e fiquei louco. Foi uma identificação natural e instantânea, o que eu sempre imaginei para o meu gosto, embora nunca tivesse visto nem ouvido nada daquilo antes. Mas era difícil, porque não havia nada no Brasil ainda. As botas, a gente tinha que roubar do exército. Os blusões, era a mãe da gente quem fazia. (idem, ibidem)

Em relação à sonoridade das canções aqui analisadas (e também da maioria de suas composições na Jovem Guarda), ErasmO Carlos as constrói exatamente dentro dos padrões

do pop-rock anglo-americano de sucesso na segunda metade da década de 1960, oscilando do beat britânico, característico da música dos Beatles, passando pelo rock psicodélico, com o predomínio da sonoridade da guitarra e dos teclados, e alcançando a batida, o suingue e a presença dos metais do pop e da black music norte-americana. Não há na música dessas suas canções inovações em relação à sonoridade consolidada pelo pop-rock internacional.

A representação a seguir (figura 10) apresenta os principais elementos simbólicos do imaginário do amor romântico, que emergem das composições de Erasmo Carlos aqui analisadas e que acabaram por contribuir na construção da aura da canção da Jovem Guarda:



Figura 10: Principais elementos simbólicos do imaginário do amor romântico nas canções de Erasmo Carlos

As composições de Erasmo Carlos contribuíram para fazer da Jovem Guarda o primeiro movimento brasileiro de atualização da canção popular veiculada pelos meios de comunicação de massa e voltada para o público jovem. No crepúsculo da Jovem Guarda, o Tropicalismo retomou esse processo de atualização, só que com uma original fusão de

elementos das culturas internacionais e brasileiras, com uma poética mais politizada e menos ingênua e com uma proposta estética inspirada no Movimento Antropofágico¹³. Um dos grupos seminais do Tropicalismo foi Os Mutantes. Cantora e compositora, Rita Lee participou ativamente desde o princípio da trajetória do grupo e deixou a banda em 1972. Durante a década de 1970 até meados dos anos 1980, Rita Lee foi, ao lado de Raul Seixas, um dos grandes expoentes do pop-rock de sucesso no Brasil. Foi nesse período que suas canções introduziram elementos simbólicos que ajudaram a pôr em evidência o erotismo e a sedução no imaginário do amor romântico do pop-rock brasileiro.

5.2. Rita Lee e a erotização do imaginário do amor romântico do pop-rock brasileiro

Rita Lee considerava, na segunda metade da década de 1960, o rock da Jovem Guarda ingênuo demais, principalmente quando comparado ao que artistas e grupos internacionais, especialmente os britânicos, estavam fazendo naquele momento. Nas turmas pelas quais transitava nos tempos de ginásio no Liceu Pasteur, em São Paulo, uma sexualidade muito mais atrevida do que a cantada nas canções da Jovem Guarda já era uma questão muito presente em seu cotidiano. Foi nessa época que Rita Lee descobriu o rock, ao ouvir “Hound Dog”, de Elvis Presley, e ficar contaminada pela energia do gênero. A associação de sensualidade e rebeldia de Elvis (“The Pelvis”) Presley e de outro de seus

¹³ Caetano Veloso, no livro *Verdade tropical* (1997), desenvolve a ideia de como o legado do Modernismo brasileiro, especialmente o conceito de antropofagia desenvolvido por Oswald de Andrade, foi apropriado pelos artistas tropicalistas. A antropofagia ou Movimento Antropofágico foi uma manifestação artística inserida no Modernismo brasileiro que se contrapôs ao eurocentrismo artístico do começo do século 20 e defendeu uma atitude de assimilação crítica das ideias e modelos europeus pelos artistas nacionais. O termo “antropofagia” funcionava como uma metáfora do processo de formação da cultura brasileira, que remetia à ideia de, como “antropófagos”, sermos capazes de deglutir os modelos importados e produzirmos obras com uma cara genuinamente nacional, em vez de simplesmente copiarmos o estrangeiro como era feito até então. A inspiração para o movimento veio do quadro *Abaporu* (1928), de Tarsila do Amaral. A antropofagia, na visão de Oswald de Andrade, significava a síntese utópica do modelo estrangeiro com a experiência brasileira sob a perspectiva crítica e seletiva do “primitivismo” nacional.

ídolos juvenis, James Dean, definiu sua vocação para a música e sua adesão à tribo urbana do rock (BARTSCH, 2006, p. 38), o que lhe rendeu seus primeiros desafios sociais e artísticos: “Sempre fui *persona non grata* na escola. Quando comecei na música, diziam que eu era uma gringa riquinha fazendo rock imperialista” (LEE, 2007).

Entre a segunda metade dos anos 1960, quando foi uma das protagonistas do grupo Os Mutantes e do movimento tropicalista, e a primeira metade dos anos 1980, ela construiu uma carreira de sucessos que a levaram a ser considerada a “rainha do rock” brasileiro. Seus relatos mostram que nesse período ela transitou predominantemente por grupos sociais que giravam em torno da música, especialmente ligados ao rock e à atualização da música brasileira, como no caso dos tropicalistas, e de movimentos libertários alternativos, como os hippies (BARTSCH, 2006). Nos depoimentos sobre a sua trajetória artística, Rita Lee revela quais foram os principais elementos com os quais dialogou. Ela destaca a influência dos ídolos cinematográficos e dos primeiros grandes astros do rock em seu trabalho:

Puxa vida, vi todos os filmes de Fred Astaire para copiar o modelito [...] [Meus ídolos] eram mais cinematográficos que musicais. Fred Astaire, Carmem Miranda, pelo visual dela exagerado. Claro, Elvis Presley na veia, Stones e Beatles na veia, Chuck Berry na veia para chuchu. Sou da época de quem assistiu a Jimi Hendrix ao vivo duas vezes. (LEE, 1997)

Na representação (figura 11) a seguir é possível visualizar os principais elementos dessa rede de mediações que a compositora estabeleceu:



Figura 11: Mapa dos principais diálogos culturais estabelecidos por Rita Lee até o final dos anos 1970

No imaginário do amor romântico construído pelas canções de Rita Lee aqui analisadas, predominam os elementos simbólicos que remetem às imagens da sedução e do erotismo.

Em “Ando meio desligado” (1970), uma canção representativa do Tropicalismo, com influências da estética do rock psicodélico, o protagonista (aquele que canta) revela os efeitos corporais e mentais provocados pela sensação angustiante causada pelo desejo/necessidade em se declarar à pessoa amada (para quem ele canta). A proposta do rock psicodélico, que teve grande influência a partir da segunda metade da década de 1960, era explorar nas letras e na musicalidade as experiências relacionadas às drogas psicoativas (SHUKER, 1999, p. 244). O protagonista declara sentir um amor que é causa do seu

entorpecimento e da sua alienação. O contraste entre a batida acelerada e a cadência da voz, que remete a um canto de sedução, enfatiza esse efeito de entorpecimento causado pelo amor.

“Menino bonito” (1974) traz a sedução como tema central. A protagonista (aquela que canta) vai do encantamento pela beleza física do sujeito para quem ela canta ao desencanto pela superficialidade dessa beleza ou pela não retribuição amorosa esperada por ela (ambas as interpretações decorrentes dos versos: *Seu olhar / É simplesmente / Lindo!... / Mas também não diz mais nada*. Há na construção da letra um jogo entre a atração pelo erotismo e o desejo (frustrado) pelo romance, centrado no duplo sentido empregado para a palavra “olhar”, que reflete o que a protagonista deseja fazer – *E então quero olhar você* – e é espelho do estado de espírito da pessoa amada (daquele que olha) – *Seu olhar / É simplesmente / Lindo!....* Ser seduzida pela beleza física da pessoa amada é interpretado pela protagonista como algo “perigoso” (*Lindo! / E eu me sinto enfeitiçada / Correndo perigo*), o que a leva a afirmar seu nomadismo amoroso: *Depois ir embora / Ah! Ah! Sem dizer o porquê / Eu sou cigana*.

Se interpretada como uma canção sobre um relacionamento amoroso, “Agora só falta você” (1975) traz uma protagonista (aquela que canta) cantando sobre o seu processo de libertação em relação à pessoa amada (para quem ela canta). Ela retrata a trajetória da situação de união entre os sujeitos amorosos até a separação, por desejo da protagonista, que ainda tem a ilusão (sonho) de retornar à situação de união, provocada pelo sentimento de nostalgia. A vida amorosa levada junto à pessoa amada é vista pela protagonista como “vulgar”, que pode ter o sentido de trivial, banal, mas também de promíscuo, obsceno e imoral. A narrativa mostra uma percepção da protagonista de que essa transformação só estará completa quando ela se unir novamente à pessoa amada (*Um belo dia vou lhe*

telefonar / Pra lhe dizer que aquele sonho cresceu [...] / Agora só falta você, iê, iê) ou de que a pessoa amada também faça as mudanças, as transformações necessárias em sua vida.

Em “Doce vampiro” (1979), a sensualidade é o tema central a partir da referência a vários elementos simbólicos que marcaram um dos pontos altos da literatura romântica (em geral, baseados no personagem de *Drácula*, de Bram Stoker). A protagonista (aquela que canta) recorre à metáfora do vampiro romântico para comparar o tipo de relacionamento que mantém com a pessoa amada (para quem ela canta). A carga de erotismo e sedução é construída ao longo da canção com várias metáforas: *Vou abrir a porta / Pra você entrar; Que me bebe quente / Como um licor / Brindando a morte e fazendo amor*. O “doce vampiro” por quem a protagonista está incondicionalmente seduzida e apaixonada é humanizado a partir da descrição de seus defeitos banais: *Me acostumei com você / Sempre reclamando, da vida / Me ferindo, me curando... a ferida / Mas nada disso importa*. A imagem da morte é associada à do sexo como ponto alto do erotismo (*Vou abrir a porta / Pra você entrar / Beijar minha boca / Até me matar...*) no relacionamento entre a protagonista e a pessoa amada.

O tema central de “Mania de você” (1979) também é a sedução, acrescida de um erotismo mais explícito. A protagonista (aquela que canta) enfatiza a questão da fantasia sexual no relacionamento com a pessoa amada (para quem ela canta). O relacionamento sexual é visto como uma mania, uma obsessão, e assume uma dimensão preponderante na relação amorosa, sendo que elementos do mundo natural, como o mar e a lua, ajudam também a enfatizar a sua importância. A atmosfera de erotismo é construída não só pelos versos que o explicitam, mas também pelo tom da voz, pelas simulações de gritos e gemidos e pela ênfase dada no cantar a certos elementos simbólicos como a loucura e o ato sexual (rolar, fazer amor).

A questão da sexualidade surge para Rita Lee em sua trajetória pessoal de maneira mais clara simultaneamente à sua descoberta do rock como forma de expressão. As paqueras e conquistas amorosas, as preocupações em ter um corpo atraente e a descoberta do sexo eram situações frequentes no seu cotidiano de adolescente (BARTSCH, 2006). O poder de sedução da mulher, que faz dela uma protagonista das narrativas, sempre esteve presente em seu imaginário: “Sou apaixonada por ‘Erva Venenosa’ desde quando lia gibis do ‘Batman’ ouvindo ‘Poison Ivy’, com The Coasters, em 57, antes de as fórmulas de sucesso comercial existirem” (LEE, 1998). Alguns dos mais importantes elementos simbólicos que aparecem no imaginário do amor romântico das canções de Rita Lee, como o poder da sedução, o erotismo e o ato sexual, remetem a significados de diversas narrativas e arquétipos da sexualidade, principalmente os relacionados ao “pecado original” da mitologia judaico-cristã.

No mapeamento dos principais elementos simbólicos que constroem o imaginário do amor romântico nas composições de Rita Lee aqui analisadas, ilustrado na figura a seguir (figura 12), é possível encontrar, nas imagens e significados aos quais eles remetem, os alicerces que compõem o mito da sexualidade que predomina em suas canções.



Figura 12: Principais elementos simbólicos do imaginário do amor romântico nas canções de Rita Lee

Os depoimentos da artista sobre sua trajetória de vida e as inspirações para suas composições são reveladores de como a ambiência dos grupos sociais pelos quais transitou reflete na construção do imaginário do amor romântico em suas criações. Do “pioneirismo” no uso de minissaias, nos tempos de ginásio no Liceu Pasteur, até a adesão à sensualidade provocativa dos artistas tropicalistas (BARTSCH, 2006), as letras de suas composições incorporaram os temas e as imagens de relações amorosas em que o sexo esteve muito presente, de uma forma muito mais explícita e “carnal” do que, por exemplo, o tratamento dado pela Jovem Guarda. Exemplo disso é a composição da canção “Doce vampiro”, que Rita Lee escreveu enquanto cumpria sentença de um ano de prisão domiciliar em São Paulo (condenada por posse e uso de drogas), inspirada pelos momentos de espera pela visita do marido Roberto Carvalho que, na época, trabalhava no Rio de Janeiro (ibidem, p. 150). Em

relação a seu processo criativo, Rita Lee relata que ele se dá principalmente à noite e também nos seus sonhos:

Cole Porter se inspirava e inspirava cocaína, mas acho que Beethoven nunca fumou baseado. Eu sou uma “creature of the night” por natureza, é na calada dos telefones e do corre-corre da casa que eu mais presto atenção na vida. Se bem que, no verão, viro borboleta e acordo cedo pra tomar o sol que não faz mal para as minhas sardas. Mas meu exercício predileto é dormir, sempre trabalhei muito nos sonhos, até aprendi a andar de bicicleta quando era criança. Tenho um bloquinho e um gravadorzinho ao lado da cama para anotar as coisas que o santo dita quando estou nos braços de Morfeu. Sabe uma música que compus dormindo? “Baila Comigo”. (LEE, 2007)

A autopercepção de sua trajetória artística mostra também que a construção do imaginário do amor romântico em suas canções se dá principalmente a partir da ambiência do Tropicalismo:

Gosto de uma boa salada mista com temperos variados, sou aluna exemplar do Tropicalismo.... Caetano é meu mestre há 30 anos. Sou uma discípula grata por ter aprendido com ele e Gil a fazer música.

A gente meio que ironizava porque a estética e o discurso musical do Tropicalismo diferiam bastante dos da Jovem Guarda. Hoje, com o distanciamento do tempo, percebo que ambos os movimentos foram do cacete. Mas, ainda assim, o visual tropicalista dava um pau no deles. (LEE, 2000)

O Tropicalismo foi a semente mais genial que foi plantada na minha cabeça, viver aquilo de perto me ensinou a ser o que sou. (LEE, 2008)

A construção do imaginário do amor romântico em suas canções se dá em um processo de identificação cultural da artista com o rock e a atmosfera de libertação comportamental que o gênero inspirava. Da sua adolescência, quando as midiáticas “I Want to Hold Your Hand” (1964), “Love Me Do” (1962) e “She Loves You” (1963), dos Beatles, a contagiaram (BARTSCH, 2006, p. 51), à adesão às propostas de hibridização cultural da Tropicália, ela buscou em suas letras, principalmente através do desenvolvimento de narrativas em torno do mito da sexualidade, centradas no poder de sedução feminino, romper com preconceitos culturais e defender a igualdade entre homens e mulheres:

Não nasci para casar e lavar cuecas. Queria a mesma liberdade dos moleques que brincavam na rua com carrinho de rolimã. Quando entrei para a música, percebi que a “tchurma” dos culhões reinava absoluta, ainda mais no rock. “Oba”, dizia eu, “é aqui mesmo que vou soltar a franga e, literalmente, encher o saco deles”. Depois que provei a mim mesma que era capaz de conseguir as mesmas vitórias, sosseguei um pouco o facho. Principalmente depois que Roberto entrou na minha vida feito um Lancelot. Minha Guinevere pôde então exercer a função de namorada, amante e mãe. No palco, sou mais macho do que fora dele, não posso negar que minhas influências como figura de frente foram Jagger, Bowie, Tyler, Rod Stewart. E no Brasil? Vou começar com Carmen Miranda, que me ensinou que uma gringa pode ser a mais brasileira de todas. Caetano e Gil me apresentaram ao Brasil brasileiro e me ensinaram como fazer música em português. Tom Zé me iniciou na patafísica. Paulo Coelho me ensinou a ler tarô e a pressentir uma inspiração. (LEE, 2007)

Os principais elementos simbólicos presentes nas canções de Rita Lee aqui analisadas e que dão o tom de erotização ao imaginário do amor romântico que constroem – como “sedução”, “corpo”, “querer-possuir” e “erotismo” – carregam significados que remetem ao que Durand definiu como estruturas místicas do Regime Noturno de imagens. As canções de Rita Lee inundam a bacia semântica do imaginário do amor romântico no pop-rock brasileiro – na qual predominavam as estruturas heroicas e o Regime Diurno das imagens em função da força do mito do herói materializado na figura do “playboy” construída pelas canções de Erasmo Carlos e da Jovem Guarda – com as imagens noturnas dos elementos simbólicos e arquétipos da sexualidade.

No imaginário do amor romântico do pop-rock internacional que fez sucesso no período de formação de Rita Lee e durante sua fase de maior sucesso nos anos 1970 e começo dos 1980, o tema da sexualidade também tornou-se cada vez mais presente nas canções midiáticas. Das canções mais ingênuas, como “I Want to Hold Your Hand” (1964), dos Beatles, ou “I’m a Believer” (1966), dos Monkees, às mais provocativas sexualmente, como “Light My Fire” (1967), do The Doors, “Tonight’s the Night (Gonna Be Alright)” (1976), de Rod Stewart, “Night Fever” (1978), dos Bee Gees, ou “My Sharona” (1979), do The Knack, elementos simbólicos como “sedução”, “sexo”, “querer-possuir” e “corpo”

tornaram-se mais frequentes e conduziram também a uma erotização do imaginário do amor romântico. No ápice do sucesso nacional de Rita Lee, essa erotização conduzida por uma figura feminina atinge seu ponto mais alto no pop-rock internacional midiático com a canção “Physical”, que, na interpretação de Olivia Newton-John, chega ao primeiro lugar da Billboard em 1981. Em “Physical”, a protagonista (aquela que canta) revela ao seu objeto de desejo (para quem ela canta) que já cumpriu todas as etapas da sedução e que é hora de eles transarem. Ela enfatiza, sem fazer nenhuma declaração de amor, um sentimento de desejo bruto (*You gotta know that you're bringin' out the animal in me*) que transforma a pessoa amada em um objeto sexual. Essa narrativa da sexualidade e do poder de sedução da mulher, a partir do ponto de vista feminino, alcançaria outro patamar no pop-rock internacional nos anos seguintes com o sucesso de canções como “Like a Virgin”, de Madonna.

Desde o começo de sua trajetória artística, Rita Lee não desejava apenas aderir às tribos que surgiram tendo o rock como centro gravitacional, mas sim ser um dos ícones e ajudar a construir o imaginário em torno do qual essas tribos flutuavam. Ela se identificava com a atitude, a fantasia, o som, o visual, o sucesso, o discurso, o sentimento de pertencer a uma banda de rock, e a possibilidade de interpretar canções do gênero sobre o amor lhe seduzia (BARTSCH, 2006, p. 51). Os depoimentos de Rita Lee sobre sua trajetória artística, assim como os de Erasmo Carlos, revelam que ambos foram contagiados pela estética, pela ética e pelos costumes construídos a partir dos primeiros sucessos e ícones do rock, como Elvis Presley e The Beatles. Esses relatos mostram também que, na ambiência social das tribos urbanas pelas quais ambos os compositores transitaram no Brasil, houve a aceitação dos modelos gerados pelo rock que nasce nos Estados Unidos na segunda metade dos anos 1950 e que é atualizado no Reino Unido nos anos 1960. Esse fenômeno parece exemplificar bem o processo do imaginário atuando como “cimento social” entre os integrantes de uma tribo urbana, conforme apontado por Maffesoli (2010, p. 65).

No âmbito coletivo ou “tribal”, Rita Lee, assim como Erasmo Carlos, parece ter aderido ao imaginário social do rock por meio da aceitação e incorporação dos valores, estilos de vida e visões de mundo que compunham aquele imaginário, no qual destacava-se um universo urbano pautado pela rebeldia e irreverência em relação às instituições, por um espírito desafiador e aventureiro e, principalmente, pelo amor romântico. No caso de Rita Lee, a ênfase na sexualidade mais explícita em suas canções aproxima o erotismo do amor romântico na perspectiva da metáfora da dupla chama desenvolvida por Octavio Paz (1994), em que o fogo, símbolo da sexualidade humana, é composto pela chama vermelha que remete ao erotismo, ao passo que a azul remete ao amor. A partir da ideia elaborada por Paz, arriscamos afirmar que as letras e músicas compostas por Rita Lee constroem uma poética erótica no pop-rock brasileiro dos anos 1970/1980, que revelam o amor como sendo a “metáfora final da sexualidade”, uma purificação que “transforma o sujeito e o objeto de encontro erótico em pessoas únicas” (PAZ, 1994).

No âmbito da criação individual, os diálogos que Rita Lee e Erasmo Carlos estabeleceram com os sistemas socioculturais em que estiveram inseridos parecem ter exercido um papel decisivo nas escolhas estéticas e na construção do imaginário do amor romântico nas canções aqui analisadas. Assim, enquanto nas canções de Rita Lee a sonoridade é o resultado de um processo de hibridização entre elementos do rock anglo-americano e de gêneros brasileiros, principalmente a partir da fase em que ela fez parte de Os Mutantes (quando o grupo foi um dos protagonistas do Tropicalismo), a sonoridade das canções de Erasmo Carlos, e também da Jovem Guarda, é preponderantemente uma reprodução da sonoridade do pop-rock anglo-americano das décadas de 1950 e 1960. Já nas poéticas de suas canções, há índices de compartilhamento universal dos imaginários do amor romântico com a presença de elementos simbólicos com significados similares, como no uso das imagens do “corpo”, que, tanto no repertório nacional quanto no internacional, aparecem

predominantemente como imagens que retratam o estado físico do sujeito amoroso em função de sua condição emocional. Há também indicadores de que ambos os compositores reelaboraram o imaginário do rock a partir de seus cotidianos, como na construção da imagem do “playboy-herói” jovem-guardista, por Erasmo Carlos, e na figura da protagonista feminina libertária e altamente sexualizada construída nas canções de Rita Lee.

No começo dos anos 1980, o imaginário do amor romântico no pop-rock nacional ganha outros elementos com o sucesso de novos artistas e propostas, que emergiram com o processo de redemocratização da sociedade brasileira. Na efervescência cultural e artística que acompanhou as transformações sociais e políticas daquele momento, uma nova geração do pop-rock nacional propôs outra atualização dos gêneros musicais em sintonia com o que acontecia no pop-rock internacional. Entre os novos artistas estava João Luiz Woerdenbag Filho, que ficaria conhecido como Lobão.

5.3. Lobão: hedonismo dionisíaco e nostalgia no imaginário do amor romântico

Maffesoli vê no fenômeno do neotribalismo e da proxemia “a busca de uma vida cotidiana mais hedonista, isto é, menos teleológica, menos determinada pelo ‘dever-ser’ e pelo trabalho” (MAFFESOLI, 2012, p. 231). Em sua trajetória artística, Lobão foi um compositor que vivenciou esse fenômeno de busca por um hedonismo cotidiano e o retratou em suas criações. Essa trajetória começa com a descoberta que o artista fez, quando ainda era criança nos anos 1960, da estética, da ética e dos costumes do rock e da cultura pop:

A primeira canção de rock que ouvi na minha vida foi “Help!” (The Beatles). Tudo mudou de lugar na minha cabeça. Fiquei maravilhado! [...] Nesse mesmo ano, estoura “Satisfaction”, de outro grupo: os Rolling Stones. E o fenômeno andrógino que vinha da Itália: Rita Pavone com seu terninho preto, suspensórios, cabelinho ruivo curtinho e muitas sardas. O hit do momento era “Datemi un martelo”. E começava um grande tormento para

mim também: eu não tinha acesso nenhum àquela modernidade toda que estava ali, me seduzindo. (LOBÃO e TOGNOLLI, 2010, p. 40)

No plano da cultura brasileira, nesse período, Lobão se interessava principalmente pelas canções da Jovem Guarda e também pela novidade que representou Os Mutantes:

Foi no Festival da Canção de 1968 que descobri o grupo musical que faria parte do meu imaginário: Os Mutantes. Eles entraram no palco e parecia que a gente era levado para um outro planeta... Antes dos Mutantes, o Brasil era monaural! Os Mutantes estereofonizaram a Música Popular Brasileira! (ibidem., p. 74)

Desde a segunda metade dos anos 1960, na transição da infância para a adolescência, quando já tinha os Beatles, os Rolling Stones, a Jovem Guarda e Os Mutantes entre suas primeiras referências musicais, até o fim dos anos 1980, quando compôs boa parte de seus principais sucessos, Lobão dialogou com uma ampla variedade de artistas, pensadores, eventos e produtos das culturas brasileira e internacional, notadamente no campo musical. Na representação (figura 13) a seguir, é possível visualizar os principais elementos dessa rede de interações culturais que o compositor estabeleceu:

reforçado pelo tom e pelo ritmo da sonoridade da canção. A percepção do protagonista sobre um episódio da vida amorosa (o da separação), que poderia significar sofrimento e tristeza, é de festa, diversão e glamour. A narrativa cinematográfica do episódio e o tom da abordagem dada pelo protagonista podem ser indicadores de sua filosofia de dedicação ao prazer como estilo de vida, a um hedonismo e um pragmatismo que caracterizariam boa parte das canções da nova geração de artistas que surgiu no pop-rock brasileiro nos anos 1980¹⁴.

Na avenida de sentido que percorremos em “Corações psicodélicos” (1984) prevalece o tema de um amor hedonista e dionisíaco, que foge do idealismo do amor romântico e de forma pragmática volta-se para o aqui e agora, para a diversão, a festa, a sedução, o erotismo e a subversão da moral vigente. Nesse percurso, temos um protagonista (aquele que canta) recordando um momento mágico com a pessoa amada (para quem ele canta) e revelando seu desejo de seguir com sua filosofia de vida hedonista. Os versos e a sonoridade constroem uma narrativa de festa permanente, em que prevalecem os prazeres proporcionados pelo sexo, pela música, pelas drogas, pela natureza, pelas bebidas e pelo rompimento com a moralidade. Nesse sentido, a relação e o desejo (querer-possuir) do protagonista pela pessoa amada são comparados, por exemplo, ao uso de drogas: *eu quero você na veia*. A narrativa constrói um imaginário de amor romântico que vai da nostalgia ao hedonismo dionisíaco. As imagens do céu (cinzento da cidade), do sol, da lua, da floresta e da tribo criam uma ambiência do mundo natural (a natureza) na canção para contrastar com a atmosfera urbana e estabelecer diálogos intertextuais com outros lugares da cultura, como com a subcultura hippie (e mais tarde com as raves) e com a ideia de “tribo urbana”, “cena” ou “subcultura”, com o amoralismo dessa “vida/mundo natural” em contraposição ao controle moral da “vida civilizada” urbana. As qualidades da pessoa amada são descritas

¹⁴ Entre as conclusões apresentadas em minha pesquisa de mestrado, sobre o pop e o rock brasileiro dos anos 1980, está o predomínio de uma moral hedonística nas canções analisadas, que propunha uma ética baseada na valorização de viver o tempo presente e um engajamento mais pragmático e utilitarista, no qual o valor mais importante é aquele do grupo mais imediato ao qual cada sujeito está ligado (ANAZ, 2006, p. 138).

através de diferentes gêneros da canção: do rock'n'roll, que o protagonista canta (*Gosto muito do seu jeito, rock'n'roll meio nonsense*), do punk, um estilo de ruptura radical (*Ainda me lembro daquele beijo, spank punk violento*), e da bossa nova, identificada com as coisas boas e descompromissadas da vida (*Gosto muito do seu jeito, qualquer nota bossa nova*). Outra característica predominante desse hedonismo é a narrativa da sedução, que é construída ao longo da canção na dimensão de grandiosidade que o protagonista dá ao beijo que recebeu da pessoa amada (*Ainda me lembro daquele beijo, spank punk violento / Iluminando o céu cinzento, eu quero você inteira*) e também nas referências a um erotismo que rompe com o moralismo predominante (... *pra acabar com essa inocência / E o complexo de decência, no meio do salão* e *Eu quero você toda nua / Sim pra tudo que você quiser*). A imagem da festa dionisíaca é construída ao longo da canção pelos versos que estabelecem uma atmosfera e uma filosofia de vida hedonista que regem a visão de mundo do protagonista, para quem o que importa é viver o relacionamento amoroso sem os limites impostos pela moral vigente e subvertendo todas as regras estabelecidas.

A canção “Me chama” (1984) traz o tema da solidão e o sofrimento do protagonista que, por algum motivo, encontra-se separado da pessoa amada (para quem ele canta). A natureza aparece com elementos que reforçam a sensação de tristeza e sofrimento físico do protagonista (chuva, frio, noite) que usa o refrão (*Me chama! Me chama! Me chama!*) para fazer uma súplica à pessoa amada. Essa nostalgia sofrida do protagonista pode ser entendida como um anticlímax ao seu sentido hedonista de viver, representado pela imagem da noite, que originalmente poderia ter o significado do encontro, do amor, do sexo, da diversão, da festa, mas que agora, devido à ausência da pessoa amada, passa a não ter mais esse sentido (*Tá tudo cinza sem você / Tá tão vazio / E a noite fica / Sem porquê*).

Em “Chorando no campo” (1987), o tema central é a nostalgia do protagonista (aquele que canta). Entre as avenidas de sentido abertas pelos versos, uma delas remete a

memórias e desejos românticos do protagonista em relação à(s) pessoa(s) amada(s). Os elementos da natureza (chuva, vendaval, temporal) enfatizam a fase emocionalmente turbulenta e melancólica enfrentada pelo protagonista. A ilusão e a fantasia, presentes em versos como *Me faz lembrar o que eu não vivi* e *O cinema é só ilusão*, são outros dos elementos presentes que enfatizam o sentido nostálgico e melancolicamente romântico da canção. Nela, a imagem da nostalgia é construída como a recordação de momentos não vividos pelo protagonista (*A noite além da noite / Me faz lembrar o que eu não vivi / Toda essa história, esse segredo* e *A chuva dá saudades / De um lugar que eu nunca fui*). A temática hedonista volta a aparecer na imagem da noite, construída com um duplo significado: a noite como espaço-tempo do amor, do sonho e da diversão, mas também como espaço-tempo da nostalgia, da saudade, do sofrimento (*A noite além da noite / Me faz lembrar o que eu não vivi / Toda essa história esse segredo / Memórias num vendaval...*). Também a imagem da separação é construída com duplo sentido, a partir da percepção do protagonista de que seu amor vai e volta, que pode significar tanto a separação da pessoa amada, que parte e depois se reconcilia com ele, como as idas e vindas do próprio sentimento amoroso do protagonista. Já o sonho do protagonista é associado a imagens que vêm do cinema, que remete às narrativas ficcionais de finais felizes das histórias românticas cinematográficas, em que, mais uma vez, o contraste entre a realidade da vida amorosa e aquela sonhada e desejada pelo protagonista é evidenciado.

“Rádio Blá” (1987) traz como tema central o desejo do protagonista pela pessoa amada, para quem ele ainda não havia revelado o seu sentimento. Ele expressa seu encanto pela personalidade dela, ainda que ela mantenha um comportamento manipulador (*Ela adora me fazer / De otário / Para entre amigas / Ter o que falar*) e um estilo de vida promíscuo (*Praticando sexo / como jogo de azar... e Cercada de drogas / De amigos inúteis / Ninguém pensaria / Que ela quer namorar...*). Mais uma vez o compositor estabelece um

diálogo, uma intertextualidade com a sétima arte, recorrendo à atmosfera do glamour cinematográfico para descrever a vida amorosa dos protagonistas de suas canções: *Sua vida burguesa / É um romance / Um roteiro de intrigas / Pra Fellini filmar*. O estilo de vida hedonista da pessoa amada é para o protagonista algo sedutor, pois, mesmo sabendo dos riscos e sofrimentos que ela pode lhe causar, ele acredita que esse amor pode transformar sua vida banal (*Reconheço que ela / Me deixa inseguro / Sou louco por ela / E não sei o que falar / O que eu quero é que / Ela quebre a minha rotina / Que fique comigo / E deseje me amar...*).

A atmosfera de prazeres imediatos, festa, errância sexual e de um cotidiano de glamour cinematográfico que emerge das canções de Lobão aqui analisadas remete à narrativa do deus grego Dioniso, à participação no mito do hedonismo dionisíaco, das sensações e liberdades ilimitadas, com seu mergulho no grupal, na anarquia, no caos, no prazer pelo prazer e nas relações orgiásticas. No imaginário do amor romântico de suas canções, esse hedonismo convive (paradoxalmente, às vezes) com a nostalgia de vidas nunca vividas por seus protagonistas.

Desde os tempos do colégio, nos anos de formação antes de iniciar sua carreira como músico profissional, Lobão já experimentava junto de seu grupo social colocar em prática uma filosofia hedonista como estilo de vida:

Nós éramos a escória de uma instituição basicamente constituída por uma seleta cepa de filhos de intelectuais, em sua maioria bastante influentes, artistas e afins... tudo de esquerda... ou quase tudo... Nossa chapa hedonista estava a mil pelos corredores e pelas salas de aula, arrebatando corações e mentes com nossa simpatia e eficiência. Talvez o que nos irritava mais naqueles jovens empolados é que nós também éramos jovens empolados, só que tentávamos desempolar de alguma forma. (ibidem, p. 139)

Lobão começou sua vida artística como músico profissional aos 16 anos, quando juntou-se ao grupo Vímana, que reunia Ritchie e Lulu Santos. Logo depois fez parte, entre outros projetos, dos grupos Gang 90 e as Absurdettes e Blitz, seminais na renovação do pop-

rock brasileiro da década de 1980. O artista, além de tornar-se muito próximo a compositores que transformaram a poética e atualizaram a sonoridade do pop-rock brasileiro, como Júlio Barroso, Cazusa, Bernardo Vilhena e Evandro Mesquita, transitou e participou das tribos urbanas que se formavam em torno daquela renovação cultural no cenário nacional. A ambiência dessas tribos era inspirada pelo sentimento de liberdade (fruto da distensão política e da proximidade do fim da ditadura militar no país) e por ideais libertários (em relação à sexualidade e ao uso de drogas, entre outros) que contagiavam seus integrantes. É nessa atmosfera que desenvolve suas primeiras composições que se tornariam um sucesso e construiriam um imaginário do amor romântico que enfatiza esse hedonismo dionisíaco que caracterizou parte do pop-rock brasileiro nos anos 1980:

Naquele momento mágico, o mundo para nós era uma coisa só... Começo a tocar uma levada sem letra, para ver se sai alguma coisa... E o Bernardo [Vilhena] rebate lançando no ar uma frase: “Ainda me lembro daquele beijo spunk punk violento”, e o Júlio [Barroso] emenda de bate-pronto: “Iluminando o céu cinzento... eu quero você na veia!”... e naquele clima de amor, confraternização, bebedeira e descoberta nasceu a canção mais alegre e otimista de que participei: “Corações Psicodélicos”. (ibidem, p. 252)

Essa ambiência dionisíaca é também impregnada pelos dramas familiares e pelas relações amorosas do compositor. Em seu depoimento sobre o processo de criação da canção “Me chama” (1984), Lobão revela a força do imaginário do amor romântico, mostrando que há situações nas quais o hedonismo não supera a ausência da pessoa amada. A saudade que sentia de Alice Pink Pank, sua companheira naquela época, que estava em viagem pela Holanda, o fez compor um de seus principais sucessos com versos que revelam esse conflito expresso, como já vimos, nos significados dados à imagem da noite, que perde o sentido hedonístico de espaço-tempo da festa, da diversão e da alegria para se tornar o da solidão e da tristeza devido à ausência da pessoa amada:

Aproveitei o ensejo [a viagem de Alice] para fazer uma reforminha básica no apê e prepará-lo para a chegada dela. Lá fora desaba um toró... de repente, o telefone toca e eu saio correndo para atender. Caiu a ligação! Naquele exato

momento, nem sabia ao certo se a Alice estava em Reusel, se tinha ido para Tilburg ou se estava na iminência de voltar... Voltei pro rodapé, pensando: “Porra... chove lá fora...”, e, imediatamente, me veio na cabeça a tal canção cuja parte do meio estava faltando... Chove lá fora, e aqui tá tanto frio... encaixava perfeitamente! Parei de pintar e corri para minha [guitarra] Rickenbacker. Liguei o amplificador, olhei para o telefone e completei... “Aonde [sic] está você, me telefona”, e quando entrou o refrão, parece que tinha guardado a tal frase por todo aquele tempo para desaguar na conclusão: “Nem sempre se vê mágica no absurdo, mágica no absurdo, mágica...”. Era apenas constatar o que acontecia ao meu redor: “Tá tudo cinza sem você, tá tão vazio, e a noite fica sem porquê... e não foi difícil conceber a variação do refrão: “Nem sempre se vê lágrima no escuro...”. Nasceu “Me chama”. (ibidem, p. 264)

No mapeamento dos principais elementos simbólicos que constroem o imaginário do amor romântico nas composições de Lobão aqui analisadas, ilustrado a seguir (figura 14), é possível encontrar, nas imagens e significados aos quais eles remetem, os alicerces do mito do hedonismo dionisíaco e também da nostalgia que predominam nessas canções:



Figura 14: Principais elementos simbólicos do imaginário do amor romântico nas canções de Lobão

Os principais elementos simbólicos presentes no imaginário do amor romântico das canções compostas por Lobão aqui analisadas mostram a predominância do Regime Noturno de imagens. Entre essas imagens destaca-se a da “sedução”, definida por Barthes como o episódio no qual o sujeito amoroso é capturado e encantado pela imagem do objeto amado (BARTHES, 2003, p. 301). Nas canções de Lobão, a “sedução” traz tanto o significado da manipulação do protagonista pela pessoa amada como o do encantamento que os sujeitos amorosos sentem pelo beijo, pelo corpo e pela beleza da pessoa amada, remetendo aos arquétipos do quente e do íntimo, ao esquema verbal do possuir, ao realismo sensorial e às estruturas místicas do Regime Noturno, descrito por Durand (2002, pp. 191-198). Outros elementos simbólicos importantes na formação da atmosfera do hedonismo dionisíaco no imaginário do amor romântico das canções de Lobão são o “querer-possuir”, a “noite”, a “natureza” e a “canção”, elementos que remetem nas canções aos sentidos de prazeres sexuais, diversão e festa. A atmosfera do hedonismo dionisíaco também emerge com mais frequência no imaginário do pop-rock internacional de sucesso a partir da segunda metade da década de 1970, como nas canções “Tonight’s the Night” (1976), com Rod Stewart, “Night Fever” (1979), dos Bee Gees, e “My Sharona” (1979), com The Knack, nas quais predominam os sentidos da diversão, da festa e de sexo sem compromisso. No imaginário do amor romântico do pop-rock internacional, a “sedução” é construída a partir de imagens que remetem ao ato sexual, ao beijo, ao encantamento, à sensualidade, sendo que a atração exercida pelo corpo do sujeito amoroso predomina como instrumento do ato de seduzir. Nos anos 1980, os sentidos do “querer-possuir” no pop-rock internacional aqui analisado passam pelo desejo da protagonista de se entregar à pessoa amada, de deixar ser seduzida por ela, como em “Like a Virgin” (1984), com Madonna, e pela posse obsessiva do sujeito amoroso, como em “Every Breath You Take” (1983), com The Police. Já a imagem da “noite” pode

significar no imaginário do amor romântico do pop-rock internacional aqui analisado tanto a tristeza e a solidão como também os sonhos, o sexo e a festa. A “nostalgia” é outro elemento simbólico que se destaca no imaginário do amor romântico das canções de Lobão. Ela é construída pelas lembranças e saudades que o protagonista das canções nutre pela pessoa amada e por momentos da vida amorosa, inclusive por aqueles que não vivenciou. No imaginário do amor romântico do pop-rock internacional, a “nostalgia” apresenta predominantemente também o mesmo significado.

No âmbito da sonoridade das canções de Lobão analisadas, predomina a estética da new wave, subgênero do rock que nasce em Nova York (EUA), na segunda metade dos anos 1970, como uma versão mais melódica (musicalmente), sofisticada e irreverente (poeticamente) do punk, com o predomínio de guitarras e batidas aceleradas e o uso de teclados e sintetizadores, dando um caráter mais eletrônico a sua sonoridade. A estética da new wave, difundida pelos sucessos internacionais de grupos e artistas norte-americanos e britânicos, como The Police, Talking Heads e B-52s, seduziu vários artistas e grupos brasileiros nos anos 1980, entre eles, Gang 90 e as Absurdettes, Titãs e Paralamas do Sucesso. É interessante notar que no mapa da rede de mediações culturais (figura 13) reveladas por Lobão, não aparecem grupos e artistas da new wave internacional. Esse fato pode ser indicativo de que a adesão do compositor à estética da new wave se deu, provavelmente, em sua participação na Gang 90 e as Absurdettes – no qual estavam Júlio Barroso, por quem Lobão tinha uma grande admiração, e Alice Pink Pank, com quem ele teve uma marcante relação amorosa – e em seu flamar pelas tribos urbanas cariocas e paulistanas que se formaram em torno da estética da new wave, dentre outras (LOBÃO e TOGNOLLI, 2010).

A partir das canções aqui analisadas, Lobão parece ter construído um imaginário do amor romântico que refletiu sua adesão a uma visão de mundo dionisicamente hedonista,

ainda que sem abandonar elementos caros ao romantismo, como o sentimento de saudade ou de nostalgia em relação à pessoa amada, por exemplo. Durante a construção desse imaginário, sua trajetória artística e de vida é rica em índices da sedução que essa filosofia hedonista, principalmente por meio da tribalização em torno do rock, exerceu sobre ele. Podemos conjecturar que o imaginário do amor romântico que construiu a partir de suas canções reflete sua tentativa na vida real de participar do mito de Dioniso. Os elementos simbólicos e a atmosfera hedonista que Lobão inseriu no imaginário do amor romântico do pop-rock brasileiro são exemplares da renovação artística no cenário musical brasileiro na década de 1980 e também de uma visão hedonística e pragmática de mundo compartilhada entre as tribos urbanas no Brasil e as internacionais que se formaram em torno dos subgêneros do pop-rock daquela década.

Na renovação da cena musical brasileira que aconteceu entre o final dos anos 1980 e o começo dos 1990, um dos grandes destaques do pop-rock brasileiro foi o grupo mineiro Pato Fu, que se consolidou como um dos principais nomes do pop-rock nacional entre os anos 1990 e a primeira década do novo milênio. Em 2001, a banda foi considerada um dos dez melhores grupos pop do mundo pela revista *Time*, ao lado de nomes consagrados do cenário internacional como Radiohead e U2. Veremos a seguir como os dois principais compositores e líderes do Pato Fu – Fernanda Takai e John Ulhoa – construíram o imaginário do amor romântico nas canções do grupo analisadas nesta investigação.

5.4. Pato Fu e o desencanto do herói do amor romântico

O imaginário do amor romântico construído a partir das canções do Pato Fu aqui analisadas tem como principal marca uma atmosfera de desencanto com a aventura do amor

romântico, que o remete a um patamar mais realista, cotidiano, diferente do amor heroico típico da Jovem Guarda. O Pato Fu foi formado nos anos 1990 em Belo Horizonte e, naquela mesma década, despontou como um dos nomes do pop-rock brasileiro, inserido na cena alternativa e produzindo canções com várias experimentações que misturaram elementos do rock, do pop, da música eletrônica e do punk, entre outros. O grupo obteve sucesso nacional ao longo das décadas de 1990 e 2000. Os principais compositores do Pato Fu são o guitarrista John Ulhoa e a vocalista Fernanda Takai. Ulhoa explicita como o consumo cultural e os diálogos com as culturas brasileira e internacional reverberam em suas composições:

Ouvi muito a vanguarda paulistana dos 80 (Arrigo Barnabé, Premeditando o Breque...), acho que é minha maior influência nacional. Trilha de filmes sempre me influenciaram também. Um bom exemplo é a versão de “Porque Te Vas” que fizemos. [Ela] foi tirada do filme “Cria Cuervos”, de Carlos Saura. Já quando se pensa em letras, aí entra tudo. Tudo que se consome em arte acaba vindo de volta. Uma frase num livro te inspira a uma canção inteira. Fiz “A hora da estrela” inspirado no livro da Clarice [Lispector], por exemplo. (ULHOA, 2013)

Parte dessa rede de diálogos culturais estabelecidos por Ulhoa e Takai, revelados em seus depoimentos, pode ser observada no mapa a seguir:

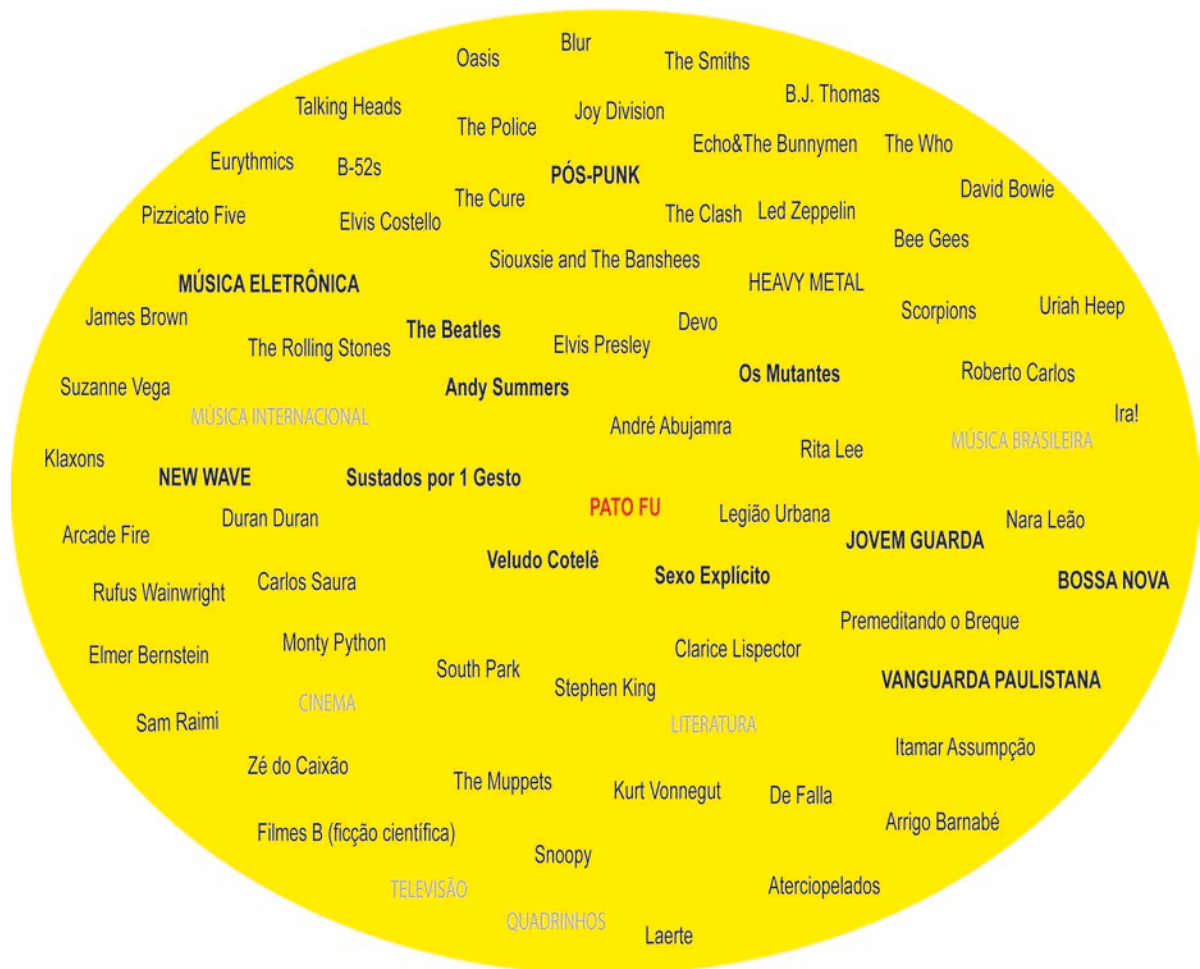


Figura 15: Mapa de alguns dos diálogos culturais estabelecidos por John Ulhoa e Fernanda Takai

Ulhoa revela que sua trajetória junto às tribos urbanas ou “cenas” que se formaram a partir dos gêneros do pop-rock foi sempre efêmera e descompromissada:

Eu acho que fui um estrangeiro nessas cenas musicais a vida inteira. Talvez nos [anos] 80 eu estivesse tão inserido naquele contexto new wave que de uma certa forma fiz parte de uma “cena”, e nos [anos] 90, com o Pato Fu, talvez não possamos também nos excluir da cena do pop-rock daquela época, mas tenho convicção de que minhas principais bandas [Sexo Explícito, nos 80, e Pato Fu, nos 90] foram do tipo “difíceis de catalogar”, porque a gente passava por todos esses estilos que você citou, mas sem “ser” nenhum deles. Usamos o metal com ironia, o punk com cinismo... e quando somos pop, traços dessas esquisitices aparecem. Não consigo levar a sério nenhum desses guetos. (ULHOA, 2013)

A rede de diálogos e de relações estabelecida por Ulhoa e Takai influenciou de diferentes maneiras a atmosfera do amor romântico construída pelas canções do Pato Fu,

cujos principais elementos simbólicos remetem a uma desconstrução do mito do amor romântico.

Na canção “Imperfeito” (1999), os versos iniciais (*Eu sei que meu amor / É imperfeito*) abrem duas avenidas de sentido em torno do tema do amor romântico que se sustentam ao longo da canção. Uma delas desemboca no significado de que a pessoa amada (sobre quem o protagonista canta) não é perfeita, enquanto a outra conduz à ideia de que o sentimento amoroso do próprio protagonista (aquele que canta) é imperfeito. De forma irônica, a protagonista (aquela que canta) mostra que os males e sofrimentos causados pelo amor decorrem dessa imperfeição humana e da impossibilidade de se mudar isso. O tom de ironia é reforçado pelos efeitos na sonoridade que remetem ao Tropicalismo dos Mutantes e à Jovem Guarda (uso do coro de fundo, das partes faladas e de um som de teclado/sintetizador típico dos anos 1960).

Em “Depois” (1999), há também pelo menos duas avenidas de sentido. O refrão da canção (*Quando penso em nós dois / Deixo tudo pra depois / Quando penso em nós três / Fica pra outra vez*) leva a dois caminhos interpretativos: uma que conduz à ideia de um triângulo amoroso e outro que endereça aos planos do casal de ter um filho. Os versos anteriores e posteriores trazem elementos semânticos que criam isotopias em relação a essas duas interpretações. A sonoridade com pulso rítmico moderadamente acelerado, com melodia e harmonia suaves, e o tom da voz da intérprete dão uma atmosfera leve e alegre à canção, reforçando o caráter divertido de vários elementos semânticos presentes em seus versos, como em: *Tomo um café e um guaraná pra me animar* ou *Tem hora que não me aguento*. Na avenida de sentido que conduz ao tema da relação amorosa a três, a protagonista (aquela que canta) revela seus sentimentos em relação às pessoas amadas (*Quando penso em nós dois / Deixo tudo pra depois / Quando penso em nós três / Fica pra outra vez*), sua percepção sobre a repercussão social e moral desse tipo de relacionamento

(*Vão falar de mim / Pro bem ou pro mal*) e as atitudes que pretende adotar para resolver essa situação (*Vou resolver tudo isso / Assim que tiver coragem / E mais nenhum compromisso*). No percurso da avenida de sentido que conduz à interpretação da narrativa como a relação de um casal que vivencia a expectativa de ter um filho, a protagonista (aquela que canta) lamenta o fracasso da tentativa (*Não foi desta vez*), mostra seu desejo de superar os sentimentos desse insucesso (*Mal posso esperar / Pra fugir da tristeza*), reflete sobre a situação do casal e do plano de maternidade (*Quando penso em nós dois / Deixo tudo pra depois / Quando penso em nós três / Fica pra outra vez*). Nas duas avenidas de sentido, os efeitos de sentido do título “depois” estão presentes na postergação, por parte da protagonista, de seus planos e da solução das situações que se apresentam.

“Nada pra mim” (2002) traz uma protagonista (aquela que canta) que revela sua abnegação em relação à pessoa amada (para quem ela canta) e a sua entrega amorosa a ela. Recorrendo ao jogo metalinguístico, a canção que ela está cantando para a pessoa amada aparece como uma das principais provas desse amor, da fidelidade e lealdade em relação aos sentimentos amorosos dela e da pessoa amada. Um amor que a protagonista, apesar de não esperar nada em troca, já sabe que é correspondido. Há um sentido de desprendimento, de que o amor que eles sentem um pelo outro é suficiente para seguirem em frente.

Em “Agridoce” (2005) o tema central é a despedida, a separação. A protagonista (aquela que canta) canta sobre o sofrimento imposto a ela pela pessoa amada (para quem ela canta) e sobre a tristeza que esse sofrimento e a separação lhe causam. Há nos versos pontos de partida de sentidos que permitem interpretar a despedida da protagonista também como uma mensagem de suicídio (*Saio em segredo e Sinto o gosto azedo / De uma vida doce / E amarga no final*). A intensidade do sofrimento por amor revelado pela protagonista e alguns aspectos da sonoridade da canção remetem a algumas canções da Jovem Guarda. Exemplar disso é a intertextualidade dos versos *Pois tudo mais que existe / Só faz lembrar que o triste*

/ Está em todo lugar, que remetem aos da canção jovem-guardista “Quero que tudo vá pro inferno” (1967), de Roberto Carlos e Erasmo Carlos: *Onde quer que eu ande tudo é tão triste / Não me interessa o que de mais existe*. Há também em relação ao imaginário do amor romântico da Jovem Guarda uma atmosfera similar em tragicidade, ainda que aquela fosse mais ingênua.

Em “Vagalume” (2007) a relação da protagonista (aquela que canta) com um vagalume (para quem ela canta) é usada como metáfora de seu reencontro com o amor. Em sua trajetória, a protagonista sai da escuridão – imagem de desesperança, tristeza e solidão – para uma nova vida “iluminada” ao encontrar a pessoa amada. A noite é o espaço-tempo desse trajeto e sua imagem começa identificada com as da solidão e do sofrimento da protagonista em função de seu desencanto, para passar a significar a imagem do espaço-tempo de reencontro da protagonista com o amor.

No mapeamento dos principais elementos simbólicos que constroem o imaginário do amor romântico nas composições do Pato Fu aqui analisadas, ilustrado a seguir (figura 16), é possível visualizar a predominância de imagens que expressam a perda da ilusão em relação a algumas características do amor romântico, como a do amor heroico, sedutor ou hedonista:



Figura 16: Principais elementos simbólicos do imaginário do amor romântico nas canções do Pato Fu

Um dos aspectos que surgem na análise do imaginário do amor romântico construído pelas canções do Pato Fu e a partir dos diálogos culturais estabelecidos pelos compositores é a relação com a Jovem Guarda, principalmente com a estética daquele movimento. Mas, apesar da nítida influência poética e sonora jovem-guardista, as canções do Pato Fu trazem protagonistas que diferem do herói romântico presente no imaginário da Jovem Guarda (como vimos no início deste capítulo). No imaginário do amor romântico das canções do Pato Fu predomina outro tipo de herói do amor romântico, um sujeito amoroso desencantado, desiludido e abnegado, que contorna ou posterga o enfrentamento. No imaginário que emerge das canções do Pato Fu as relações amorosas e os próprios sujeitos amorosos se tornam muito mais complexos do que os do imaginário da Jovem Guarda. A visão sobre o amor e a trajetória dos sujeitos amorosos nas canções do Pato Fu expressam as ambiguidades, as contradições e a imperfeição inerentes às relações amorosas. No lugar da

ação de um sujeito amoroso (protagonista) que tenta impor sua visão do amor ao outro sujeito amoroso, como na Jovem Guarda, há nas canções do grupo sujeitos amorosos que buscam compreender as imperfeições e desapontamentos inevitáveis das relações e conviver com eles, sem querer “vencê-los” (ou “eliminá-los”). Nesse sentido, ao falar sobre seu processo criativo, Ulhoa destaca que suas canções falam mais sobre um “amor derrotado”:

Quase todas as músicas surgem como temas com uma ligação verdadeira emocional comigo. Mas muitas vezes quando começo a trabalhar nelas, me rendo às necessidades de contar uma história, de amarrar as pontas de uma letra que não precisa ser exatamente fiel ao que sinto. Nesse ponto começo a pensar como personagem. Um exemplo bom é “Agridoce”, que é basicamente uma canção sobre discussões em casal, em como são doloridas... mas que tentei ao máximo escrever como se fosse uma balada triste tipo Roberto e Erasmo [Carlos], mas, ao mesmo tempo, fazendo uma menção aos sabores doce, azedo, salgado, amargo [...] Acho que escrevo mais sobre o amor derrotado do que realizado. Definitivamente não consigo escrever de forma explícita, preciso recorrer a muitas metáforas que várias vezes são entendidas só por mim mesmo. Isso pra compor algo que provavelmente vá fazer um sentido totalmente diferente pra outras pessoas. Acho que é de um ponto de vista tímido, discreto – mas consciente que o amor ocupa um lugar central nas nossas existências. (ULHOA, 2013)

O “amor derrotado” (aquele que não dá certo ou que acaba no desencanto dos sujeitos amorosos), que dá o tom ao imaginário das canções do Pato Fu analisadas, está presente nos imaginários do amor romântico no pop-rock desde os primeiros sucessos de Elvis Presley, nos anos 1950. No âmbito brasileiro, ele foi visto como algo a ser vencido no imaginário da Jovem Guarda, uma vez que o herói jovem-guardista estava destinado a um “amor vencedor”, a uma relação idílica, que seria inevitavelmente conquistada em sua trajetória. No imaginário que emerge das canções do Pato Fu, o “amor derrotado” faz parte da realidade, do cotidiano dos sujeitos amorosos. Uma das principais influências musicais reconhecidas pelos compositores do Pato Fu, o pós-punk, que surge na virada dos anos 1970 para os anos 1980 na Inglaterra, teve como um de seus principais temas românticos o “amor derrotado”. A visão pessimista sobre a relação amorosa deu o tom de algumas das principais vertentes do pós-punk, como o rock gótico, e de bandas como Siouxsie & The Banshees.

Porém, enquanto no imaginário dessa vertente do pós-punk predomina uma visão pessimista dramática e, muitas vezes, trágica do relacionamento entre os sujeitos amorosos, resultado de uma percepção ultrarromântica das relações, no imaginário que surge das canções do Pato Fu há um desencanto mais realista, que remete às relações cotidianas, ainda que em ambos os imaginários o amor seja colocado como a principal razão da existência dos sujeitos e esteja relacionado a dores, angústias e sofrimentos dos protagonistas.

Os principais elementos simbólicos do amor romântico que emergem das canções do Pato Fu, como o “encontro”, a “noite” e o “sofrimento”, remetem às estruturas místicas e sintéticas do Regime Noturno das imagens, na classificação de Durand (2002, pp. 191-198). No imaginário do amor romântico das canções do Pato Fu há também um equilibrado dualismo entre o “encontro” e a “separação”. As narrativas do “encontro” retratam uma busca intencional e bem-sucedida de um dos sujeitos amorosos pelo outro e, assim como no imaginário das canções internacionais analisadas, nas do Pato Fu o “encontro” surge como um momento de felicidade do sujeito amoroso, fazendo parte do esquema verbal do reunir, numa síntese que preserva as diferenças, e pertence à dominante copulativa, às estruturas sintéticas do Regime Noturno. Já a “separação”, que, assim como no imaginário do repertório internacional, também aparece como fonte de sofrimento do sujeito amoroso, ao ser a causa de sua solidão, dor ou tristeza, é uma ação intencional de um dos sujeitos amorosos, na qual vigora o esquema verbal do distinguir e o princípio da exclusão (relacionados à dominante postural e ao Regime Diurno das imagens). A imagem da “noite” nas canções analisadas do Pato Fu remete ao espaço-tempo do “encontro” e da “separação”, no qual o sujeito amoroso vai da alegria à tristeza, do sonho à realidade, e vice-versa. A “noite”, assim como a figura do “sofrimento”, que significa uma descida do sujeito amoroso às trevas, uma viagem emocional às profundezas mais íntimas, remete às estruturas místicas do Regime Noturno.

Seguindo a trajetória de atualização que caracterizou o pop-rock brasileiro a partir da Jovem Guarda, o Pato Fu faz uma ampla experimentação musical com a fusão de vários gêneros da canção popular. Esse sincretismo (ou hibridização) sonoro inclui elementos que caracterizaram a Jovem Guarda e o Tropicalismo e os vários estilos e movimentos do pop-rock internacional, como o pós-punk, o punk e a música eletrônica, entre outros.

Os processos de construção do imaginário do amor romântico no pop-rock brasileiro, a partir das obras e depoimentos dos compositores aqui analisados (Erasmu Carlos, Rita Lee, Lobão e John Ulhoa e Fernanda Takai, do Pato Fu), revelam em quais aspectos e de que forma houve um compartilhamento com o imaginário do amor romântico do pop-rock internacional e, também, a importância e a lógica do fenômeno da neotribalização (Maffesoli) nesse processo. No próximo capítulo são apresentadas nossas reflexões sobre como, no processo criativo de composição dos principais sucessos do pop-rock brasileiro, os compositores e canções investigadas construíram um imaginário do amor romântico revelador de um fenômeno de pertencimento e de identificação cultural local e global a determinadas estéticas, éticas e costumes estabelecidos pela canção midiática.

6. CONCLUSÕES

Esta investigação partiu da hipótese de que o imaginário que emerge do pop-rock brasileiro, como todo imaginário, pode ser fruto de uma convergência de visões de mundo e de um processo de identificação cultural de seus criadores e apreciadores a determinados *éthos* musicais, que transcendem fronteiras e resultam em uma aproximação estética, ética e de costumes entre o pop-rock brasileiro e o internacional, em um movimento de processo criativo contínuo. Entendemos que os índices levantados ao longo da investigação, especialmente os resultados do mapeamento dos imaginários – com a comparação dos elementos simbólicos e seus sentidos – e a identificação das mediações múltiplas envolvendo os compositores das canções, confirmam essa hipótese inicial. Vejamos como.

A ideia de identificação cultural dos compositores e dos apreciadores da canção midiática a determinados imaginários – neste caso específico, aos imaginários do amor romântico no pop-rock – foi desenvolvida ao longo desta investigação no sentido de construir uma visão sobre os produtos da indústria cultural que vá além da ideia de que eles se disseminam e tornam-se bem-sucedidos simplesmente em função de estratégias e tecnologias de manipulação, controle e alienação, determinadas pelo poder econômico e por ideologias das classes dominantes. Procuramos mostrar como a complexidade do fenômeno do amor romântico, que constrói imaginários compostos por elementos simbólicos universais e atemporais, estabelece processos de identificação cultural que têm colaborado para o sucesso da canção midiática sobre esse tema.

Como procuramos demonstrar, no âmbito teórico, ao situar o papel do compositor e de seu processo criativo na lógica da produção da canção midiática, principalmente a partir de uma “crítica da crítica” (Silva), isto é, de uma revisão crítica das teorias críticas da cultura e da comunicação (teoria do imperialismo cultural e teoria crítica da comunicação),

fundamentadas principalmente nas ideias desenvolvidas pela escola de estudos culturais, pela teoria semiótica e pela ideia de múltiplas mediações culturais, a visão conspiratória de manipulação dos imaginários parece não se sustentar frente à complexidade dos processos culturais e comunicacionais na sociedade contemporânea. As práticas culturais e comunicacionais devem ser pensadas considerando-se os processos de ressignificações, as resistências, a contraordem passional e a potência do interlocutor que deturpa e distorce os conteúdos dos produtos da indústria cultural e dos meios de comunicação de massa ao longo de todo o processo (da criação à fruição e da fruição à criação). Em um contexto de múltiplas interações culturais e comunicacionais, o compositor exerce um papel que inclui criar, recriar, ressignificar, compartilhar e reproduzir elementos simbólicos que compõem os imaginários do amor romântico das canções.

Os conceitos sobre o imaginário, pensado a partir de um trajeto antropológico e como patrimônio de um grupo social, desenvolvidos por Durand e Maffesoli, quando aplicados na análise do processo criativo dos compositores e das canções do pop-rock, levaram-nos a pensar que os imaginários que emergem das canções populares podem ser o elemento central nos fenômenos de identificação e adesão a determinadas estéticas, éticas e costumes de grupos sociais (subculturas, tribos urbanas, cenas), que se formaram em torno das diversas vertentes e movimentos do pop-rock, como o mod, o hippie, o punk e o gótico, entre outros. A partir dessa possibilidade, caminhamos em direção à tese de que os imaginários do amor romântico que emergem das canções e a disseminação desses grupos sociais, principalmente nos grandes centros urbanos, são uma evidência de que esse fenômeno transcende fronteiras culturais a partir de um compartilhamento de imaginários e de um desejo de participação e de pertencimento a esses imaginários, que funcionam como o “cimento social” (Maffesoli) desses grupos. No mapeamento dos imaginários sobre o amor romântico e na investigação sobre como eles são construídos a partir do processo criativo

dos compositores brasileiros estudados, identificamos alguns processos e lógicas de identificações culturais que evidenciam esse fenômeno. Essas evidências corroboraram a ideia de neotribalização (Maffesoli) e de identificação cultural com a aproximação do “local” e do “global” (Stuart Hall) a partir dos imaginários do amor romântico das canções analisadas.

Um dos indicadores de que há um compartilhamento de imaginários por meio das canções do pop-rock aqui estudadas é a similaridade nos significados dos elementos simbólicos comuns aos dois imaginários e, conseqüentemente, a composição parecida dos Regimes Diurno e Noturno em ambos os imaginários. Ainda que a análise não seja exaustiva e, como não poderia deixar de ser, esteja pela sua natureza pautada na subjetividade do analista, entendemos que ela oferece pistas significativas sobre esse fenômeno. Quando comparamos os dois imaginários do amor romântico que emergiram do pop-rock internacional e do brasileiro, observamos algumas similaridades em suas composições gerais:

Imaginário do pop-rock brasileiro

Imaginário do pop-rock internacional



Figura 17: Mapas dos imaginários do pop-rock brasileiro e internacional

- é possível observar que, nos dois imaginários, há o predomínio dos elementos simbólicos associados ao Regime Noturno de imagens, com esses elementos ocupando cerca de dois terços da composição de cada imaginário;
- há uma similaridade na incidência de determinados elementos simbólicos em ambos os Regimes nos dois imaginários (ver Apêndice C): imagens e significados da “separação”, “declaração”, “sonho” e “alegria” têm presença semelhante no Regime Diurno em ambos, enquanto as imagens e significados da “sedução”, “sofrimento”, “noite”, “querer-possuir”, “união”, “nostalgia”, “encontro”, “solidão”, “corpo” e “desencanto” têm incidências muito próximas no Regime Noturno dos dois imaginários;

- o conjunto de imagens relacionadas aos desejos dos sujeitos amorosos (“sedução”, “querer-possuir” e “erotismo”) apresenta a mesma presença nos dois imaginários.

Para além dessas similaridades, há, no entanto, particularidades na composição do imaginário do pop-rock brasileiro em relação ao internacional. As principais são:

- o “herói”, associado à figura do playboy, e a “espera”, que expressa a angústia do sujeito amoroso que aguarda pela pessoa amada, são marcas fortes e características da Jovem Guarda;
- a “natureza” tem uma presença mais acentuada no imaginário do amor romântico do pop-rock brasileiro em comparação ao internacional, o que pode ser reflexo da influência do movimento Tropicalista, da forte presença dos elementos do mundo natural no imaginário brasileiro, por conta das características geográficas do país, e também da figura do “herói” jovem-guardista, que recorre às imagens do mundo natural para expressar a grandeza do seu amor;
- a “canção” é uma marca mais presente no imaginário do pop-rock brasileiro, principalmente com um sentido metalinguístico, para fazer referência a como o sujeito amoroso está expressando o seu amor ou está se sentindo em relação à pessoa amada;
- a “transformação”, que representa o desejo do sujeito amoroso de mudar seu jeito de ser, a “entrega”, no sentido da abnegação de um dos sujeitos amorosos, a “liberdade”, como expressão da independência e autonomia do sujeito amoroso em relação à pessoa amada, e a “obsessão”, que significa o comportamento do sujeito amoroso de fazer da pessoa amada a razão de todos os seus pensamentos e atos, também têm uma marca mais forte no imaginário do pop-rock brasileiro do que no do internacional analisado.

Em geral, o imaginário do amor romântico na canção midiática do pop-rock brasileiro apresenta um conjunto de elementos simbólicos e uma estrutura de regime de imagens similar ao imaginário do amor romântico construído pelas canções de sucesso internacionais. Essas similaridades, no entanto, não são absolutas. Há no pop-rock brasileiro elementos simbólicos que caracterizam uma relação dos compositores com o ecossistema social local e um sincretismo com as referências internacionais. Um exemplo evidente disso é a figura do playboy, “herói” do amor romântico da Jovem Guarda. Essa imagem do herói na canção jovem-guardista parece ter sido construída nas obras de Erasmo Carlos principalmente a partir da mescla de um desejo de ascensão social, que teve como referência a elite apreciadora da bossa nova, no Rio de Janeiro, com as atitudes e comportamentos “rebeldes” dos ídolos midiáticos associados ao então nascente rock’n’roll, como James Dean e Elvis Presley.

Nesse sentido, foi possível identificar uma confluência entre alguns aspectos das trajetórias de vida e artísticas dos compositores brasileiros estudados e os principais mitos, imagens, símbolos e arquétipos presentes nos imaginários do amor romântico que emergem das canções analisadas. Assim, o arquétipo do herói do amor romântico que surge nas canções de Erasmo Carlos pode ter sido preenchido pelo desejo do compositor de vencer e de superar as adversidades principalmente socioeconômicas. Essa postura artística “heroica” pode ter resultado na construção da figura do “playboy” em suas canções. Em Rita Lee, a erotização do imaginário do amor romântico que emerge de suas canções parece acompanhar o tipo de relação com a sexualidade que a compositora estabeleceu desde a adolescência e em um momento (final dos anos 1960) em que a chamada “revolução sexual” ocupou os imaginários, principalmente os dos jovens. A musicalidade e a poética erotizada das canções de Rita Lee constroem uma identidade feminina libertária para a protagonista de

suas canções (que pode ser identificada à própria compositora), que a opõe ao playboy sedutor da Jovem Guarda. Essa expressão explícita do desejo feminino inserida no contexto do amor romântico – a ideia da dupla chama (amor e erotismo) de Paz (1994) – remete a elementos simbólicos do mito de Afrodite, a deusa grega que, nas relações amorosas, conforme descreve Plutarco na obra *Eróticos* (2009), presidiria o carnal, as sensações, o prazer e a união dos sexos¹⁵.

No imaginário do amor romântico que emerge das canções de Lobão, o hedonismo dionisíaco e a nostalgia predominantes parecem espelhar a trajetória de uma vida pautada pela busca de prazeres intensos e imediatos que o compositor relata em sua autobiografia.

Por fim, o amor cotidiano e banal que está presente no imaginário do amor romântico do Pato Fu reflete um herói romântico quixotesco, que parece ser o resultado de uma visão de mundo mais desencantada (mais realista e menos espetacularizada).

Outras importantes confluências identificadas na trajetória dos compositores, e que se relacionam com seus processos criativos, foram reveladas nos mapeamentos dos diálogos culturais estabelecidos por eles. Esses mapeamentos revelaram ao menos duas redes de diálogos com artistas, grupos e estilos musicais seminais em suas formações e em seus processos criativos. Os diagramas representativos dessas redes com seus “nós”¹⁶ são apresentados nas figuras a seguir:

¹⁵ Ainda segundo Plutarco (2009), a Eros, que é um dos primeiros deuses da mitologia grega, anterior a Afrodite, caberia presidir o puro, os sentimentos, o espiritual e a felicidade. Luc Ferry (2012, p. 89) define Eros como “o amor que traz os seres à luz”.

¹⁶ Segundo Manuel Castells: “Uma rede é um conjunto de nós interconectados. Um nó, de modo simplista, é o ponto em que uma curva se intercepta, e o que ela representa concretamente depende do tipo de rede de que se fala. Redes são estruturas abertas, capazes de se expandirem sem limites, integrando novos nós, desde que eles sejam capazes de se comunicar com a rede, ou seja, desde que compartilhem os mesmos códigos de comunicação” (CASTELLS, 2000, p. 501).

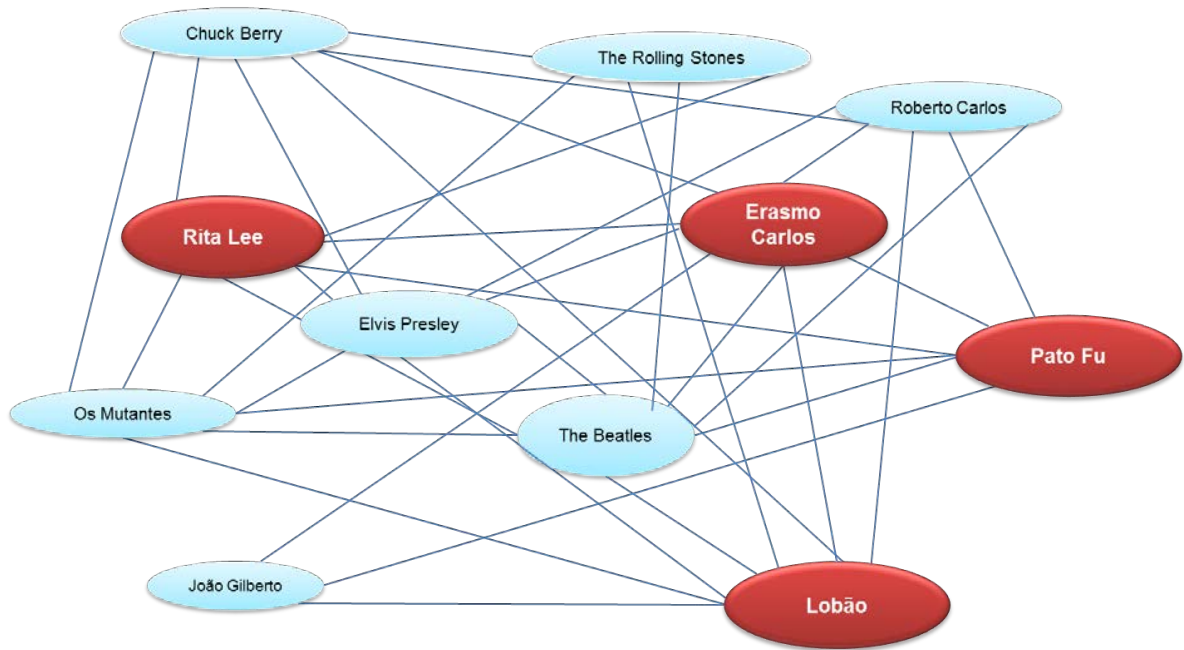


Figura 18: Representação da rede de mediações dos compositores com os grupos e artistas citados com mais frequência em suas trajetórias

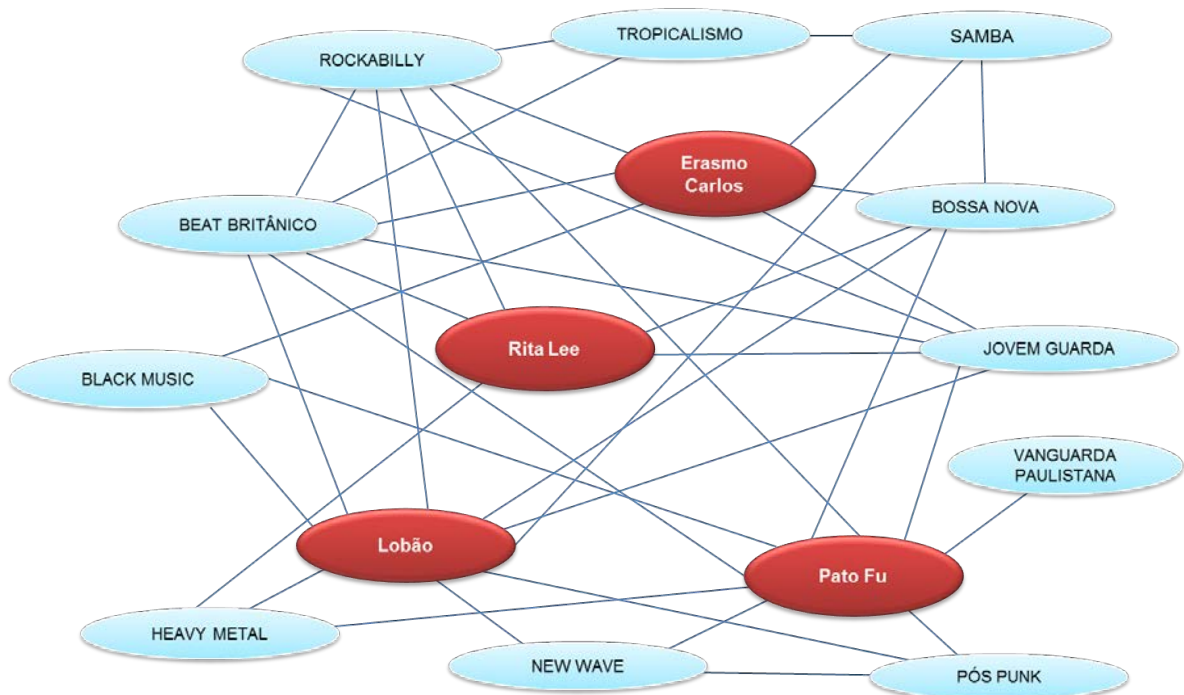


Figura 19: Representação da rede de mediações dos compositores com os gêneros e subgêneros musicais citados com mais frequência em suas trajetórias

A partir da identificação dos artistas e gêneros musicais com presenças mais frequentes nesses mapas de diálogos culturais, é possível verificar que Erasmo Carlos, Rita Lee, Lobão e o Pato Fu tornaram-se os “nós” em uma rede de interconexões no campo musical (figuras 18 e 19). “Nós” que alimentaram os sincretismos, compartilhamentos de imaginários e processos de identificação cultural desenvolvidos na criação e expressos nas canções. Além disso, a localização e as interconexões desses “nós” contribuem também para a identificação dos sentimentos de pertencimento do compositor e sua obra a determinados imaginários e *éthos* e às respectivas tribos urbanas que se desenvolveram em torno desses imaginários e *éthos*.

Nesse sentido, as trajetórias dos compositores e os principais elementos simbólicos que emergem de suas canções corroboram, a nosso ver, um processo de neotribalização (Maffesoli) fundado no eixo: estética (sentir em comum) – ética (laço coletivo) – costume (identidade do grupo social). Eixo esse que perpassa e aproxima o pop-rock brasileiro e o internacional por meio de seus imaginários. Como parte dessa lógica, os aspectos aqui investigados dos processos criativos dos compositores e as canções que resultaram deles evidenciaram também a sedução que os imaginários do amor romântico construídos no pop-rock nacional e internacional exerceram sobre Erasmo Carlos, Rita Lee, Lobão e Fernanda Takai e John Ulhoa, do Pato Fu.

A identificação com esses imaginários se deu em diferentes graus e com fusões e incorporações de elementos exógenos a eles. Nesse processo, ficou evidente a presença dos mecanismos de construção do imaginário social e individual (Silva). Os depoimentos dos compositores evidenciaram o quanto eles se identificaram com elementos específicos dos imaginários do pop-rock nacional e internacional:

(Erasmo Carlos)

James Dean, Marlon Brando. Foi a primeira vez que eu me vi no espelho. Eu disse: “Eu quero essas roupas, eu quero esse comportamento para mim”. Eu

ouvi o som de Elvis Presley, Bill Haley, Chuck Berry e Little Richard e fiquei louco. Foi uma identificação natural e instantânea, o que eu sempre imaginei para o meu gosto, embora nunca tivesse visto nem ouvido nada daquilo antes. (CARLOS, 1980)

Se por dentro eu era um sujeito dividido entre o rock e a bossa nova, minha imagem – calça Far-West nacional (o mais próximo que podíamos chegar dos jeans que víamos nos filmes americanos), camisa de gola alta, cabelo comprido e costeleta – não admitia dúvidas. Eu era o protótipo do roqueiro. (CARLOS, 2012, pp. 64-65)

(Rita Lee)

[...] Elvis Presley na veia, Stones e Beatles na veia, Chuck Berry na veia para chuchu. Sou da época de quem assistiu Jimi Hendrix ao vivo duas vezes (LEE, 1997).

Não nasci para casar e lavar cuecas. Queria a mesma liberdade dos moleques que brincavam na rua com carrinho de rolimã. Quando entrei para a música, percebi que a “tchurma” dos culhões reinava absoluta, ainda mais no rock. “Oba”, dizia eu, “é aqui mesmo que vou soltar a franga e, literalmente, encher o saco deles”. Depois que provei a mim mesma que era capaz de conseguir as mesmas vitórias, sosseguei um pouco o facho. Principalmente depois que Roberto entrou na minha vida feito um Lancelot. Minha Guinevere pôde então exercer a função de namorada, amante e mãe. No palco, sou mais macho do que fora dele, não posso negar que minhas influências como figura de frente foram Jagger, Bowie, Tyler, Rod Stewart. E no Brasil? Vou começar com Carmem Miranda, que me ensinou que uma gringa pode ser a mais brasileira de todas. Caetano e Gil me apresentaram ao Brasil brasileiro e me ensinaram como fazer música em português. Tom Zé me iniciou na patafísica. Paulo Coelho me ensinou a ler tarô e a pressentir uma inspiração (LEE, 2007).

(Lobão)

A primeira canção de rock que ouvi na minha vida foi “Help!” (The Beatles). Tudo mudou de lugar na minha cabeça. Fiquei maravilhado! [...] Nesse mesmo ano, estoura “Satisfaction”, de outro grupo: os Rolling Stones. E o fenômeno andrógino que vinha da Itália: Rita Pavone com seu terninho preto, suspensórios, cabelinho ruivo curtinho e muitas sardas. O hit do momento era “Datemi un martelo”. E começava um grande tormento para mim também: eu não tinha acesso nenhum àquela modernidade toda que estava ali, me seduzindo (LOBÃO e TOGNOLLI, 2010, p. 40).

(John Ulhoa, Pato Fu)

Ouvi muito a vanguarda paulistana dos 80 (Arrigo Barnabé, Premeditando o Breque...), acho que é minha maior influência nacional [...] Talvez nos [anos] 80 eu estivesse tão inserido naquele contexto new wave que de uma

certa forma fiz parte de uma “cena”, e nos [anos] 90, com o Pato Fu, talvez não possamos também nos excluir da cena do pop-rock daquela época, mas tenho convicção que minhas principais bandas (Sexo Explícito, nos 80, e Pato Fu, nos 90) foram do tipo “difíceis de catalogar”, porque a gente passava por todos esses estilos que você citou, mas sem SER nenhum deles (ULHOA, 2013).

(Fernanada Takai, Pato Fu)

Sim, [sou] muito fã [das bandas Duran Duran e Eurythmics]. Essas duas são algumas de minhas preferidas, assim como The Cure, EBTG, New Order, The Smiths... Rock inglês foi algo que ouvi muito! (TAKAI, 2008)

Identificados com o *éthos* do pop-rock, os compositores brasileiros construíram seus imaginários do amor romântico a partir de diferentes perspectivas e procedimentos. Especificamente no aspecto sonoro de suas canções, há desde a imitação das sonoridades do pop-rock internacional, de forma mais evidente em algumas canções de Erasmo Carlos, ao sincretismo e experimentações entre o pop-rock e elementos da cultura brasileira. Em relação aos elementos simbólicos presentes nas canções como um todo (na sonoridade e na poética), há indicadores nos trabalhos dos compositores de um processo de identificação cultural que recorreu a diferentes mecanismos para construir um imaginário do amor romântico específico do pop-rock brasileiro, ainda que com várias similaridades e pontos de contato com o imaginário do pop-rock internacional.

A presença em ambos os imaginários de elementos simbólicos com significados idênticos ou muito similares – como foram os casos das imagens de “separação”, “declaração”, “sonho”, “alegria”, “sedução”, “sofrimento”, “noite”, “querer-possuir”, “união”, “nostalgia”, “encontro”, “solidão”, “corpo” e “desencanto” – indicou que no processo de construção do imaginário do pop-rock pelos compositores há uma participação em narrativas (mitos) universais e o recurso ao mecanismo de preenchimento “local” dos principais arquétipos do amor romântico. Foi possível também identificar uma similaridade de visões de mundo sobre o amor romântico nas quais predominam os elementos simbólicos que remetem ao Regime Noturno das imagens e que indicam uma percepção do amor

romântico majoritariamente associada a um mergulho no que é escondido, calmo, quente, íntimo, profundo, e, às vezes, que está nas trevas, além de uma busca pela reconciliação, pelo reunir, pela ligação e integração dos contrários.

Assim, entendemos que os resultados do mapeamento e as características identificadas nos processos de construção dos imaginários do amor romântico trazem um conjunto de indicadores que apontam para um compartilhamento de imaginários do amor romântico entre o pop-rock brasileiro e o internacional. Como vimos, esse compartilhamento de imaginários teve como um de seus componentes fundamentais o desejo de pertencimento dos compositores do pop-rock brasileiro a determinados *éthos* do pop-rock internacional. Esse desejo de pertencimento transcende fronteiras e resulta em uma aproximação estética, ética e de costumes entre o pop-rock brasileiro e o internacional, confirmando a hipótese inicial.

Se a lógica da indústria cultural e dos meios de comunicação contribui para o sucesso da canção midiática e para a divulgação de determinados imaginários do amor romântico construídos por ela, ela é parte de um processo complexo em que atuam outros fenômenos. Um deles, e que nos parece de fundamental importância no caso da canção midiática, é o da identificação cultural que se dá no seio das “tribos urbanas” formadas a partir do fenômeno da “neotribalização” (Maffesoli).

Os resultados da investigação conduzida neste doutorado permitem afirmar que a aproximação entre o pop-rock brasileiro e o internacional – principalmente o anglo-americano – se dá no âmbito do imaginário das canções que tratam do amor romântico a partir do compartilhamento de elementos simbólicos com significados universais a essas culturas – universalização de sentidos que é explicitada pela antropologia do imaginário (Durand), ao mostrar o trajeto do biológico ao cultural e vice-versa na produção de elementos simbólicos pelo homem.

Mas esse compartilhamento não significa uma mera reprodução dos elementos simbólicos das canções internacionais no imaginário do amor romântico das canções brasileiras, e sim uma mescla de compartilhamento de sentidos – no que tange àqueles que surgem como universais – com a expressão de significações particularizadas, no caso dos elementos simbólicos que carregam aspectos locais e temporais da cultura brasileira.

Em vez de uma homogeneização da canção midiática, parece-nos mais apropriado falar em uma convergência de visões de mundo e em uma aproximação estética, com seus inevitáveis sincretismos, alavancadas principalmente pelos processos de pertencimento e socialidade gerados pelo fenômeno das tribos urbanas e pelas novas tecnologias da informação e da comunicação.

O compartilhamento de imaginários é revelador também dos processos de identificação cultural no universo da canção midiática. O mapeamento dos diálogos dos compositores com o ecossistema sociocultural em que estiveram inseridos trouxe indicadores que nos permitem afirmar que, independente de onde e quando ele se inicia, é no seio das tribos urbanas que se concretiza o processo de identificação cultural dos compositores das canções (e dos apreciadores também) com determinados *éthos* construídos pelos gêneros da canção midiática, como o pop e o rock aqui estudados.

Superar a visão suspeitosa de que os produtos da indústria cultural operariam sempre a partir de uma lógica conspiratória para impor determinadas ideologias no âmbito do imaginário possibilita ver o criador e o apreciador desses produtos como seres dotados de capacidade crítica e liberdade de escolha na criação e fruição. Significa também entender que, além das lógicas e estratégias de mercado – que seguramente impactam na produção, circulação e consumo dos produtos culturais –, há outros aspectos que contribuem para o seu sucesso, sendo um deles o processo de identificação cultural através do compartilhamento de imaginários da canção midiática.

Acreditamos que os dados levantados nesta investigação abrem diferentes possibilidades de pesquisas. Uma delas é a análise dos imaginários do amor romântico aqui identificados sob a perspectiva transdisciplinar da psicologia, da filosofia e da antropologia, o que possibilitaria uma compreensão mais aprofundada desses imaginários e também do fenômeno de seu compartilhamento via canção midiática ou outros produtos da cultura de massa.

O recurso ao mapeamento de imaginários para a compreensão de processos de identificação cultural estabelecidos pelos produtos culturais é outra possibilidade que nos parece promissora. Especificamente, em relação ao universo da canção midiática, o método desenvolvido neste doutorado possibilita a investigação de imaginários de períodos, temas e/ou de gêneros específicos da canção.

O trabalho de mapeamento aqui feito indicou também como uma das possibilidades do prosseguimento da pesquisa o desenvolvimento de uma mitocrítica e mitoanálise (Durand) do imaginário do amor romântico na canção. Os elementos simbólicos aqui identificados podem ser estudados como mitemas que apontam para uma recuperação dos arquétipos e dos mitos derivados, desgastados ou não percebidos nas narrativas construídas pelas canções contemporâneas.

Já em relação à compreensão dos processos de identificação cultural por meio do estudo do imaginário, entendemos que há a possibilidade de investigar outros setores das indústrias criativas, a partir do estudo dos processos de criação e de fruição dos seus diversos produtos (filmes, livros, quadrinhos, videogames). Um desses caminhos seria o da investigação sobre a atuação de mecanismos socioculturais de transmissão, reprodução, ressignificação, transcrição e compartilhamento de elementos simbólicos, dentro da ambiência que emerge a partir das novas tecnologias da comunicação e dos fenômenos

provocados por elas, como a convergência cultural, o transmidiático e a inteligência coletiva.

BIBLIOGRAFIA

- ADORNO, Theodor W. *Prisms*. Michigan: MIT Press, 1983.
- _____. *Indústria cultural e sociedade*. São Paulo: Paz e Terra, 2002.
- ALMEIDA, Rogério de. Imaginário e pós-modernidade: estudo mítico da representação social do corpo. *Voos*, v. 2, ed. 1, jul. 2010. Disponível em:
<http://www.revistavoos.com.br/seer/index.php/voos/article/viewArticle/79>
- ARAÚJO, Paulo César. *Eu não sou cachorro não*. Rio de Janeiro: Record, 2008.
- BARTSCH, Henrique. *Rita Lee mora ao lado*. São Paulo: Panda Books, 2006.
- BARTHES, Roland. *O grau zero da escrita*. São Paulo: Martins Fontes, 2000.
- _____. *A aventura semiológica*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- _____. *Fragmentos de um discurso amoroso*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- BELL, Daniel. *The Cultural Contradictions of Capitalism*. Londres: Heinemann Educational, 1979.
- BERMAN, Marshall. *Tudo que é sólido desmancha no ar*. São Paulo: Companhia das Letras, 1986.
- BOURDIEU, Pierre. *O poder simbólico*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2005.
- BOURDIEU, Pierre; WACQUANT, Löic. O imperialismo da razão neoliberal. *Revista Possibilidades*, ano 1, n. 1, jul./set. 2004.
- BULLOCK, Allan; TROMBLEY, Stephen (Eds.). *The New Fontana Dictionary of Modern Thought*. Londres: Harper Collins, 1999.
- CALADO, Carlos. *A Divina Comédia dos Mutantes*. São Paulo: Editora 34, 1995.
- CANCLINI, Néstor. *Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. São Paulo: Edusp, 1997.
- CARDOSO, Fernando Henrique. Desenvolvimento: o mais político dos temas econômicos. *Revista de Economia e Política*, v. 15, n. 4, out./dez. 1995.
- CARLOS, Erasmo. *Minha fama de mau*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2012.
- _____. *Entrevista com Erasmo*. 1º jan. 1970. *O Pasquim*, Rio de Janeiro, n. 28, p. 10.
- _____. *Entrevista*. *Revista Playboy*, São Paulo, , ed. 63, out. 1980.
- _____. *Entrevista*. Entrevistadores: Ronaldo Bressane e Nina Lemos. *Revista Trip*, São Paulo, ed. 177, maio 2009. Disponível em:
<http://revistatrip.uol.com.br/revista/177/paginas-negras/erasmo-carlos.html>. Acesso em: 3 jun. 2013.
- CASTELLS, Manuel. *The Rise of the Network Society*. Malden: Blackwell Publishing, 2000.

- CASTORIADIS, Cornelius. *As encruzilhadas do labirinto III – O mundo fragmentado*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987-1992.
- COSTA, Jurandir Freire. *Sem fraude nem favor: estudo sobre o amor romântico*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.
- DURAND, Gilbert. *A imaginação simbólica*. São Paulo: Editora Cultrix, 1988.
- _____. *As estruturas antropológicas do imaginário*. São Paulo: Martins Fontes, 2002.
- _____. *Campos do imaginário*. Lisboa: Instituto Piaget, 1996.
- ECO, Umberto. *Interpretação e superinterpretação*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- _____. *Kant e o ornitorrinco*. Rio de Janeiro: Record, 1998.
- _____. *Tratado geral de semiótica*. São Paulo: Perspectiva, 2005.
- FERRY, Luc. *A sabedoria dos mitos gregos*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2012.
- GREIMAS, A. J. *Semântica estrutural: Pesquisa de método*. São Paulo: Cultrix/Edusp, 1976.
- HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A, 2005.
- HALL, Stuart; JEFFERSON, Tony (Eds.). *Resistance through Rituals: Youth subcultures in post-war Britain*. Nova York: Routledge, 2000.
- HALL, Stuart; HOBSON, Dorothy; LOWE, Andrew; WILLIS, Paul (Eds.). *Culture, Media, Language*. Nova York: Routledge, 1996.
- HARDT, Michael; NEGRI, Antonio. *Império*. Barcelona: Ediciones Paidós Iberica, 2002.
- HARVEY, David. *Condição pós-moderna*. São Paulo: Edições Loyola, 1992.
- INTERCOM. *Enciclopédia Intercom de Comunicação*. São Paulo: Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação, 2010.
- JOHNSON, Robert A. *We: a chave da psicologia do amor romântico*. São Paulo: Editora Mercury, 1987.
- LEÃO, Lucia. *Reflexões sobre imagem e imaginário nos processos de criação em mídias digitais*. Disponível em:
http://pucsp.academia.edu/LuciaLeao/Papers/1457353/Reflexoes_sobre_imagem_e_imaginario_nos_processos_de_criacao_em_midias_digitais. Acesso em: 29 maio 2012.
- LEE, Rita. *Entrevista: Rita Lee finaliza disco e recebe homenagens*. 29 abr. 1997. *Folha de S. Paulo*.
- _____. *Entrevista: “Não nasci para casar e lavar cuecas”, revela Rita Lee*. *Rolling Stone*, São Paulo, ed. 15, dez. 2007.

- _____. *Entrevista: Semi-reclusa, Rita Lee quer fazer disco new age. Folha de S. Paulo*, São Paulo, 17 jul. 2000.
- _____. *Entrevista: Rita Lee faz pic-nic com velhos hits em nova turnê. O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 3 abr. 2008.
- LEVITIN, Daniel J. *The World in Six Songs: How the Musical Brain Created the Human Nature*. Nova York: Dutton, 2008.
- LOBÃO; TOGNOLLI, Cláudio. *50 anos a mil*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2010.
- MAFFESOLI, Michel. *O tempo das tribos*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010.
- _____. *A transfiguração do político: a tribalização do mundo*. Porto Alegre: Editora Sulina, 2005.
- _____. *A sombra de Dioniso*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1985.
- MARTEL, Frédéric. *Mainstream: a guerra global das mídias e das culturas*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012.
- MARTÍN-BARBERO, Jesús. *Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2009.
- MATTELART, Armand. Notas al margen del imperialismo cultural. *Comunicación y Cultura en América Latina*, v. 6, n. 6, 1978.
- MATTELART, Armand e Michele. *História das teorias da comunicação*. São Paulo: Edições Loyola, 1999.
- MCLUHAN, Marshall. *A galáxia de Gutenberg: a formação do homem tipográfico*. São Paulo: Editora Nacional, 1977.
- MORRIS, Charles W. *Fundamentos da teoria dos signos*. São Paulo: Edusp, 1976.
- NASCIMENTO, Dulcileide Virgínio. Entre Labirintos, Murmúrios e Poesia: a paixão enunciada pelo viés feminino na mitologia/literatura grega. *Cadernos do CNLF*, v. XIV, n. 4, t. 3, 2010.
- OROZCO GÓMEZ, Guillermo. Recepción televisiva y mediaciones: la construcción de estrategias por la audiencia. *Televidencia – Cuadernos de Comunicación*, México, n. 6, 1994.
- PAZ, Octávio. *A dupla chama: amor e erotismo*. São Paulo: Siciliano, 1994.
- PEIRCE, Charles Sandres. *Semiótica*. São Paulo: Perspectiva, 2003.
- PLUTARCO. *Obras morais – Diálogo sobre o Amor – Relatos de Amor*. Coimbra: Universidade de Coimbra, 2009.
- SALLES, Cecilia Almeida. *Gesto inacabado – Processo de criação artística*. São Paulo: Fapesp/Anablume, 2007.

- SANCHES, Pedro Alexandre. *Como dois e dois são cinco: Roberto Carlos (& Erasmo & Wanderléa)*. São Paulo: Boitempo, 2004.
- SANTAELLA, Lucia. *Semiótica aplicada*. São Paulo: Pioneira Thomson Learning, 2004.
- _____. *Matrizes da linguagem e pensamento*. São Paulo: Iluminuras, 2001.
- SANTOS, Marcos Ferreira. Pessoa, imaginário & arte: perspectivas antropológicas em pesquisa. In TEIXEIRA, Maria Cecília Sanchez e PORTO, Maria do Rosário Silveira (Orgs.). *Imagens da cultura: um outro olhar*. São Paulo: Editora Plêiade, 1999, pp. 67-88.
- SHUKER, Roy. *Vocabulário de música pop*. São Paulo: Hedra, 1999.
- SILVA, Juremir Machado da. *As tecnologias do imaginário*. Porto Alegre: Sulina, 2012.
- _____. *Entrevista com Michel Maffesoli. O imaginário é uma realidade*. Revista FAMECOS, n. 15, ag. 2001.
- TAKAI, Fernanda. *Entrevista com Fernanda Takai*. 18 maio 2008. Disponível em: <http://zencultural.blogspot.com.br/2008/05/entrevista-fernanda-takai.html>. Acesso em: 16 abr. 2013.
- TOMLINSON, John. *Cultural Imperialism: A Critical Introduction*. Nova York: American Council of Learned Societies, 1992.
- ULHOA, John. *Entrevista*. Mensagem recebida por <sanaz@uol.com.br> em 2 de abril de 2013.
- VATTIMO, Gianni. *A sociedade transparente*. Lisboa: Relógio D'Água, 1992.
- VELOSO, Caetano. *Verdade tropical*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- WALLERSTEIN, Immanuel. *The National and the Universal in King. Culture, Globalization and the World System*. Londres: Macmillan, 1991.
- WILLIAMS, Raymond. *Cultura*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.
- WHITBURN, Joel. *Billboard Top 1000 Singles 1955-2000*. Milwaukee: Hal Leonard, 2001.
- WOLF, Mauro. *Teorias das comunicações de massa*. São Paulo: Martins Fontes, 2008.
- WUNENBURGER, Jean-Jacques. *O imaginário*. São Paulo: Edições Loyola, 2007.

APÊNDICE A

ANÁLISE DAS SONORIDADES DAS CANÇÕES NACIONAIS E INTERNACIONAIS (1956-2000)

Canção	artista	bpm	ritmo	melodia+ harmonia	sentido predominante da sonoridade
Don't Be Cruel	Elvis Presley	170	↑	↑	↑
All Shook Up	Elvis Presley	150	↑	↑	↑
All I Have to Do Is Dream	The Everly Brothers	104	↓	↓	↓
A Big Hunk O' Love	Elvis Presley	170	↑	↑	↑
Are You Lonesome Tonight	Elvis Presley	72	↓	↓	↓
Tossin' and Turnin	Bobby Lewis	140	↑	↑	↑
I Can't Stop Loving You	Ray Charles	80	↓	↓	↓
Sugar Shack	Jimmy Gilmer & The Fireballs	134	↑	↑	↑
I Want to Hold Your Hand	The Beatles	130	↑	↑	↑
I Got You Babe	Sonny & Cher	116	↑	↑	↑
I Am a Believer	The Monkees	160	↑	↑	↑
Light My Fire	The Doors	128	↑	↑	↑
I Heard It Through the Grapevine	Marvin Gaye	118	↑	↑	↑
I'll Be There	Jackson 5	76	↓	↑	↓
Sugar Sugar	The Archies	122	↑	↑	↑
Maggie Mae	Rod Stewart	128	↑	↑	↑
The First Time Ever I Saw Your Face	Roberta Flack	80	↓	↓	↓
My Love	Paul McCartney & The Wings	76	↓	↓	↓
The Way We Were	Barbra Streisand	90	↓	↓	↓
Love Will Keep Us Together	Captain & Tennille	130	↑	↑	↑
Tonight's the Night	Rod Stewart	90	↓	↑	↓

You Light Up My Life	Debby Boone	90	↓	↓	↓
Night Fever	Bee Gees	112	↑	↑	↑
My Sharona	The Knack	150	↑	↑	↑
Physical	Olivia Newton-John	124	↑	↑	↑
Lady	Kenny Rogers	90	↓	↓	↓
I Love Rock'n'Roll	Joan Jett	140	↑	↑	↑
Every Breath You Take	The Police	118	↑	↑	↑
Careless Whisper	Wham!	76	↓	↓	↓
Like a Virgin	Madonna	120	↑	↑	↑
That's What Friends Are For	Dionne Warwick	72	↓	↑	↓
Faith	George Michael	128	↑	↑	↑
Every Rose Has Its Thorn	Poison	70	↓	↓	↓
Miss You Much	Janet Jackson	116	↑	↑	↑
Nothing Compares 2 You	Sinéad O'Connor	82	↓	↓	↓
(Everything I Do) I Do It for You	Bryan Adams	66	↓	↓	↓
I Will Always Love You	Whitney Houston	90	↓	↓	↓
Dreamlover	Mariah Carey	120	↑	↑	↑
One Sweet Day	Mariah Carey	80	↓	↓	↓
Macarena	Los Del Rio	128	↑	↑	↑
I'll Make Love to You	Boyz II Men	76	↓	↓	↓
Something About the Way You Look Tonight	Elton John	144	↑	↑	↑
The Boy Is Mine	Brandy&Monica	120	↑	↑	↑
Smooth	Santana	116	↑	↑	↑
Maria Maria	Santana	88	↓	↓	↓

Quero que vá tudo pro inferno	Roberto Carlos	140	↑	↑	↑
Eu te darei o céu	Roberto Carlos	150	↑	↑	↑
Se você pensa	Roberto Carlos	120	↑	↑	↑
Prova de fogo	Wanderléa	146	↑	↑	↑
As curvas da estrada de santos	Roberto Carlos	94	↓	↑	↓
Ando meio desligado	Os Mutantes	128	↑	↑	↑
Menino bonito	Rita Lee	90	↓	↓	↓
Agora só falta você	Rita Lee	120	↑	↑	↑
Doce vampiro	Rita Lee	80	↓	↑	↓
Mania de você	Rita Lee	120	↑	↑	↑
Cena de cinema	Lobão	156	↑	↑	↑
Corações psicodélicos	Lobão	148	↑	↑	↑
Me chama	Lobão	104	↓	↓	↓
Chorando no campo	Lobão	104	↓	↓	↓
Rádio Blá	Lobão	150	↑	↑	↑
Imperfeito	Pato Fu	160	↑	↑	↑
Depois	Pato Fu	130	↑	↑	↑
Nada para mim	Pato Fu	78	↓	↓	↓
Agridoce	Pato Fu	120	↑	↓	↓
Vagalume	Pato Fu	82	↓	↓	↓
Legendas					
bpm = batidas por minuto					
↑ = induz a uma percepção de movimento de ascensão					
↓ = induz a uma percepção de movimento de queda					

APÊNDICE B

ANÁLISE DAS CANÇÕES DO REPERTÓRIO INTERNACIONAL

Título	Compositores	Intérprete	Billboard	Ano
Don't Be Cruel	Otis Blackwell e Elvis Presley	Elvis Presley	1.º	1956

Gênero musical (modo)	Efeitos de sentido (movimento)
Rock / rockabilly	Ascensão

Letra	Efeitos de sentido / imagens
<p><i>You know I can be found</i> <i>Sitting home all alone</i> <i>If you can't come around</i> <i>At least please telephone</i> <i>Don't be cruel to a heart that's true</i> <i>Baby, if I made you mad</i> <i>For something I might have said</i> <i>Please, let's forget the past</i> <i>The future looks bright ahead</i> <i>Don't be cruel to a heart that's true</i> <i>I don't want no other love</i> <i>Baby it's just you I'm thinking of</i> <i>Don't stop thinking of me</i> <i>Don't make me feel this way</i> <i>Come on over here and love me</i> <i>You know what I want you to say</i> <i>Don't be cruel to a heart that's true</i> <i>Why should we be apart?</i> <i>I really love you baby, cross my heart</i> <i>Let's walk up to the preacher</i> <i>And let us say I do</i> <i>Then you'll know you'll have me</i> <i>And I'll know that I'll have you</i> <i>Don't be cruel to a heart that's true</i> <i>I don't want no other love</i> <i>Baby it's just you I'm thinking of</i> <i>Don't be cruel to a heart that's true</i> <i>I don't want no other love</i> <i>Baby it's just you I'm thinking of</i></p>	<p>solidão</p> <p>vingança</p> <p>perdão recomeço sinceridade fidelidade / obsessão súplica</p> <p>declaração reconciliação</p> <p>eu-te-amo casamento união</p>

Avenida de sentido percorrida:

“Don’t Be Cruel” apresenta a sonoridade característica do rockabilly (169 batimentos por minuto -bpm), gênero definido como portador de um “ritmo nervoso e acima do tempo, acentuado nos tempos fracos e impulsionado por um baixo que se alastra” (GURALNICK apud SHUCKER, 1999, p. 246). O interpretante imediato do rockabilly, isto é, a sonoridade produzida pelo ritmo, pelo tom de voz e pelo coro (backing vocals), resulta em efeitos de movimento ascensional (interpretante dinâmico). A avenida de sentido que percorremos na canção conduz ao tema da “súplica”, do apelo dramático por uma reconciliação entre o protagonista (aquele que canta) e a pessoa amada (para quem ele canta). Os pontos de partida de sentidos que constroem essa isotopia são constituídos pelas seguintes imagens:

- solidão: caracterizada pelo protagonista solitário, que está sofrendo pela separação da pessoa amada;
- vingança: praticada pela pessoa amada, que age de forma cruel ao castigar o protagonista por algo que ele disse a ela;
- súplica: o protagonista recorre a várias imagens e símbolos característicos do amor romântico para tentar reconciliar-se com a pessoa amada, como a promessa de fidelidade, o pedido de perdão, a declaração de amor, o eu-te-amor e a proposta de união por meio do casamento.

Esses pontos de partida (*alone, cruel, forget the past*) estabelecem uma avenida de sentido que parte da solidão e do sofrimento do protagonista e termina na proposta de casamento que este faz à pessoa amada, como demonstração maior do quanto ele gosta dela e do nível de compromisso que ele está disposto a assumir para provar isso. “Don’t Be Cruel” é um signo que tem por objeto um apelo dramático de um sujeito amoroso pela reconciliação com a pessoa amada que produz como efeito interpretativo nos ouvintes uma visão bem-humorada, otimista e romântica da possibilidade de reconciliação. Esse interpretante é o

resultado da junção do efeito ascensional da sonoridade com os elementos simbólicos presentes na letra que constituem o imaginário da canção.

Título	Compositores	Intérprete	Billboard	Ano
All Shook Up	Otis Blackwell e Elvis Presley	Elvis Presley	1.º	1957

Gênero musical (modo)	Efeitos de sentido (movimento)
Rock /rockabilly	Ascensão

Letra	Efeitos de sentido / imagens
<p><i>A well I bless my soul</i> <i>What's wrong with me?</i> <i>I'm itching like a man on a fuzzy tree</i> <i>My friends say I'm actin' wild as a bug</i> <i>I'm in love</i> <i>I'm all shook up</i> <i>Mm mm oh, oh, yeah, yeah!</i> <i>My hands are shaky and my knees are weak</i> <i>I can't seem to stand on my own two feet</i> <i>Who do you thank when you have such luck?</i> <i>I'm in love</i> <i>I'm all shook up</i> <i>Mm mm oh, oh, yeah, yeah!</i> <i>Please don't ask me what's on my mind</i> <i>I'm a little mixed up, but I'm feelin' fine</i> <i>When I'm near that girl that I love best</i> <i>My heart beats so it scares me to death!</i> <i>She touched my hand what a chill I got</i> <i>Her lips are like a vulcano that's hot</i> <i>I'm proud to say she's my buttercup</i> <i>I'm in love</i> <i>I'm all shook up</i> <i>Mm mm oh, oh, yeah, yeah!</i> <i>My tongue get tied when I try to speak</i> <i>My insides shake like a leaf on a tree</i> <i>There's only one cure for this body of mine</i> <i>That's to have the girl that I love so fine!</i></p>	<p>comichão/tesão paixão agitação/excitação/ sedução</p> <p>corpo</p> <p>exagero</p> <p>orgulho</p> <p>cura</p>

Avenida de sentido percorrida:

“All Shook Up” também apresenta a sonoridade do rockabilly que resulta em um efeito de sentido ascensional. A avenida de sentido que percorremos na canção conduz ao tema da “doença do amor”. Os pontos de partida que constroem essa isotopia são:

– corpo: objeto no qual se manifestam os sintomas físicos do estar apaixonado, o amor tem um impacto corporal e leva a transtornos físicos (*My hands are shaky and my knees are weak / I can't seem to stand on my own two feet, My heart beats so it scares me to death!*).

– paixão: o protagonista sente, pelos sintomas que o acometem, que está apaixonado (*I'm in love / I'm all shook up*). Essa paixão é reforçada pelas imagens de erotismo presentes na canção, como nos versos *She touched my hand what a chill I got / Her lips are like a vulcano that's hot* e no duplo sentido no uso da expressão *I'm all shook up* (“estou todo agitado” ou “estou todo excitado”) e da palavra *itching*, que pode significar “comichão” ou “excitação”.

– cura: o protagonista identifica que a única cura para a doença do amor que o aflige é conquistar a garota por quem está apaixonado (*There's only one cure for this body of mine / That's to have the girl that I love so fine!*).

Esses pontos de partida de sentido enfatizam um bom humor na letra, que compara o estar apaixonado a uma doença, mas neste caso uma doença que faz o “doente” sentir-se bem. Reforça essa metáfora o verso *Who do you thank when you have such luck?*, que pode ser interpretado como uma verdadeira expressão de agradecimento do protagonista por aquilo que está se passando com ele ou como uma forma irônica de ele expressar o desconforto pelo qual estaria passando. Na avenida de sentido que percorremos, o protagonista parte da constatação de que há algo errado com ele (*What's wrong with me?*), segue revelando diversos sintomas físicos da sua “doença”, que é o “estar apaixonado” (*I'm in love = I'm all shook up*), e termina na descoberta de que a cura para isso é ele estar junto da pessoa amada (*There's only one cure for this body of mine / That's to have the girl that I love so fine!*).

Nesse percurso, há um uso intenso de descrições e comparações sensoriais que enfatizam o impacto corporal da paixão, a transformação física e mental que ela causa no protagonista.

Título	Compositores	Intérprete	Billboard	Ano
All I Have To Do Is Dream	Felice Bryant e Boudleaux Bryant	The Everly Brothers	4.º	1958

Gênero musical (modo)	Efeitos de sentido (movimento)
Pop / balada	Queda

Letra	Efeitos de sentido / imagens
<p><i>Dream dream dream dream dream dream</i> dream <i>when I want you</i> <i>in my arms</i> <i>when I want you</i> <i>and all your charms</i> <i>whenever I want you all I have to do</i> <i>is dream...</i> <i>when I feel blue</i> <i>in the night</i> <i>and I need you to hold me tight</i> <i>whenever I want you</i> <i>all I have to do is dream...</i> <i>I can make you mine</i> taste your lips of wine <i>any time</i> <i>night or day</i> <i>only trouble is</i> <i>gee whiz</i> <i>I'm dreamin my life away</i> <i>I need you so</i> <i>that I could die</i> I love you so <i>and that is why</i> <i>whenever I want you all I have to do is dream...</i> <i>I can make you mine</i> <i>taste your lips of wine</i> <i>any time</i> <i>night or day</i> <i>only trouble is</i> <i>gee whiz</i> <i>I'm dreamin my life away</i></p>	<p>sonho querer-possuir (desejo)</p> <p>tristeza noite</p> <p>sonho (ilusão) exagero eu-te-amo</p>

<i>I need you so that I could die I love you so and that is why whenever I want you all I have to do is dream...</i>	
--	--

Avenida de sentido percorrida:

Musicalmente, “All I Have to Do Is Dream” é uma balada romântica típica do estilo pop da virada dos anos 1950 para os 1960. A sua sonoridade caracteriza-se pelo ritmo lento e pela suavidade dos instrumentos e da voz para geralmente acompanhar o tom emocional romântico da letra. A avenida de sentido percorrida conduz ao tema do “amor platônico”, que pode ser estendido para uma metáfora de uma vida de ilusões, principalmente no campo amoroso. Os principais pontos de partida de sentido que criam essa isotopia do amor platônico são:

- sonho: o sonho, ou o ato de sonhar, é o recurso que o protagonista tem para satisfazer seu desejo de estar com a pessoa amada. O sonhar, no entanto, é visto com ambiguidade, pois, ao mesmo tempo que permite ao protagonista estar com quem ama, também lhe dá a sensação de estar desperdiçando sua vida em sonhos (*I’m dreamin my life away*).
- noite: a noite é signo da solidão e do sofrimento, da tristeza (*When I feel blue / In the night*).
- querer-possuir: o signo do eu-te-amo (*I love you so*) e o desejo de estar junto da pessoa amada ou tê-la e possuí-la (*When I want you / in my arms, I can make you mine / taste your lips of wine*) compõem o signo do querer-possuir.
- morte: a imagem da morte é usada de forma dramática para dar a dimensão exagerada do sentimento do protagonista pela pessoa amada (*I need you so / that I could die*).

Em “All I Have to Do Is Dream”, o protagonista canta que a única forma de estar com a pessoa amada é em seus sonhos. A partir dos versos “only trouble is / gee whiz / I’m dreamin my life away”, introduz-se uma ambiguidade que gera duas avenidas de sentido:

uma em que o protagonista canta sobre a pessoa amada que existe mas que não está com ele por algum motivo (amor platônico) e outra em que toda a vida do protagonista (e não só suas paixões) tem sido um conjunto de ilusões. A música enfatiza os sentidos românticos, tristes e melancólicos da canção, acentuando a visão derrotista do protagonista em relação à sua vida amorosa. Essa característica típica da estética do Romantismo, principalmente literário, é construída com recursos como o exagero dramático nos versos *I need you so / that I could die*. Além disso, o sonho, e o recurso a ele, é expresso como a única forma de o protagonista atenuar o próprio sofrimento (*when I feel blue / in the night / and I need you to hold me tight / whenever I want you / all I have to do is dream*).

Título	Compositores	Intérprete	Billboard	Ano
A Big Hunk O'Love	Aaron Schroeder e Sidney Wyche	Elvis Presley	12.º	1959

Gênero musical (modo)	Efeitos de sentido (movimento)
Rock / rockabilly	Ascensão

Letra	Efeitos de sentido / imagens
<i>Hey baby, I ain't askin' much of you</i>	súplica
<i>No no no no no no no no baby, I ain't askin' much of you</i>	
<i>Just a big-a big-a hunk o' love will do</i>	
<i>Don't be a stingy little mama</i>	exagero
<i>You're 'bout to starve me half to death</i>	
<i>Well you can spare a kiss or two and</i>	
<i>Still have plenty left, no no no</i>	
<i>Baby, I ain't askin' much of you</i>	
<i>Just a big-a big-a hunk o' love will do</i>	sedução
<i>You're just a natural born beehive</i>	
<i>Filled with honey to the top</i>	desejo (querer-possuir)
<i>Well I ain't greedy baby</i>	
<i>All I want is all you got, no no no</i>	
<i>Baby, I ain't askin' much of you</i>	
<i>Just a big-a big-a hunk o' love will do</i>	sorte
<i>I got wishbone in my pocket</i>	
<i>I got a rabbit's foot 'round my wrist</i>	
<i>You know I'd have all the things these lucky charms could</i>	

<i>bring</i> <i>If you'd give me just one sweet kiss, no no no no no no no</i> <i>Baby, I ain't askin' much of you</i> <i>Just a big-a big-a hunk o' love will do</i>	
--	--

Avenida de sentido percorrida:

Musicalmente, “A Big Hunk O’Love” é mais um dos rockabillys típicos que caracterizaram o final dos anos 1950 com seu ritmo que remete ao movimento ascensional. A avenida de sentido percorrida conduz ao tema da “súplica de amor”. Os principais pontos de partida de sentido que criam essa isotopia são:

– súplica: o ato de pedir algo à pessoa amada ganha uma dramaticidade quando o protagonista enfatiza que não está pedindo nada muito absurdo (*Hey baby, I ain't askin' much of you / No no no no no no no no no baby, I ain't askin' much of you*).

– morte: a imagem da morte é usada como recurso para dar a dimensão do sentimento do protagonista pela pessoa amada (*Don't be a stingy little mama / You're 'bout to starve me half to death*).

– querer-possuir: signo construído por outros signos como a súplica, a sedução e o desejo (*You're just a natural born beehive / Filled with honey to the top / Well I ain't greedy baby / All I want is all you got, no no no*).

– superstição: o protagonista admite que recorrerá até a elementos simbólicos que remetem à sorte para obter a atenção desejada da pessoa amada (*I got wishbone in my pocket / I got a rabbit's foot 'round my wrist / You know I'd have all the things these lucky charms could bring / If you'd give me just one sweet kiss, no no no no no no no*).

Em “A Big Hunk of Love”, o protagonista (aquele que canta) faz uma súplica à pessoa amada (para quem ele canta) para que ela não seja mesquinha e lhe dê o tanto de amor que ele deseja. O ritmo dá um tom bem-humorado à súplica feita a uma pessoa naturalmente atraente por um protagonista que começa implorando por uma grande porção de amor e

acaba dando-se por satisfeito se ganhar ao menos um doce beijo. Durante toda a canção, ele considera que não está pedindo muito à pessoa amada, pois ela teria muito amor para dar e o que ele pede não lhe fará falta (*Well you can spare a kiss or two and / Still have plenty left, no no no*).

Título	Compositores	Intérprete	Billboard	Ano
Are You Lonesome Tonight?	Roy Turk e Lou Handman	Elvis Presley	2.º	1960

Gênero musical (modo)	Efeitos de sentido (movimento)
Pop / balada	Queda

Letra	Efeitos de sentido / imagens
<p><i>Are you lonesome tonight, do you miss me tonight? Are you sorry we drifted apart? Does your memory stray to a brighter sunny day When I kissed you and called you sweetheart? Do the chairs in your parlor seem empty and bare? Do you gaze at your doorstep and picture me there? Is your heart filled with pain, shall I come back again? Tell me dear, are you lonesome tonight? I wonder if you're lonesome tonight You know someone said that the world's a stage And each must play a part. Fate had me playing in love you as my sweet heart. Act one was when we met, I loved you at first glance You read your line so cleverly and never missed a cue Then came act two, you seemed to change and you acted strange And why I'll never know. Honey, you lied when you said you loved me And I had no cause to doubt you. But I'd rather go on hearing your lies Than go on living without you. Now the stage is bare and I'm standing there With emptiness all around And if you won't come back to me Then make them bring the curtain down. Is your heart filled with pain, shall I come back again? Tell me dear, are you lonesome tonight?</i></p>	<p>solidão - noite saudade separação memória / nostalgia carinho</p> <p>dor</p> <p>dúvida</p> <p>destino sedução (amor à primeira vista)</p> <p>transformação</p> <p>mentira / desconfiança</p> <p>separação (ausência vazio)</p> <p>fim)</p>

Avenida de sentido percorrida:

Musicalmente, a versão de “Are You Lonesome Tonight?”, na interpretação de Elvis Presley, é uma balada pop com influência da música standard norte-americana ou “classic pop” (a canção é originariamente uma “American standard”), com seu ritmo lento e melodia romântica, destacando a voz do intérprete mais do que os instrumentos, remetendo a um movimento de queda, de mergulho, de intimidade. A avenida de sentido que percorremos na canção conduz ao tema da “dor da separação”, do sentimento que vem após o fim do relacionamento amoroso, que não deixa de ser uma das dores do amor romântico. Os pontos de partida de sentido que constroem essa isotopia são constituídos pelas seguintes imagens:

– solidão: o sentido da solidão do protagonista (aquele que canta) é construído a partir de diversos signos, como a noite (identificada aqui como o período de solidão e tristeza), a ausência e o vazio (sensações que alguns lugares que foram compartilhados com a pessoa amada causam no protagonista). Ele deseja, ou pelo menos imagina, que essa solidão que sente também é sentida pela pessoa amada.

– saudade: a saudade é construída pelo uso dos signos da memória e da nostalgia que revelam a falta que o protagonista sente da pessoa amada, ainda que aqui, mais uma vez, como no sentido de solidão, ele tente imaginar se a pessoa amada tem (ou deseja que tenha) esse mesmo sentimento.

– separação: a separação surge como resultado do fim do relacionamento amoroso entre o protagonista e a pessoa amada, causada pela mentira e pela desconfiança (dúvida) e culminando em sofrimento (dor).

Em “Are You Lonesome Tonight”, o protagonista (aquele que canta) revela a angústia de um amor que lhe causa desconfiança quando está junto da pessoa amada e um profundo sentimento de vazio e falta de sentido para a vida quando está separado dela. A atmosfera de

melancolia é enfatizada pelo tom lento e romântico da música. O protagonista compara sua trajetória amorosa aos atos de uma peça teatral: no primeiro ato, o amor à primeira vista; no segundo ato, a transformação da pessoa amada e a separação, com a incerteza entre o reatamento ou o fim definitivo entre os dois (*And if you won't come back to me / Then make them bring the curtain down*), que pode ser interpretado também como uma expressão trágica do protagonista de que viver sem a pessoa amada não valeria a pena (manifestação típica do amor romântico). Em toda a trajetória do protagonista durante a canção o que se destaca é a sensação de dúvida se a pessoa amada de quem ele se separou está ou não sozinha.

Título	Compositores	Intérprete	Billboard	Ano
Tossin' and Turnin'	Ritchie Adams and Malou Rene	Bobby Lewis	1.º	1961

Gênero musical (modo)	Efeitos de sentido (movimento)
Rock / boogie-woogie	Ascensão

Letra	Efeitos de sentido / imagens
<i>I couldn't sleep at all last night Got to thinkin' of you Baby things weren't right Well I was tossin' and turnin' Turnin' and tossin' a-tossin' and turnin' all night I kicked the blankets on the floor Turned my pillow upside down I never never did before 'cause I was tossin' and turnin' Turnin' and tossin' a-tossin' and turnin' all night Jumped out of bed Turned on the light I pulled down the shade Went to the kitchen for a bite Rolled up the shade Turned off the light I jumped back into bed</i>	<p>sofrimento (ansiedade)</p> <p>corpo (reações)</p> <p>noite</p>

*It was the middle of the night
 The clock downstairs was strikin' four
 Couldn't get you off my mind
 I heard the milkman at the door
 'cause I was tossin' and turnin'
 Turnin' and tossin'
 a-tossin' and turnin' all night
 Jumped out of bed
 Turned on the light
 I pulled down the shade
 Went to the kitchen for a bite
 Rolled up the shade
 Turned off the light
 I jumped back into bed
 It was the middle of the night
 The clock downstairs was strikin' four
 Couldn't get you off my mind
 I heard the milkman at the door
 'cause I was tossin' and turnin'
 Turnin' and tossin'
 a-tossin' and turnin' all, yay, yay, yay
 I was a-tossin' and turnin'*

obsessão

Avenida de sentido percorrida:

Musicalmente, “Tossin’ and Turnin’” é predominantemente um rock, com seu ritmo acelerado e influências melódicas da country music e da música folk, que remetem a um movimento ascensional. A avenida de sentido que percorremos na canção conduz ao tema da “ansiedade” causada pelo amor, do sofrimento do sujeito amoroso que não consegue parar de pensar na pessoa amada. Os pontos de partida de sentidos que constroem essa isotopia são constituídos pelas seguintes imagens:

- sofrimento: a ansiedade do protagonista (aquele que canta) lhe provoca uma insônia, que o faz passar inquieto a noite (identificada com o momento de solidão do protagonista);
- corpo: são nas reações corporais que o protagonista demonstra sua ansiedade em relação à pessoa amada – a ênfase é dada pelo refrão da canção: “Well I was tossin’ and turnin’ / Turnin’ and tossin’ / a-tossin’ and turnin’ all night”.

– obsessão: a pessoa amada não sai da cabeça do protagonista – “Couldn’t get you off my mind” – e essa obsessão é a causa de todo o seu sofrimento.

Em “Tossin’ and Turnin’”, a ansiedade do protagonista em relação à pessoa amada o faz experimentar um estado nunca antes experimentado (“I never never did before”). A ansiedade faz com que ele não consiga dormir, deixando-o inquieto e sem pegar no sono. O motivo desse estado mental e físico pode ser interpretado como a ansiedade resultante da obsessão pela pessoa amada. O ritmo da canção enfatiza o aspecto divertido desse desconforto cantado pelo protagonista.

Título	Compositor	Intérprete	Billboard	Ano
I Can’t Stop Loving You	Dor Gibson	Ray Charles	1.º	1962

Gênero musical (modo)	Efeitos de sentido (movimento)
Rhythm’n’Blues / soul music	Queda

Letra	Efeitos de sentido / imagens
<p><i>(I can’t stop loving you)</i> <i>I’ve made up my mind</i> <i>To live in memory of the lonesome times</i> <i>(I can’t stop wanting you)</i> <i>It’s useless to say</i> <i>So I’ll just live my life in dreams of yesterday</i> <i>(Dreams of yesterday)</i> <i>Those happy hours that we once knew</i> <i>Tho’ long ago, they still make me blue</i> <i>They say that time heals a broken heart</i> <i>But time has stood still since we’ve been apart</i> <i>(I can’t stop loving you)</i> <i>I’ve made up my mind</i> <i>To live in memory of the lonesome times</i> <i>(I can’t stop wanting you)</i> <i>It’s useless to say</i> <i>So I’ll just live my life in dreams of yesterday</i> <i>(Those happy hours)</i> <i>Those happy hours</i> <i>(That we once knew)</i> <i>That we once knew</i></p>	<p>eu-te-amo resignação recordação / solidão querer-possuir</p> <p>sonho (ilusão) / nostalgia saudade tristeza sofrimento (dor) separação</p>

<p> <i>(Tho' long ago)</i> <i>Tho' long ago</i> <i>(Still make me blue)</i> <i>Still ma-a-a-ake me blue</i> <i>(They say that time)</i> <i>They say that time</i> <i>(Heals a broken heart)</i> <i>Heals a broken heart</i> <i>(But time has stood still)</i> <i>Time has stood still</i> <i>(Since we've been apart)</i> <i>Since we've been apart</i> <i>(I can't stop loving you)</i> <i>I said I made up my mind</i> <i>To live in memory of the lonesome times</i> <i>(I can't stop wanting you)</i> <i>It's useless to say</i> <i>So I'll just live my life of dreams of yesterday</i> <i>(Of yesterday)</i> </p>	
---	--

Avenida de sentido percorrida:

Musicalmente, “I Can’t Stop Loving You” é um rhythm’n’blues, com andamento lento e melodia e harmonia que constroem uma atmosfera melancólica e romântica, remetendo a um movimento de queda, de mergulho no mais íntimo. A avenida de sentido que percorremos na canção conduz ao tema da “saudade” causada pela perda da pessoa amada. Os pontos de partida de sentidos que constroem essa isotopia são constituídos pelas seguintes imagens:

- eu-te-amor: o protagonista (aquele que canta) declara o tempo todo seu amor pela pessoa amada, com quem ele já não está mais junto, declaração enfatizada pelo refrão da canção (“I can’t stop loving you”);
- resignação: o protagonista está conformado de que só terá a pessoa amada (um querer-possuir) em suas recordações e em seus momentos de solidão;
- nostalgia: o protagonista cultiva o sonho em relação aos momentos do passado, a saudade o faz vivenciar intencionalmente momentos de ilusões em relação à pessoa amada;
- sofrimento: a separação dos sujeitos amorosos é a fonte de toda a tristeza e de toda a dor vivenciada pelo protagonista.

“I Can’t Stop Loving You” canta sobre a tristeza provocada pela saudade de uma paixão que não deu certo mas que o protagonista não consegue esquecer ou superar. Os elementos gospel (coral, chamado-e-resposta, entonação) característicos da soul music e o ritmo lento enfatizam a atmosfera romântica e melancólica da canção. O lamento do protagonista ressalta o sentimento nostálgico que toma conta de sua vida (*So I’ll just live my life of dreams of yesterday*) ao mesmo tempo que se mostra resignado com a situação que não pode ser mudada (*It’s useless to say, I said I made up my mind / To live in memory of the lonesome times*), já que, pelo tom desesperançado da canção, a pessoa amada não retornará.

Título	Compositores	Intérprete	Billboard	Ano
Sugar Shack	Keith McCormack e Jimmy Torres	Jimmy Gilmer & The Fireballs	1.º	1963

Gênero musical (modo)	Efeitos de sentido (movimento)
Pop	Ascensão

Letra	Efeitos de sentido / imagens
<p><i>There’s a crazy little shack beyond the tracks And everybody calls it the sugar shack Well, it’s just a coffeehouse and it’s made out of wood Expresso coffee tastes mighty good That’s not the reason why I’ve got to get back To that sugar shack, whoa baby To that sugar shack. There’s this cute little girlie, she’s a workin there A black leotard and her feet are bare I’m gonna drink a lotta coffee, spend a little cash Make that girl love me when I put on some trash You can understand why I’ve got to get back To that sugar shack, whoa baby To that sugar shack, yeah honey To that sugar shack, whoa yes To that sugar shack. Now that sugar shack queen is amarried to me, yeah yeah We just sit around and dream of those old memories Ah, but one of these days I’m gonna lay down tracks In the direction of that sugar shack</i></p>	<p>lugar: ponto de encontro</p> <p>garota</p> <p>conquista / querer-possuir</p> <p>casamento</p> <p>memória / nostalgia</p>

<i>Just me and her yes were gonna go back To that sugar shack, Whoa uh oh o that sugar shack, yeah honey To our sugar shack Yeh, yeh, yeh, our sugar shack</i>	
--	--

Avenida de sentido percorrida:

Musicalmente, “Sugar Shack” traz uma mescla do ritmo acelerado do rock com a sonoridade suave do pop, com predomínio de um movimento ascensional. A avenida de sentido que percorremos na canção conduz ao tema da “nostalgia” do encontro entre o protagonista e a pessoa amada. Os pontos de partida de sentidos que constroem essa isotopia são constituídos pelas seguintes imagens:

– ponto de encontro: o local (“sugar shack”, no caso usado para referir-se a um café, é também a expressão usada para as pequenas edificações nas quais o xarope de bordo – maple syrup – é feito) onde o protagonista conheceu a pessoa amada é visto como uma de suas melhores memórias. Apesar de descrito como um lugar modesto (*There’s a crazy little shack beyond the tracks / And everybody calls it the sugar shack / Well, it’s just a coffeehouse and it’s made out of wood*), para o protagonista (aquele que canta) ele é uma fonte de grandes e importantes recordações, pois foi onde encontrou (conheceu) a pessoa amada, descrita como uma pequena e linda garota que trabalhava naquele café.

– querer-possuir: o protagonista revela que o seu desejo pela pessoa amada o fez beber muito café e gastar algum dinheiro para conquistá-la – esse processo de conquista da pessoa amada culmina no casamento.

– nostalgia: as memórias do protagonista e da pessoa amada estão associadas ao local onde se conheceram e eles têm planos de voltar a visitá-lo para reviver essas lembranças.

Em “Sugar Shack”, o protagonista canta sobre o local onde conheceu a pessoa amada e destaca-o como fonte de boas recordações. A canção mostra uma trajetória comum, simples

e inocente da relação amorosa, que é vista como algo positivo e sem conflitos, num estilo típico do pop-rock do início dos anos 1960. A nostalgia expressa nela não é fonte de sofrimento e sim de alegria, e o processo de conquista da pessoa amada culminou, de forma bem-sucedida, no casamento.

Título	Compositores	Intérprete	Billboard	Ano
I Want To Hold Your Hand	John Lennon e Paul McCartney	The Beatles	1.º	1964

Gênero musical (modo)	Efeitos de sentido (movimento)
Rock / beat music	Ascensão

Letra	Efeitos de sentido / imagens
<p><i>Oh yeah, I'll tell you something, I think you'll understand. When I say that something I wanna hold your hand, I wanna hold your hand, I wanna hold your hand. Oh please, say to me You'll let me be your man And please, say to me You'll let me hold your hand. Now let me hold your hand, I wanna hold your hand. And when I touch you I feel happy inside. It's such a feeling that my love I can't hide, I can't hide, I can't hide. Yeah, you've got that something, I think you'll understand. When I'll say that something I wanna hold your hand, I wanna hold your hand, I wanna hold your hand. And when I touch you I feel happy inside. It's such a feeling that my love I can't hide, I can't hide, I can't hide. Yeh, you've got that something, I think you'll understand. When I'll feel that something I wanna hold your hand,</i></p>	<p>declaração</p> <p>querer-possuir</p> <p>pedido / súplica</p> <p>corpo - felicidade</p> <p>eu-te-amo</p>

<i>I wanna hold your hand, I wanna hold your hand.</i>	
--	--

Avenida de sentido percorrida:

Musicalmente, “I Want To Hold Your Hand” é um rock com forte influência do blues, em um estilo que foi denominado beat britânico, no qual destaca-se sonoramente a sincronização entre o baixo e a bateria, que remete a um movimento ascensional. A avenida de sentido que percorremos na canção conduz ao tema do “desejo” do protagonista pela pessoa amada. Os pontos de partida de sentidos que constroem essa isotopia são constituídos pelas seguintes imagens:

– declaração: o protagonista (aquele que canta) anuncia no começo da canção que irá contar algo à pessoa amada (*Oh yeah, I'll tell you something*) e esse algo é o seu desejo (querer-possuir) de tocá-la, tocar o corpo dela (*I wanna hold your hand*).

– súplica: a imagem da súplica é construída nos pedidos que o protagonista faz à pessoa amada para que ela o deixe segurar sua mão e ser seu homem (*Oh please, say to me / You'll let me be your man / And please, say to me / You'll let me hold your hand*).

– felicidade: o protagonista atribui ao corpo da pessoa amada a sua fonte de felicidade, o que o leva a declarar seu amor (eu-te-amo) por ela (*And when I touch you I feel happy inside / It's such a feeling that my love / I can't hide, I can't hide, I can't hide*).

“I Want To Hold Your Hand” é uma canção sobre o desejo. No começo dos anos 1960, um garoto tocar ou segurar a mão de uma garota era algo altamente erótico, e toda súplica e toda manifestação de querer-possuir expressadas reiteradamente ao longo da canção enfatizam esse desejo sexual. Na transição do pop ingênuo, que marcou o fim dos anos 1950 e o começo da década de 1960, para um novo tipo de rock inventado pelos Beatles e que transformaria o destino do gênero, a canção expressa uma ousadia ainda bem-comportada: o

desejo de tocar o corpo da pessoa amada está associado a uma felicidade romântica, à declaração do eu-te-amo.

Título	Compositores	Intérprete	Billboard	Ano
I Got You, Babe	Sonny Bono	Sonny & Cher	5.º	1965

Gênero musical (modo)	Efeitos de sentido (movimento)
Pop	Ascensão

Letra	Efeitos de sentido / imagens
<i>HER: They say we're young and we don't know We won't find out until we grow</i>	juventude
<i>HIM: Well I don't know if all that's true 'Cause you got me, and baby I got you</i>	sedução / conquista
<i>HIM: Babe</i>	
<i>BOTH: I got you babe, I got you babe</i>	
<i>HER: They say our love won't pay the rent Before it's earned, our money's all been spent</i>	dinheiro futuro
<i>HIM: I guess that's so, we don't have a plot But at least I'm sure of all the things we got</i>	
<i>HIM: Babe</i>	
<i>BOTH: I got you babe, I got you babe</i>	natureza (florescimento)
<i>HIM: I got flowers in the spring</i>	casamento
<i>I got you to wear my ring</i>	
<i>HER: And when I'm sad, you're a clown And if I get scared, you're always around</i>	companheirismo certeza
<i>HER: So let them say your hair's too long 'Cause I don't care, with you I can't go wrong</i>	
<i>HIM: Then put your little hand in mine There ain't no hill or mountain we can't climb</i>	superação
<i>HIM: Babe</i>	
<i>BOTH: I got you babe, I got you babe</i>	corpo compreensão
<i>HIM: I got you to hold my hand</i>	
<i>HER: I got you to understand</i>	conversa
<i>HIM: I got you to walk with me</i>	beijo
<i>HER: I got you to talk with me</i>	
<i>HIM: I got you to kiss goodnight</i>	estar-junto (união)
<i>HER: I got you to hold me tight</i>	
<i>HIM: I got you, I won't let go</i>	
<i>HER: I got you to love me so</i>	
<i>BOTH: I got you babe</i>	
<i>I got you babe</i>	
<i>I got you babe</i>	

<i>I got you babe</i> <i>I got you babe</i>	
--	--

Avenida de sentido percorrida:

Musicalmente, “I Got You, Babe” tem a sonoridade suave das baladas pop, mas em um ritmo que remete a um movimento predominantemente ascensional. A avenida de sentido que percorremos na canção conduz ao tema da “força do amor”. Os pontos de partida de sentidos que constroem essa isotopia são constituídos pelas seguintes imagens:

– juventude: a paixão e o relacionamento entre os protagonistas (que cantam em dueto) têm início durante a juventude de ambos – juventude que é apontada por outras pessoas como um obstáculo para o sucesso desse relacionamento.

– conquista: os protagonistas cantam juntos sobre o fato de cada um ter conquistado o outro (*Cause you got me, and baby I got you / Babe / I got you babe, I got you babe*) e da força do amor entre eles.

– casamento: a imagem da aliança (*I got you to wear my ring*) remete à ideia do casamento, que é visto como o ápice da união dos sujeitos amorosos.

– estar-junto: o estar-junto é construído por uma série de imagens do companheirismo (*And when I'm sad, you're a clown / And if I get scared, you're always around*), da superação (*There ain't no hill or mountain we can't climb*), do corpo (*I got you to hold my hand*), da compreensão (*I got you to understand*), da conversa (*I got you to talk with me*) e do beijo (*I got you to kiss goodnight*).

“I Got You, Babe” estabelece um diálogo entre dois protagonistas que declaram seu amor recíproco. O dueto enfatiza como essa paixão pode ser capaz de superar todos os obstáculos apontados por outras pessoas (provavelmente adultos), como a juventude, a imaturidade e a questão financeira. A letra e a música da canção constroem uma atmosfera triunfante em que

os feitos desse relacionamento culminam com a certeza da conquista amorosa de um pelo outro, expressa no refrão *I got you babe*.

Título	Compositores	Intérprete	Billboard	Ano
I'm a Believer	Neil Diamond	The Monkees	1.º	1966

Gênero musical (modo)	Efeitos de sentido (movimento)
Rock / beat music	Ascensão

Letra	Efeitos de sentido / imagens
<p><i>I thought love was only true in fairy tales Meant for someone else but not for me Oh, love was out to get me That's the way it seems Disappointment haunted all my dreams Then I saw her face Now I'm a believer Not a trace Of doubt in my mind I'm in love I'm a believer I couldn't leave her if I tried I thought love was more or less a given thing Seems the more I gave the less I got Oh, what's the use in trying All you get is pain When I needed sunshine I got rain Then I saw her face Now I'm a believer Not a trace Of doubt in my mind I'm in love I'm a believer I couldn't leave her if I tried Oh, love was out to get me That's the way it seems Disappointment haunted all my dreams Then I saw her face Now I'm a believer Not a trace Of doubt in my mind I'm in love I'm a believer</i></p>	<p>amor - conto de fadas</p> <p>desapontamento / sonhos sedução crente</p> <p>paixão</p> <p>estar-junto (união)</p> <p>retribuição sofrimento (dor)</p>

<p><i>I couldn't leave her if I tried</i> <i>Yes, I saw her face</i> <i>Now I'm a believer</i> <i>No not a trace</i> <i>Of doubt in my mind</i> <i>Said I'm a believer</i> <i>Yeah</i> <i>I'm a believer</i> <i>Said I'm a believer, yeah</i> <i>I'm a believer</i> <i>Said I'm a believer, yeah</i> <i>I'm a believer</i></p>	
---	--

Avenida de sentido percorrida:

Musicalmente, “I’m a Believer” é um rock que apresenta um ritmo acelerado que remete a um movimento ascensional. A avenida de sentido que percorremos na canção conduz ao tema da “força do amor”, capaz de transformar o protagonista (aquele que canta), alguém que não acreditava na existência do amor na vida real, em alguém que foi atingido por ele. Os pontos de partida de sentidos que constroem essa isotopia são constituídos pelos seguintes signos:

– desapontamento: o protagonista não acredita no amor e o compara a um elemento de contos de fadas, pois nenhum de seus sonhos amorosos se realiza, gerando desapontamento e descrença no que diz respeito a esse sentimento.

– paixão: quando o protagonista conhece o verdadeiro amor e reconhece que está apaixonado, ele torna-se um crente no sentimento.

– estar-junto: o protagonista reconhece que não consegue afastar-se (deixar) a pessoa amada, mas que esse desejo de estar-junto, da união com a pessoa amada, não é retribuído, pois a troca entre eles é desigual (*I thought love was more or less a given thing / Seems the more I gave the less I got*).

– sofrimento: o resultado da relação entre o protagonista e a pessoa amada, por conta dessa assimetria na troca amorosa, leva o protagonista ao sofrimento, a sentir as dores do amor,

que ele compara às simbologias dos elementos da natureza, como na dicotomia sol x chuva (*When I needed sunshine I got rain*).

“I’m a Believer” retrata a trajetória de alguém que era descrente no amor (o protagonista, aquele que canta) e que passa a acreditar nele quando se apaixona pela primeira vez. Apesar do ritmo alegre e otimista da música, a letra gera sentidos de como a descoberta do amor é a causa de sofrimentos do protagonista. Esse conflito de sentidos dá uma sensação de dramaticidade ao refrão *I’m a believer*, pois o protagonista, apesar de sofrer as dores do amor e não obter a retribuição que esperava (*I thought love was more or less a given thing / Seems the more I gave the less I got*), ainda assim declara ser alguém que crê no amor.

Título	Compositores	Intérprete	Billboard	Ano
Light My Fire	Jim Morrison, John Densmore, Ray Manzarek e Robby Krieger	The Doors	8.º	1967

Gênero musical (modo)	Efeitos de sentido (movimento)
Rock psicodélico	Ascensão

Letra	Efeitos de sentido / imagens
<i>You know that it would be untrue</i> <i>You know that I would be a liar</i> <i>If I was to say to you</i> <i>Girl, we couldn’t get much higher</i> <i>Come on baby, light my fire</i> <i>Come on baby, light my fire</i> <i>Try to set the night on fire</i> <i>The time to hesitate is through</i> <i>No time to wallow in the mire</i> <i>Try now we can only lose</i> <i>And our love becomes a funeral pyre</i> <i>Come on baby, light my fire</i> <i>Come on baby, light my fire</i> <i>Try to set the night on fire, yeah</i> <i>You know that it would be untrue</i> <i>You know that I would be a liar</i> <i>If I was to say to you</i> <i>Girl, we couldn’t get much higher</i>	<p>mentira</p> <p>entorpecimento desejo (querer-possuir) sedução / fogo noite</p> <p>amor = fogo = morte</p>

<i>Come on baby, light my fire</i> <i>Come on baby, light my fire</i> <i>Try to set the night on fire</i> <i>Try to set the night on fire</i> <i>Try to set the night on fire</i> <i>Try to set the night on fire</i>	
--	--

Avenida de sentido percorrida:

Musicalmente, “Light My Fire” é um rock com ritmo predominantemente acelerado e andamento crescente, que remetem a um movimento ascensional. A avenida de sentido que percorremos na canção conduz ao tema da “sedução”, na qual o protagonista (aquele que canta) suplica à pessoa amada que o “incendeie”. Os pontos de partida de sentidos que constroem essa isotopia são constituídos pelas seguintes imagens:

– mentira: o protagonista (aquele que canta) reconhece que a pessoa amada sabe que ele pode não estar dizendo a verdade quando diz que eles não poderiam “ficar altos”, entorpecerem-se (*You know that it would be untrue / You know that I would be a liar / If I was to say to you / Girl, we couldn't get much higher*).

– querer-possuir: o desejo do protagonista pela pessoa amada o leva a fazer uma súplica pela sedução, para que ela o incendeie.

– fogo: o fogo é um elemento simbólico que remete à sedução, ao relacionamento sexual entre os sujeitos amorosos.

– noite: a noite na canção é símbolo do período (tempo) de consumação do amor e do relacionamento sexual entre os sujeitos amorosos, um amor tão intenso que remete à simbologia da morte (*And our love becomes a funeral pyre*).

Em “Light My Fire”, o fogo funciona como metáfora do amor e do desejo que o protagonista (aquele que canta) sente por seu objeto de desejo (a pessoa para quem ele canta). A metáfora pode ser interpretada no sentido de excitação sexual, principalmente no refrão *Come on baby, light my fire*, que expressa um pedido, uma espécie de súplica do

protagonista. A chama como símbolo principal da paixão e do desejo sexual do protagonista é reiteradamente usada nos versos, e o sentido crescente da sonoridade reforça a grandiloquência que o protagonista dá a sua declaração, que culmina na comparação do amor deles a um ritual fúnebre: *And our love becomes a funeral pyre*. Como canção característica da fase psicodélica no rock, “Light My Fire” traz referências a estados alterados da mente provocados pelo uso de drogas: *Girl, we couldn’t get much higher*.

Título	Compositores	Intérprete	Billboard	Ano
I Heard It Through the Grapevine	Norman Whitfield e Barrett Strong	Marvin Gaye	2.º	1968

Gênero musical (modo)	Efeitos de sentido (movimento)
Soul music (rhythm’n’blues)	Ascensão

Letra	Efeitos de sentido / imagens
<i>Ooh, I bet you’re wond’rin’ how I knew ’bout your plans to make me blue With some other guy you knew before Between the two of us guys you know I love you more It took me by surprise I must say When I found out yesterday Dontcha know that I Heard it through the grapevine Not much longer would you be mine Oh I heard it through the grapevine Oh I’m just about to lose my mind Honey, honey yeah (Heard it through the grapevine) (Not much longer would you be my baby, ooh, ooh, ooh) I know a man ain’t supposed to cry But these tears I can’t hold inside Losin’ you would end my life you see cause you mean that much to me You could have told me yourself That you love someone else Instead I Heard it through the grapevine Not much longer would you be mine Oh I heard it through the grapevine</i>	sofrimento (mágoa, tristeza) traição eu-te-amo fofoca querer-possuir descontrole lamento conduta / súplica

<p><i>And I'm just about to lose my mind Honey, honey yeah (Heard it through the grapevine) (Not much longer would you be my baby, ooh, ooh, ooh, ooh, ooh) People say believe half of what you see Son, and none of what you hear But I can't help bein' confused If it's true please tell me dear Do you plan to let me go For the other guy you loved before? Dontcha know I Heard it through the grapevine Not much longer would you be mine Baby I heard it through the grapevine Ooh I'm just about to lose my mind Honey, honey yeah (Heard it through the grapevine) (Not much longer would you be my baby, yeah, yeah, yeah, yeah) Honey, honey, I know That you're lettin' me go Said I heard it through the grapevine Heard it through the grapevine</i></p>	<p>crença</p> <p>dúvida</p> <p>separação</p>
--	--

Avenida de sentido percorrida:

Musicalmente, “I Heard It Through the Grapevine” alterna um andamento rítmico moderado com momentos de ascensão na altura e no tom dos instrumentos e da voz, remetendo ao predomínio de um movimento ascensional. A avenida de sentido que percorremos na canção conduz ao tema da “traição”. Os pontos de partida de sentidos que constroem essa isotopia são constituídos pelas seguintes imagens:

– traição: o protagonista (aquele que canta) demonstra sua desconfiança em relação à pessoa amada (para quem ele canta), ao imaginar os planos dela para traí-lo.

– sofrimento: a intenção da pessoa amada é a razão do sofrimento do protagonista, à medida que a perspectiva de traição é causa de sua tristeza e mágoa.

– eu-te-amo: o protagonista declara-se à pessoa amada afirmando que seu amor é maior do que o da outra pessoa por quem ela pode estar interessada (*Between the two of us guys you*

know I love you more), assim como expressa o seu desejo (querer-possuir) por ela (*Not much longer would you be mine*).

– fofoca: a desconfiança do protagonista em relação à pessoa amada surge a partir dos comentários que ele ouve sobre o fato de ela amar outra pessoa. A fofoca causa o lamento dramático do protagonista sobre a possível perda – aqui a imagem da morte aparece associada à perda da pessoa amada (*Losin’ you would end my life you see / cause you mean that much to me*) – e também sobre seu descontrole.

– súplica: a dúvida provocada pela fofoca leva o protagonista a suplicar à pessoa amada para que ela lhe revele se vai deixá-lo, provocando a separação dos sujeitos amorosos.

“I Heard It Through the Grapevine” tem como tema central a traição e a desconfiança. Comentários que chegaram ao ouvido do protagonista dão conta de que a pessoa amada (aquela para quem a canção é cantada) planeja abandoná-lo (aquele que canta) e trocá-lo por um antigo amor. Por essas informações terem sido descobertas através de fofocas, ele não sabe mais em quem ou no que confiar. A dúvida, o lamento e a súplica do protagonista são reiterados ao longo da canção, com ênfase para sua indignação por ter sabido dos planos de separação da pessoa amada através de outros – indignação enfatizada no tom de voz de quem canta e no refrão: *I Heard It Through the Grapevine*. A sonoridade ajuda a destacar essa indignação e o sentimento de mágoa do protagonista. A versão original desta canção foi gravada em 1968 por Gladys Knight & The Pips, mas com uma sonoridade totalmente diferente, que dava um sentido mais alegre, bem menos sério e mais dançante à canção alterando significativamente seus efeitos de sentido. Na versão aqui analisada, a sonoridade e o tom de voz de Marvin Gaye dão uma nova dramaticidade à canção, com ênfase no sofrimento do protagonista, mas mantendo-a dançante.

Título	Compositores	Intérprete	Billboard	Ano
--------	--------------	------------	-----------	-----

Sugar, Sugar	Andy Kim e Jeff Barry	The Archies	4.º	1969
---------------------	------------------------------	--------------------	------------	-------------

Gênero musical (modo)	Efeitos de sentido (movimento)
Pop	Ascensão

Letra	Efeitos de sentido / imagens
<p><i>Sugar, ah honey, honey</i> <i>You are my candy girl</i> <i>And you've got me wanting you</i> <i>Honey, ah sugar, sugar</i> <i>You are my candy girl</i> <i>And you got me wanting you</i> <i>I just can't believe the loveliness of loving you</i> <i>(I just can't believe it's true)</i> <i>I just can't believe the wonder of this feeling to</i> <i>(I just can't believe it's true)</i> <i>Ah sugar, ah honey, honey</i> <i>You are my candy girl</i> <i>And you got me wanting you</i> <i>Oh honey, ah sugar, sugar</i> <i>You are my candy girl</i> <i>And you got me wanting you</i> <i>When I kissed you girl I knew how sweet a kiss</i> <i>could be</i> <i>(I know how sweet a kiss could be)</i> <i>Like the summer sunshine pour your sweetness over</i> <i>me</i> <i>(Pour your sweetness over me)</i> <i>Oh sugar! (Pour a little sugar on it, honey)</i> <i>Pour a little sugar on it, baby</i> <i>I'm gonna make your life so sweet, yeah, yeah,</i> <i>yeah</i> <i>Pour a little sugar on it, oh yeah</i> <i>Pour a little sugar on it, honey</i> <i>Pour a little sugar on it, baby</i> <i>I'm gonna make your life so sweet, yeah, yeah,</i> <i>yeah</i> <i>Pour a little sugar on it, honey</i> <i>Ah sugar, ah honey, honey</i> <i>You are my candy girl</i> <i>And you got me wanting you</i> <i>Oh honey, honey, sugar, sugar</i> <i>Oh sugar, sugar (Honey, honey, sugar, sugar)</i> <i>You are my candy girl</i></p>	<p>declaração doçura / carinho querer-possuir</p> <p>eu-te-amo</p> <p>beijo</p> <p>natureza (sol)</p> <p>retribuição</p>

Avenida de sentido percorrida:

Musicalmente, “Sugar, Sugar” apresenta um ritmo moderadamente acelerado, com melodia e harmonia suaves, que remetem a um movimento ascensional, principalmente pelo tom da voz. A avenida de sentido que percorremos na canção conduz ao tema da “declaração de amor”. Os pontos de partida de sentidos que constroem essa isotopia são constituídos pelas seguintes imagens:

– declaração: o protagonista (aquele que canta) declara à pessoa amada – a quem ele chama de “doçura” – sua paixão (eu-te-amo) e sua admiração por ela.

– querer-possuir: o protagonista atribui à sedução que a pessoa amada exerce sobre ele a causa do seu querer-possuir em relação a ela.

– beijo: a experiência de beijar a pessoa amada é relatada pelo protagonista como a confirmação da doçura que ele já imaginava ser uma característica dela, que ele compara à imagem do brilho do sol no verão (recorrendo ao uso dos elementos da natureza para dimensionar a grandiosidade do sentimento).

– retribuição: a imagem da retribuição surge quando o protagonista revela seu desejo de fazer a pessoa amada feliz devolvendo a ela a mesma doçura recebida.

Em “Sugar, Sugar”, o protagonista declara como a pessoa amada deixou sua vida melhor, mais doce, e como ele quer retribuir isso. Tudo relacionado à pessoa amada (para quem o protagonista canta a canção) é positivo: sua doçura o conquistou (*you’ve got me wanting you*), seu beijo mostrou-se o mais doce (*When I kissed you girl I knew how sweet a kiss could be*) e o efeito de sua doçura é comparável ao do sol no verão (*Like the summer sunshine pour you sweetness over me*).

Título	Compositores	Intérprete	Billboard	Ano
I’ll Be There	Berry Gordy, Bob West, Hal Davis e Willie Hutch	The Jackson 5	2.º	1970

Gênero musical (modo)	Efeitos de sentido (movimento)
Soul music (rhythm'n'blues)	Queda

Letra	Efeitos de sentido / imagens
<i>You and I must make a pact</i>	união
<i>We must bring salvation back</i>	
<i>Where there is love</i>	
<i>I'll be there (chorus) I'll be there</i>	promessa
<i>I'll reach out my hand to you</i>	
<i>I'll have faith in all you do</i>	confiança
<i>Just call my name</i>	
<i>And I'll be there, I'll be there</i>	
<i>And, ohhhhh</i>	apoio
<i>I'll be there to comfort you</i>	sonho
<i>Build my world of dreams around you</i>	encontro
<i>I'm so glad that I found you</i>	
<i>I'll be there with a love that's strong</i>	
<i>I'll be your strength; I'll keep holdin' on</i>	
<i>holdin' on, holdin' on, holdin' on</i>	
<i>Yes I will, yes I will</i>	alegria
<i>Let me fill your heart with joy and laughter</i>	
<i>Togetherness, girl it's all I'm after</i>	
<i>Whenever you need me</i>	proteção
<i>I'll be there (chorus) I'll be there</i>	
<i>I'll be there to protect you</i>	abnegação
<i>Yeah baby</i>	
<i>With a non-selfish love that respects you</i>	
<i>Just call my name</i>	
<i>And I'll be there, I'll be there</i>	
<i>And ohhhhh...</i>	sonho (ilusão)
<i>I'll be there to comfort you</i>	
<i>Build my world of dreams around you</i>	
<i>I'm so glad that I found you</i>	
<i>I'll be there with a love that's strong</i>	
<i>I'll be your strength, I'll keep holdin' on</i>	
<i>holdin' on, holdin' on, holdin' on, holdin' on</i>	
<i>If you should ever find someone new</i>	
<i>I know he'd better be good to you</i>	
<i>'Cause if he doesn't</i>	
<i>I'll be there (chorus) I'll be there</i>	
<i>Don't you know baby yeah yeah</i>	
<i>I'll be there</i>	
<i>I'll be there</i>	
<i>Just call my name, I'll be there</i>	
<i>Just look over your shoulders honey, ooohhh</i>	
<i>I'll be there</i>	

<i>I'll be there</i> <i>Whenever you need me, I'll be there</i> <i>I'll be there, don't you know baby yeah, yeah</i> <i>I'll be there</i>	
--	--

Avenida de sentido percorrida:

Musicalmente, “I’ll Be There” apresenta predominantemente um ritmo moderado, típico das baladas pop, com melodia e harmonia suaves, remetendo a um movimento de mergulho íntimo, de queda. A avenida de sentido que percorremos na canção conduz ao tema do “amor incondicional”. Os pontos de partida de sentidos que constroem essa isotopia são constituídos pelas seguintes imagens:

– união: o protagonista (aquele que canta) sugere à pessoa amada (para quem ele canta) que eles devem estabelecer um pacto para levar à “salvação”.

– promessa: o protagonista promete à pessoa amada estar sempre presente quando ela o chamar ou precisar dele, para lhe dar conforto, apoio, alegria e proteção.

– encontro: o momento em que conheceu a pessoa amada é considerado pelo protagonista um marco de seus momentos de felicidade.

– abnegação: o protagonista declara ter um amor altruísta e generoso em relação à pessoa amada.

– sonho: o protagonista sonha (ou tem a ilusão) de que poderá realizar seus desejos ao lado da pessoa amada.

A estrutura sonora típica da música gospel e que caracterizou a soul music – vocal principal gritado, coro, chamado-e-resposta e tom crescente da melodia – enfatiza o sentido otimista e quase religioso do tema central de “I’ll Be There”, que é a declaração de amor incondicional do protagonista (aquele que canta) para a pessoa amada (para quem ele canta). A polissemia dos versos permite diferentes interpretações na relação expressa neles: pode ser uma relação de um casal, mas também pode ser de pais e filha, de amigos ou até mesmo uma relação

religiosa. Há um crescente nos compromissos assumidos pelo protagonista em relação à pessoa amada até atingir uma abnegação completa (*If you should ever find someone new / I know he'd better be good to you*), uma característica típica dos exageros do amor romântico.

Título	Compositores	Intérprete	Billboard	Ano
Maggie May	Rod Stewart e Martin Quittenton	Rod Stewart	2.º	1971

Gênero musical (modo)	Efeitos de sentido (movimento)
Pop	Ascensão

Letra	Efeitos de sentido / imagens
<p>Wake up Maggie I think I got something to say to you <i>It's late September and I really should be back at school</i> <i>I know I keep you amused but I feel I'm being used</i> <i>Oh Maggie I couldn't have tried any more</i> <i>You led me away from home just to save you from being alone</i> <i>You stole my heart and that's what really hurts</i> <i>The morning sun when it's in your face really shows your age</i> <i>But that don't worry me none in my eyes you're everything</i> <i>I laughed at all of your jokes my love you didn't need to coax</i> <i>Oh, Maggie I couldn't have tried any more</i> <i>You led me away from home, just to save you from being alone</i> <i>You stole my soul and that's a pain I can do without</i> <i>All I needed was a friend to lend a guiding hand</i> <i>But you turned into a lover and</i> <i>mother what a lover, you wore me out</i> <i>All you did was wreck my bed</i> <i>and in the morning kick me in the head</i> <i>Oh Maggie I couldn't have tried anymore</i> <i>You led me away from home 'cause you didn't want to be alone</i> <i>You stole my heart I couldn't leave you if I tried</i> <i>I suppose I could collect my books and get on back to school</i> <i>Or steal my daddy's cue and make a living out of playing pool</i> <i>Or find myself a rock and roll band that needs a helpin' hand</i> <i>Oh Maggie I wish I'd never seen your face</i> <i>You made a first-class fool out of me</i> <i>But I'm as blind as a fool can be</i> <i>You stole my heart but I love you anyway</i> <i>Maggie I wish I'd never seen your face</i></p>	<p>despertar / declaração separação tolo</p> <p>solidão sofrimento (mágoa) diferença (idade) amor incondicional</p> <p>sofrimento (dor)</p> <p>amante</p> <p>arrependimento</p> <p>eu-te-amor</p>

Avenida de sentido percorrida:

Musicalmente, “Maggie May” tem um ritmo moderadamente acelerado e melodias e harmonias suaves, típicas da canção pop. Essa sonoridade, reforçada pela voz do intérprete, dá um tom levemente alegre à canção, que a remete a um movimento ascensional. A avenida de sentido que percorremos conduz ao tema da separação dos sujeitos amorosos, funcionando a canção como uma declaração de despedida do protagonista (aquele que canta) para a pessoa amada. Os pontos de partida de sentidos que constroem essa isotopia são constituídos pelas seguintes imagens:

– declaração: o ato de revelar para a pessoa amada o que o protagonista (aquele que canta) sente em relação à situação amorosa deles abre a canção, indicando o tom confessional da narrativa que seguirá.

– separação: a imagem da separação surge quando o protagonista mostra o desejo de retornar aos estudos e deixar a pessoa amada, pois ele considera estar sendo usado (ou enganado) por ela.

– solidão: o protagonista acredita que o medo da solidão é a razão que fez a pessoa amada manter um relacionamento com ele.

– sofrimento: o protagonista demonstra seu sofrimento com a imagem da mágoa, causada pela pessoa amada por ter “roubado” seu coração e sua alma.

– diferença: a diferença de idade entre o protagonista e a pessoa amada é usada como imagem para provar o amor incondicional que o protagonista tem por ela.

– arrependimento: a figura do arrependimento é construída paulatinamente na narrativa, sendo consolidada nos versos em que o protagonista deseja nunca ter conhecido a pessoa amada porque ela o fez de tolo (*Oh Maggie I wish I'd never seen your face / You made a first-class fool out of me*).

– eu-te-amo: a imagem do amor incondicional é reafirmada no final da narrativa com o eu-te-amo declarado pelo protagonista para a pessoa que teria lhe causado sofrimento e a sensação de arrependimento por tê-la conhecido.

“Maggie May” traz o lamento do protagonista em relação à pessoa amada (Maggie May, para quem ele canta), por ela, na percepção dele, tê-lo conquistado e o usado para não ficar solitária. No centro temático da canção está o conflito vivido pelo protagonista entre o arrependimento de tê-la conhecido e insistido na relação e o amor incondicional que ele sente por ela (apesar da significativa diferença de idade e do fato de ela tê-lo usado). Apesar do tom de lamento dos versos, a sonoridade otimista contribui para fazer da canção uma autonarrativa do despertar do protagonista para a realidade após uma aventura amorosa.

Título	Compositor	Intérprete	Billboard	Ano
The First Time Ever I Saw Your Face	Ewan MacColl	Roberta Flack	1.º	1972

Gênero musical (modo)	Efeitos de sentido (movimento)
Pop / balada	Queda

Letra	Efeitos de sentido / imagens
<i>The first time, ever I saw your face</i> <i>I thought the sun rose in your eyes</i> <i>And the moon and the stars</i> <i>Were the gifts you gave</i> <i>To the dark, and the endless skies</i> My Love <i>And the first time, ever I kissed your mouth</i> <i>I felt the earth move in my hands</i> <i>Like the trembling heart</i> <i>Of a captive bird</i> <i>That was there, at my command</i> My Love. <i>And the first time, ever I lay with you</i> <i>I felt your heart so close to mine</i> <i>And I know our joy</i> <i>Would fill the earth</i>	sedução (amor-à-primeira-vista) natureza (sol) magia beijo corpo coração querer-possuir sexo alegria plenitude

<p><i>And last, til the end of time</i> <i>My Love.</i> <i>And last, til the end of time.</i> <i>The first time, ever I saw</i> <i>Your face</i> <i>Your face</i> <i>Your fa-ace</i> <i>Your face.</i></p>	
---	--

Avenida de sentido percorrida:

Musicalmente, “The First Time Ever I Saw Your Face” tem um pulso rítmico lento, com melodias e harmonias que criam uma atmosfera de tristeza e melancolia, remetendo a um movimento de queda. A avenida de sentido que percorremos na canção conduz ao tema do amor à primeira vista. Os pontos de partida de sentidos que constroem essa isotopia são constituídos pelas seguintes imagens:

– amor-à-primeira-vista: a imagem do amor à primeira vista é construída a partir do uso que o protagonista (aquele que canta) faz dos elementos da natureza, como o sol, a lua, o céu e as estrelas, para dimensionar a grandeza de sua paixão imediata pela pessoa amada.

– corpo: as figuras corporais, como boca, mãos e coração, são usadas como imagens que simbolizam os efeitos corporais e sentimentais que o amor provoca no protagonista.

– plenitude: a imagem de plenitude do relacionamento é enfatizada pela alegria e eternidade que o amor entre os sujeitos amorosos produz, na visão do protagonista.

Em “The First Time I Ever Saw Your Face”, a declaração de amor que o protagonista (aquele que canta) faz para a pessoa amada (para quem ele canta) recorre a elementos do mundo natural (*sun, moon, earth, stars, skies, bird*) para expressar a grandeza de sua paixão. O tema central da canção enfatizado no refrão (*The first time, ever I saw your face*) é o do amor à primeira vista e dos sentimentos que esse primeiro encontro gerou.

Título	Compositor	Intérprete	Billboard	Ano
My Love	Paul McCartney	Paul McCartney & Wings	3.º	1973

Gênero musical (modo)	Efeitos de sentido (movimento)
Pop / balada	Queda

Letra	Efeitos de sentido / imagens
<p><i>And when I go away</i> <i>I know my heart can stay with my love</i> <i>It's understood</i> <i>It's in the hands of my love</i> <i>And my love does it good</i> <i>Whoa-whoa-whoa-whoa, whoa-whoa-whoa-whoa</i> <i>My love does it good</i></p> <p><i>And when the cupboard's bare</i> <i>I'll still find something there with my love</i> <i>It's understood</i> <i>It's everywhere with my love</i> <i>And my love does it good</i> <i>Whoa-whoa-whoa-whoa, whoa-whoa-whoa-whoa</i> <i>My love does it good</i></p> <p><i>Whoa-whoa, I love, oh-whoa, my love</i> <i>Only my love holds the other key to me</i> <i>Oh-whoa, my love, oh-oh, my love</i> <i>Only my love does it good to me</i></p> <p><i>Whoa-whoa-whoa-whoa, whoa-whoa-whoa-whoa</i> <i>My love does it good</i></p> <p><i>Don't ever ask me why</i> <i>I never say goodbye to my love</i> <i>It's understood</i> <i>It's everywhere with my love</i> <i>And my love does it good</i> <i>Whoa-whoa-whoa-whoa, whoa-whoa-whoa-whoa</i> <i>My love does it good</i></p> <p><i>Whoa-whoa, I love, oh-whoa, my love</i> <i>Only my love does it good to me</i> <i>Whoa-whoa-whoa-whoa-whoa-whoa-whoa-whoa-whoa</i> <i>whoa</i></p>	<p>partida paixão</p> <p>carinho (cuidado)</p> <p>solidão</p> <p>amor onipresente</p> <p>eu-te-amo</p> <p>persistência</p>

Avenida de sentido percorrida:

Musicalmente, “My Love” tem um ritmo lento e melodia e harmonia suaves. Essa sonoridade, reforçada pela voz da intérprete, dá um tom de tristeza à canção, que a remete a um movimento de queda, de mergulho no íntimo. A avenida de sentido que percorremos na canção conduz ao tema da declaração de amor. Os pontos de partida de sentidos que constroem essa isotopia são constituídos pelas seguintes imagens:

– partida: a imagem da partida é usada pelo protagonista (aquele que canta) para enfatizar a certeza de sua paixão ou de que o seu amor o acompanhará em qualquer lugar.

– carinho: a figura da pessoa amada ou do sentimento de amar alguém são símbolos daquilo que faz bem ao protagonista.

– solidão: a metáfora que remete ao estar só (*And when the cupboard’s bare / I’ll still find something there with my love*) enfatiza a força da imagem do amor onipresente.

– eu-te-amo: o protagonista declara que ama a pessoa amada ou o seu sentimento de amar alguém (*Whoa-whoa, I love, oh-whoa, my love*).

Há em “My Love” duas avenidas de sentido evidentes em função da dubiedade do substantivo “love”: ele pode se referir a como o sentimento de amar alguém faz bem ao protagonista ou refere-se à pessoa amada. Em ambas as isotopias, é enfatizada a importância que o protagonista dá ao ato de amar.

Título	Compositores	Intérprete	Billboard	Ano
The Way We Were	Marvin Hamlisch, Alan Bergman e Marilyn Bergman	Barbra Streisand	1.º	1974

Gênero musical (modo)	Efeitos de sentido (movimento)
Pop / balada	Queda

Letra	Efeitos de sentido / imagens
<p><i>Mem'ries light the corners of my mind</i> <i>Misty water-colored mem'ries</i> <i>Of the way we were</i> <i>Scattered pictures of the smiles we left behind</i> <i>Smiles we gave to one another</i> <i>For the way we were</i> <i>Can it be that it was all so simple then</i> <i>Or has time rewritten every line</i> <i>If we had the chance to do it all again,</i> <i>Tell me, would we? Could we?</i> <i>Mem'ries may be beautiful and yet</i> <i>What's too painful to remember</i> <i>We simply choose to forget</i> <i>So it's the laughter we will remember</i> <i>Whenever we remember the way we were</i> <i>The way we were</i></p>	<p>memória / nostalgia</p> <p>lembrança / saudade</p> <p>dúvida</p> <p>sofrimento esquecer</p>

Avenida de sentido percorrida:

Musicalmente, “The Way We Were” tem um pulso rítmico lento com melodia e harmonia suaves. Essa sonoridade dá tons à canção de tristeza e melancolia, que a remete a um movimento de queda. A avenida de sentido que percorremos na canção conduz ao tema da nostalgia. Os pontos de partida de sentidos que constroem essa isotopia são constituídos pelas seguintes imagens:

– nostalgia: a imagem da nostalgia, que surge a partir de elementos simbólicos como memória, lembrança e saudade, revela o lado positivo, feliz da relação amorosa entre a protagonista (aquela que canta) e a pessoa amada (para quem ela canta).

– sofrimento: a figura do sofrimento é construída a partir das incertezas, dúvidas que a protagonista sente e da necessidade de esquecer justamente essas memórias boas por elas mostrarem sujeitos amorosos tão diferentes dos atuais.

“The Way We Were” constrói a imagem da nostalgia na relação amorosa a partir da oposição entre a memória positiva e os sofrimentos e dúvidas que ela pode trazer mesmo

quando se refere aos bons momentos vividos pelos sujeitos amorosos. A dúvida que emerge das incertezas sobre a memória da protagonista remete a uma nostalgia no sentido de ela poder ser uma recordação mais de algo que gostaríamos de ter vivido do que daquilo que realmente vivenciamos.

Título	Compositores	Intérprete	Billboard	Ano
Love Will Keep Us Together	Neil Sedaka e Howard Greenfield	The Captain & Tennille	1.º	1975

Gênero musical (modo)	Efeitos de sentido (movimento)
Pop	Ascensão

Letra	Efeitos de sentido / imagens
<i>Love, Love will keep us together</i> <i>Think of me babe whenever</i> <i>Some sweet talking girl comes along singing her song</i> <i>Don't mess around,</i> <i>You got to be strong</i> <i>Just Stop, 'cause I really love you</i> <i>Stop, I'll be thinking of you</i> <i>Look in my heart and let love keep us together</i> <i>You, You belong to me now</i> <i>Ain't gonna set you free now</i> <i>When those girls start hanging around talking me down</i> <i>Hear with your heart and you won't hear a sound</i> <i>Just Stop, 'cause I really love you</i> <i>Stop, I'll be thinking of you</i> <i>Look in my heart and let love keep us together</i> <i>Whatever</i> <i>young and beautiful,</i> <i>Someday your looks will be gone</i> <i>When the others turn you off,</i> <i>Who'll be turning you on?</i> <i>I will, I will, I will, I will</i> <i>Be there to share forever</i> <i>Love will keep us together</i> <i>Said it before and I'll say it again while others</i> <i>pretend</i> <i>I'll need you now and I'll need you then</i> <i>Just Stop, 'cause I really love you</i> <i>Stop I'll be thinking of you</i>	<p>união</p> <p>ciúme</p> <p>eu-te-amor</p> <p>querer-possuir</p> <p>sedução / disputa</p> <p>envelhecimento</p> <p>desejo</p> <p>promessa</p>

<i>Look in my heart and let love keep us together Whatever I will, I will, I will, I will!</i>	
--	--

Avenida de sentido percorrida:

Musicalmente, “Love Will Keep Us Together” tem um pulso rítmico moderadamente acelerado, que remete sua sonoridade a um movimento de subida. A avenida de sentido que percorremos na canção conduz ao tema do comprometimento. Os pontos de partida de sentidos que constroem essa isotopia são constituídos pelas seguintes imagens:

– união: a imagem da união é construída a partir da força do amor que a protagonista (aquela que canta) acredita existir, a ponto de ela imaginá-los (ela e a pessoa amada) juntos até a velhice (envelhecimento – identificado com a perda da beleza física).

– ciúme: a figura do ciúme surge quando a protagonista narra as tentativas de outras garotas de seduzir o sujeito amoroso por quem ela se diz apaixonada.

– eu-te-amo: a imagem da paixão e do querer-possuir surge na disputa, no jogo de sedução que a protagonista estabelece com outras garotas pela pessoa amada.

“Love Will Keep Us Together” é uma declaração de amor e de comprometimento da protagonista (aquela que canta) para com a pessoa amada (para quem ela canta). Enquanto ela declara seu voto de união e fidelidade eternas, também faz uma súplica para que a pessoa amada tenha o mesmo comportamento, principalmente resistindo às seduções de outras garotas. O tom alegre e animado da música cria uma atmosfera de bom humor para a disputa que a protagonista estabelece com outras garotas pela pessoa amada. Nessa disputa ela enfatiza as qualidades do amor real e eterno que ela nutre pela pessoa amada, em oposição às atrações (das outras) que se esvairão com o fim da juventude.

Título	Compositor	Intérprete	Billboard	Ano
Tonight’s the Night	Rod Stewart	Rod Stewart	1.º	1976

(Gonna Be Alright)				
---------------------------	--	--	--	--

Gênero musical (modo)	Efeitos de sentido (movimento)
Pop / balada	Queda

Letra	Efeitos de sentido / imagens
<i>Stay away from my window</i> <i>Stay away from my back door too</i> <i>Disconnect the telephone line</i> Relax baby and draw that blind <i>Kick off your shoes and sit right down</i> <i>Loosen up the back of your pretty French gown</i> <i>Let me pour you a good long drink</i> <i>Ooh baby don't you hesitate 'cause</i> <i>Tonight's the night</i> <i>It's gonna be alright</i> <i>'Cause I love you girl</i> <i>Ain't nobody gonna stop us now</i> <i>C'mon angel my heart's on fire</i> <i>Don't deny this one desire</i> <i>You'd be a fool to stop this time.</i> Spread your wings and let me come inside <i>Don't say a word my virgin child</i> <i>Just let your inhibitions run wild</i> <i>The secret is about to unfold</i> <i>Upstairs before the night's too old</i>	<p>confiança</p> <p>entorpecimento noite</p> <p>eu-te-amo</p> <p>sedução / desejo (querer-possuir)</p> <p>sedução (sexo virgindade)</p> <p>segredo</p>

Avenida de sentido percorrida:

Musicalmente, “Tonight’s the Night (Gonna Be Alright)” é uma balada romântica que tem um pulso rítmico moderado, com melodia e harmonia suaves, sonoridade que sugere um movimento de queda. A avenida de sentido que percorremos na canção conduz ao tema da sedução. Os pontos de partida de sentidos que constroem essa isotopia são constituídos pelas seguintes imagens:

– confiança: a imagem da confiança surge na fala do protagonista (aquele que canta) ao “orientar” as ações da pessoa amada para que ela se sinta à vontade junto dele.

– noite: a imagem da noite está ligada a algo agradável, romântico, à primeira vez da pessoa amada (virgindade), ao momento em que ela vai conhecer a sensação da relação sexual (os segredos disso).

– eu-te-amo: a imagem da sedução é construída pela fala do protagonista ao expressar seu querer-possuir, seu desejo sexual pela pessoa amada, com suas metáforas em relação ao ato sexual (*Spread your wings and let me come inside / Don't say a word my virgin child*).

O tema central de “Tonight’s the Night (Gonna Be Alright)” é a relação sexual. Mais especificamente ela canta sobre a primeira relação sexual da garota (para quem a canção é cantada) com o protagonista (aquele que canta). Os versos compõem a trajetória de convencimento e de envolvimento romântico conduzido pelo protagonista. Os símbolos e metáforas utilizadas recorrem a elementos consagrados do amor romântico, como na identificação da pessoa amada com um anjo ou da noite com o sexo.

Título	Compositor	Intérprete	Billboard	Ano
You Light Up My Life	Joe Brooks	Debby Boone	1.º	1977

Gênero musical (modo)	Efeitos de sentido (movimento)
Pop / balada	Queda

Letra	Efeitos de sentido / imagens
<i>So many nights I'd sit by my window</i> <i>Waiting for someone to sing me his song</i> <i>So many dreams I kept deep inside me</i> <i>Alone in the dark but now you've come</i> <i>along</i> <i>And you light up my life</i> <i>You give me hope to carry on</i> <i>You light up my days</i> <i>And fill my nights with song</i> <i>Rollin' at sea, adrift on the water</i> <i>Could it be finally I'm turnin' for home</i> <i>Finally a chance to say “Hey, I love you”</i> <i>Never again to be all alone</i>	noite espera sonho / ilusão solidão / descoberta / união iluminação/revelação plenitude canção retorno eu-te-amo

<i>And you light up my life You give me hope to carry on You light up my days And fill my nights with song 'Cause you, you light up my life You give me hope to carry on You light up my days And fill my nights with song It can't be wrong When it feels so right 'Cause you You light up my life</i>	
--	--

Avenida de sentido percorrida:

Musicalmente, “You Light Up My Life” é uma balada romântica que tem um pulso rítmico lento, com melodia e harmonia suaves, formando uma sonoridade que sugere um movimento de queda. A avenida de sentido que percorremos na canção conduz ao tema da declaração de amor. Os pontos de partida de sentidos que constroem essa isotopia são constituídos pelas seguintes imagens:

– noite: a imagem noturna é identificada com as figuras da espera, do sonho (ilusão), com uma escuridão que simboliza a solidão da protagonista (aquela que canta).

– luz: a imagem da iluminação que a pessoa amada levou para a protagonista é equiparada a uma revelação, à descoberta do amor pela protagonista que com ele atinge a plenitude da vida preenchendo com a canção o lugar onde havia escuridão e solidão.

– união: a imagem da união é construída pelo retorno da protagonista ao lar, onde está a pessoa amada.

– eu-te-amo: a imagem do eu-te-amo é o clímax da declaração da protagonista à pessoa amada, o reconhecimento do sentimento pela pessoa amada.

“You Light Up My Life” é uma declaração de amor da protagonista (aquela que canta) à pessoa amada (para quem ela canta), que por alguma razão está longe dela. Os versos mostram que a importância dessa pessoa na vida da protagonista foi recentemente

descoberta ou percebida por ela. O tom triste da música enfatiza essa sensação de angústia da protagonista (reforçada pelo tom de voz) em revelar isso para a pessoa amada.

Título	Compositor	Intérprete	Billboard	Ano
Night Fever	Barry, Robin e Maurice Gibb	The Bee Gees	1.º	1978

Gênero musical (modo)	Efeitos de sentido (movimento)
Pop / disco music	Ascensão

Letra	Efeitos de sentido / imagens
<p><i>Listen to the ground There is movement all around. There is something goin' down And I can feel it. On the waves of the air, There is dancin' out there. It's a love we can share, And they can't steal it. And that sweet city woman, She moves through the light, Controlling my mind and my soul. When you reach out for me Girl, and the feelin' is right, Then I get night fever, night fever. We know how to do it. Gimme that night fever, night fever. We know how to show it. Here I am, Prayin' for this moment to last, Livin' on the music so fine, Borne on the wind, Makin' it mine. Fever night, fever night, fever. We know how to do it. Gimme that night fever, night fever. We know how to show it. In the heat of our love, Don't need no help for us to make it. Gimme just enough, takin' us to the mornin'. I got fire in my mind. I got higher in my walkin'. And I'm glowin' in the dark; I give you warnin'.</i></p>	<p>festa / dança compartilhamento</p> <p>controle</p> <p>noite / excitação</p> <p>súplica</p> <p>sexo / sedução</p> <p>amanhecer fogo entorpecimento</p>

<p><i>And that sweet city woman, She moves through the light, Controlling my mind and my soul. When you reach out for me Girl, and the feelin' is right, Then I get night fever, night fever. We know how to do it. Gimme that night fever, night fever. We know how to show it. Here I am, Prayin' for this moment to last, Livin' on the music so fine, Borne on the wind, Makin' it mine. Fever night, fever night, fever. We know how to do it. Gimme that night fever, night fever. We know how to show it.</i></p>	
--	--

Avenida de sentido percorrida:

Musicalmente, “Night Fever” é uma canção típica da disco music com um pulso rítmico moderadamente acelerado, com melodia e harmonia suaves, formando uma sonoridade que sugere um movimento ascensional. A avenida de sentido que percorremos na canção conduz ao tema da sedução. Os pontos de partida de sentidos que constroem essa isotopia são constituídos pelas seguintes imagens:

– festa: a imagem de festa é construída pelo protagonista (aquele que canta) ao descrever um cenário de movimento, agitação e dança e de compartilhamento do amor entre as pessoas.

– noite: a imagem da noite é equiparada à da excitação (*night fever*), sendo ela sinônimo de diversão até o amanhecer.

– sedução: a atração do protagonista pela pessoa amada, uma mulher urbana, é representada pela figura da sedução que essa mulher e a atmosfera festiva da cidade lhe provocam (*And that sweet city woman, / She moves through the light, / Controlling my mind and my soul*), sendo que ele usa também as imagens do fogo e do entorpecimento como metáforas dessa sedução.

O amor romântico em “Night Fever” está intimamente associado à atmosfera e sensação de festa, diversão e excitação da grande cidade. O objeto de desejo do protagonista (aquele que canta) é a mulher urbana (*And that sweet city woman, / She moves through the light, / Controlling my mind and my soul*); sendo assim, ela e a ambientação festiva da noite na cidade serão os provocadores do estado de excitação do protagonista. O tom hedonista da canção (nos versos e na sonoridade) enfatiza metáforas e arquétipos ligados ao desejo sexual (*night fever, fire in my mind, heat of our love, a love we can share*), e não há menções aos símbolos mais duradouros (união, casamento) ou mais “elevados” (eu-te-amo, ciúme etc.).

Título	Compositores	Intérprete	Billboard	Ano
My Sharona	Doug Fieger e Berton Averre	The Knack	1.º	1979

Gênero musical (modo)	Efeitos de sentido (movimento)
Rock / new wave	Ascensão

Letra	Efeitos de sentido / imagens
<p><i>Ooo my little pretty one, pretty one when you gonna give me some time Sharona ohh you make my motor run, motor run, gun it coming off of the line Sharona Never gonna stop give it up such a dirty mind Always get it up for the touch of the younger kind My My My Sharona Come a little closer huh be a hon Close enough to look in my eyes Sharona Keep a little mystery get to me Running down the length of my thigh Sharona Never gonna stop give it up such a dirty mind Always get it up for the touch of the younger kind My My My Sharona When you gonna get to me get to me Is it just a matter of time Sharona? Here's a trip to destiny to destiny Or is it just a game in my mind Sharona? Never gonna stop give it up such a dirty mind Always get it up from the touch of the younger kind My My My Sharona</i></p>	<p>sedução (beleza, atração) atenção excitação sedução / sexo</p> <p>corpo</p> <p>destino dúvida / sonho (ilusão)</p>

ooooooooo My Sharona

Avenida de sentido percorrida:

Musicalmente, “My Sharona” é uma canção típica de um dos subgêneros do rock que predominaram nos anos 1980, com um pulso rítmico acelerado e com melodia e harmonia levemente agressivas (principalmente por conta da altura do som instrumental e da intensidade do vocal), formando uma sonoridade que sugere um movimento ascensional. A avenida de sentido que percorremos na canção conduz ao tema da sedução. Os pontos de partida de sentidos que constroem essa isotopia são constituídos pelas seguintes imagens:

– sedução: a imagem da sedução é construída pela atração que o protagonista (aquele que canta) declara sentir pela pessoa amada (para quem ele canta), sendo o desejo sexual pelo corpo dela a principal fonte dessa excitação.

– dúvida: a imagem da dúvida, sonho ou ilusão, é estabelecida pela incerteza que o protagonista nutre em sua mente em relação ao seu objeto de desejo.

“My Sharona” tem como tema central o desejo da relação sexual entre o protagonista (aquele que canta) e seu objeto de desejo (Sharona, para quem ele canta). Repleta de termos de duplo sentido, ela pode ser interpretada como uma narrativa de um encontro sexual, desde as “preliminares” (*make my motor run*) até o ato em si (*gun it coming off of the line Sharona*). A narrativa, no entanto, pode ser apenas de uma relação imaginária do protagonista (*Or is it just a game in my mind Sharona?*).

Título	Compositor	Intérprete	Billboard	Ano
Lady	Lionel Ritchie Jr.	Kenny Rogers	1.º	1980

Gênero musical (modo)	Efeitos de sentido (movimento)
Pop / balada	Queda

Letra	Efeitos de sentido / imagens
<p><i>Lady! I'm your knight in shining armor and I love you! You have made me what I am and I am yours. My love! There's so many ways I want to say, "I love you". Let me hold you in my arms forever more. You have gone and made me such a fool. I'm so lost in your love. And oh, we belong together. Won't you believe in my song? Lady! For so many years, I thought I'd never find you. You have come into my life and made me whole. Forever let me wake to see you each and every morning Let me hear you whisper softly in my ear. In my eyes, I see no one else but you. There's no other love like our love And yes, oh yes I'll always want you near me. I've waited for you for so long. Lady! Your love's the only love I need. Beside me is where I want you to be. Cause my love there's something I want you to know. You're the love of my life. You're my lady!</i></p>	<p>herói / eu-te-amo sedução (conquista) declaração união tolo / manipulação</p> <p>dúvida encontro plenitude amanhecer único / fidelidade</p> <p>espera</p>

Avenida de sentido percorrida:

Musicalmente, “Lady” tem um pulso rítmico lento, com melodia e harmonia suaves, resultando em uma sonoridade que sugere um movimento de queda. A avenida de sentido que percorremos na canção conduz ao tema da declaração de amor. Os pontos de partida de sentidos que constroem essa isotopia são constituídos pelas seguintes imagens:

– eu-te-amo: a imagem da declaração do amor do protagonista (aquele que canta) para a pessoa amada (para quem ele canta) é equiparada à da figura do herói (*Lady! I'm your knight in shining armor and I love you!*).

– sedução: a imagem da sedução é construída pela percepção do protagonista da capacidade que a pessoa amada tem de conquistá-lo, do poder de manipulação que ela exerce, chegando ao ponto de fazê-lo de tolo.

– união: a imagem da união é construída pelo desejo do protagonista em ter a pessoa amada para sempre em seus braços e pela afirmação de que os sujeitos amorosos pertencem um ao outro.

– encontro: a imagem do encontro é construída pela longa espera do protagonista, por sua descrença (dúvida) de que encontraria a pessoa amada.

– plenitude: o resultado do encontro é a imagem da plenitude, da fidelidade e do fim dessa espera.

“Lady” é uma declaração de amor do protagonista (aquele que canta) para a pessoa amada (para quem ele canta). Ela é feita de forma respeitosa (*Lady! I'm your knight in shining armor and I love you!*) e ganha tons dramáticos pela suposta dúvida que a pessoa amada poderia ter em relação às declarações/sentimentos do protagonista (*Won't you believe in my song?*). O protagonista também duvidava da possibilidade de algum dia encontrar alguém como ela, mas o encontro da pessoa amada e o desejo de estar com ela são apresentados como suficientes para fazê-lo completo (*Lady! For so many years, I thought I'd never find you / You have come into my life and made me whole*).

Título	Compositores	Intérprete	Billboard	Ano
Physical	Steve Kipner e Terry Shaddick	Olivia Newton-John	1.º	1981

Gênero musical (modo)	Efeitos de sentido (movimento)
Pop	Ascensão

Letra	Efeitos de sentido / imagens
<i>I'm saying all the things that I know you'll like, makin' good conversation</i>	conversa
<i>I gotta handle you just right, you know what I mean</i>	conquista / sedução
<i>I took you to an intimate restaurant, then to a suggestive movie</i>	sexo
<i>There's nothin' left to talk about, unless it's horizontally</i>	
<i>Let's get physical, physical, I wanna get physical, let's get</i>	

<i>into physical</i> <i>Let me hear your body talk, your body talk, let me hear your body talk</i> <i>I've been patient, I've been good, tried to keep my hands on the table</i> <i>It's gettin' hard this holdin' back, you know what I mean</i> <i>I'm sure you'll understand my point of view, we know each other mentally</i> <i>You gotta know that you're bringin' out the animal in me</i> <i>Oh, let's get physical, physical, I wanna get physical, let's get into physical</i> <i>Let me hear your body talk, your body talk, let me hear your body talk</i> <i>Let's get animal, animal, I wanna get animal, let's get into animal</i> <i>Let me hear your body talk, your body talk, let me hear your body talk</i> <i>Let me hear your body talk</i> <i>Let me hear your body talk</i>	<p>corpo</p> <p>sensual-obsceno</p>
---	-------------------------------------

Avenida de sentido percorrida:

Musicalmente, “Physical” tem um pulso rítmico acelerado, com melodia e harmonia suaves, resultando em uma sonoridade que sugere um movimento de ascensão. A avenida de sentido que percorremos na canção conduz ao tema da relação sexual. Os pontos de partida de sentidos que constroem essa isotopia são constituídos pelas seguintes imagens:

– sedução: a imagem da sedução é construída pelas etapas – conversa, jantar e cinema – que a protagonista (aquela que canta) narra como necessárias para atingir o seu objetivo principal que é a relação sexual com o seu objeto de desejo (para quem ela canta)

– corpo: a imagem do corpo representa a única coisa que a protagonista deseja do outro sujeito amoroso, que é colocado na condição de objeto.

O tema central em “Physical” é o sexo. A protagonista (aquela que canta) revela para o seu objeto de desejo (para quem canta) que já cumpriu todas as etapas da sedução (*I'm saying all the things that I know you'll like, makin' good conversation ... / I took you to an intimate restaurant, then to a suggestive movie*) e que é hora de eles transarem (*There's nothin' left to talk about, unless it's horizontally / Let's get physical, physical, I wanna get physical, let's*

get into physical). A relação sexual desejada pela protagonista não é expressa diretamente, mas por meio de metáforas: *horizontally, physical, let me hear your body talk, tried to keep my hands on the table*. Sem fazer nenhuma declaração de amor, ela enfatiza uma sensualidade que beira a obscenidade (*You gotta know that you're bringin' out the animal in me*).

Título	Compositores	Intérprete	Billboard	Ano
I Love Rock'n'Roll	Alan Merrill e Jake Hooker	Joan Jett	1.º	1982

Gênero musical (modo)	Efeitos de sentido (movimento)
Rock / hard rock	Ascensão

Letra	Efeitos de sentido / imagens
<p><i>I saw him dancin' there by the record machine</i> <i>I knew he must a been about seventeen</i> <i>The beat was goin' strong</i> <i>Playin' my favorite song</i> <i>An' I could tell it wouldn't be long</i> <i>Till he was with me, yeah me</i> <i>And I could tell it wouldn't be long</i> <i>Till he was with me, yeah me, singin'</i> <i>I love rock n' roll</i> <i>So put another dime in the jukebox, baby</i> <i>I love rock n' roll</i> <i>So come and take your time and dance with me</i> <i>Ow!</i> <i>He smiled so I got up and asked for his name</i> <i>That don't matter, he said,</i> <i>'Cause it's all the same</i> <i>Said can I take you home where we can be alone</i> <i>An' next we were movin' on</i> <i>He was with me, yeah me</i> <i>Next we were movin' on</i> <i>He was with me, yeah me, singin'</i> <i>I love rock n' roll</i> <i>So put another dime in the jukebox, baby</i> <i>I love rock n' roll</i> <i>So come an' take your time an' dance with me</i> <i>Ow!</i> <i>Said can I take you home where we can be alone</i></p>	<p>encontro juventude</p> <p>canção</p> <p>conquista / sedução</p> <p>união</p>

<i>Next we were movin' on He was with me, yeah me, An we'll be movin' on An' singin' that same old song Yeah with me, singin' I love rock n' roll So put another dime in the jukebox, baby I love rock n' roll So come an' take your time an' dance with me</i>	
---	--

Avenida de sentido percorrida:

Musicalmente, “I Love Rock’n’Roll” tem um pulso rítmico acelerado, com melodia e harmonia agressivas, resultando em uma sonoridade que sugere um movimento de ascensão.

A avenida de sentido que percorremos na canção conduz ao tema da conquista amorosa. Os pontos de partida de sentidos que constroem essa isotopia são constituídos pelas seguintes imagens:

– encontro: a imagem do encontro abre a canção, com a visão que a protagonista (aquela que canta) tem do seu objeto de desejo.

– sedução: a imagem da sedução é construída pela intenção declarada pela protagonista de conquistar o sujeito amoroso de forma que a união entre eles seja concretizada fisicamente e também no gosto pela canção.

“I Love Rock’n’Roll” é uma narrativa de uma conquista amorosa. A protagonista (aquela que canta) canta como seduziu e conquistou um jovem rapaz, seu objeto de desejo, a partir da identificação de ambos com a música, mais precisamente com o rock’n’roll – gênero para o qual ela faz a declaração de amor na canção. O envolvimento e o tipo de relação cantados nos versos, enfatizados pelo tom combativo e provocativo da sonoridade, enfatizam um tipo de relação efêmera (do encontro ao ficar juntos).

Título	Compositor	Intérprete	Billboard	Ano
Every Breath You Take	Sting	The Police	1.º	1983

Gênero musical (modo)	Efeitos de sentido (movimento)
Rock / new wave	Ascensão

Letra	Efeitos de sentido / imagens
<p><i>Every breath you take</i> <i>Every move you make</i> <i>Every bond you break</i> <i>Every step you take</i> <i>I'll be watching you</i> <i>Every single day</i> <i>Every word you say</i> <i>Every game you play</i> <i>Every night you stay</i> <i>I'll be watching you</i> <i>Oh, can't you see</i> <i>You belong to me</i> <i>How my poor heart aches</i> <i>With every step you take</i> <i>Every move you make</i> <i>Every vow you break</i> <i>Every smile you fake</i> <i>Every claim you stake</i> <i>I'll be watching you</i> <i>Since you've gone I've been lost without a trace</i> <i>I dream at night I can only see your face</i> <i>I look around, but it's you I can't replace</i> <i>I feel so cold and I long for your embrace</i> <i>I keep crying baby, baby, please</i> <i>Oh can't you see</i> <i>You belong to me</i> <i>How my poor heart aches</i> <i>With every step you take</i> <i>Every move you make</i> <i>Every vow you break</i> <i>Every smile you fake</i> <i>Every claim you stake</i> <i>I'll be watching you</i> <i>Every move you make</i> <i>Every step you take</i> <i>I'll be watching you</i> <i>I'll be watching you</i></p>	<p>obsessão</p> <p>querer-possuir sofrimento</p> <p>separação sonho / noite ausência súplica / união</p>

Avenida de sentido percorrida:

Musicalmente, “Every Breath You Take” tem um pulso rítmico moderadamente acelerado, com melodia e harmonia suaves, resultando em uma sonoridade que sugere um movimento de ascensão. A avenida de sentido que percorremos na canção conduz ao tema da obsessão amorosa. Os pontos de partida de sentidos que constroem essa isotopia são constituídos pelas seguintes imagens:

– obsessão: a imagem da obsessão é construída paulatinamente pelas declarações do protagonista (aquele que canta) sobre a pessoa amada, nas quais ele observa cada movimento e cada detalhe.

– querer-possuir: a figura do querer-possuir se consolida quando o protagonista declara que a pessoa amada lhe pertence.

– sofrimento: a figura do sofrimento surge a partir da percepção do protagonista de que a pessoa amada despedaça corações a cada gesto. O sofrimento atinge seu ponto alto na separação, com a partida da pessoa amada e as consequências sofridas pelo protagonista.

– noite: a imagem da noite é cenário da solidão e dos sonhos do protagonista, que sente a ausência da pessoa amada e sofre por isso, o que o leva a fazer súplicas para que haja uma nova união entre eles.

Desde o seu início “Every Breath You Take” abre pelo menos duas avenidas de sentido com isotopias que permitem interpretá-la como uma declaração de amor ou como o retrato de uma perseguição (ameaça), mas, em ambas, o tema central é a obsessão do protagonista (aquele que canta) pela pessoa amada (para quem ele canta). Interpretada como uma súplica de amor – interpretação reforçada pela sonoridade tranquila e romântica –, a canção revela o amor exacerbado, obsessivo do protagonista pela pessoa amada que o deixou e como essa separação o faz sofrer.

Título	Compositor	Intérprete	Billboard	Ano
--------	------------	------------	-----------	-----

Like a Virgin	Billy Steinberg e Tom Kelly	Madonna	1.º	1984
----------------------	------------------------------------	----------------	------------	-------------

Gênero musical (modo)	Efeitos de sentido (movimento)
Pop	Ascensão

Letra	Efeitos de sentido / imagens
<i>I made it through the wilderness Somehow I made it through Didn't know how lost I was Until I found you I was beat, incomplete I'd been had, I was sad and blue But you made me feel Yeah, you made me feel Shiny and new Like a virgin Touched for the very first time Like a virgin When your heart beats Next to mine Gonna give you all my love, boy My fear is fading fast Been saving it all for you 'Cause only love can last You're so fine and you're mine Make me strong, yeah you make me bold Oh your love thawed out Yeah, your love thawed out What was scared and cold Like a virgin, hey Touched for the very first time Like a virgin With your heartbeat Next to mine Ooh, ooh, ooh You're so fine and you're mine I'll be yours 'till the end of time 'Cause you made me feel Yeah, you made me feel I've nothing to hide Like a virgin, hey Touched for the very first time Like a virgin With your heartbeat Next to mine Like a virgin, ooh, ooh</i>	<p>desencanto encontro plenitude</p> <p>renovação</p> <p>inocência / virgindade</p> <p>entrega / sexo / sedução</p> <p>querer-possuir</p>

<i>Like a virgin</i> <i>Feels so good inside</i> <i>When you hold me, and your heart beats, and you love me</i> <i>Oh, oh, oh, oh, oh, oh, oh, oh, oh</i>	
--	--

Avenida de sentido percorrida:

Musicalmente, “Like a Virgin” tem um pulso rítmico moderadamente acelerado, com melodia e harmonia adocicadas, resultando em uma sonoridade que sugere um movimento de ascensão. A avenida de sentido que percorremos na canção conduz ao tema da (re)descoberta do amor. Os pontos de partida de sentidos que constroem essa isotopia são constituídos pelas seguintes imagens:

– desencanto: a imagem do desencanto abre a canção, na narrativa da protagonista (aquela que canta) sobre o seu estado emocional antes de encontrar a pessoa amada (para quem ela canta).

– encontro: a imagem do encontro leva à da plenitude, já que a protagonista passou a sentir uma renovação após encontrar a pessoa amada. Essa renovação é reforçada pela metáfora da virgindade, construindo uma imagem de volta da protagonista a uma situação anterior e oposta à do desencanto.

– querer-possuir: a protagonista estabelece a imagem do querer-possuir a partir do seu desejo de se entregar à pessoa amada, de se deixar seduzir por ela.

As avenidas de sentido que percorrem “Like a Virgin” permitem interpretá-la como uma canção sobre a emoção do encontro de um grande amor ou como uma metáfora sobre sexo. Em ambas, praticamente prevalecem os mesmos arquétipos de amor romântico relacionados à transformação de uma pessoa desencantada com o amor que descobre alguém que a faz sentir aquela emoção novamente. A sonoridade da canção ajuda a enfatizar esse sentimento de alegria expresso pela protagonista (aquela que canta) para com o rapaz que é seu objeto de desejo (para quem ela canta).

Título	Compositores	Intérprete	Billboard	Ano
Careless Whisper	George Michael e Andrew Ridgeley	Wham!	3.º	1985

Gênero musical (modo)	Efeitos de sentido (movimento)
Pop / balada	Queda

Letra	Efeitos de sentido / imagens
<p><i>Time can never mend the careless whispers, of a good friend</i> <i>To the heart and mind, ignorance is kind</i> <i>There's no comfort in the truth</i> Pain is all you'll find <i>Should've known better</i> <i>I feel so unsure</i> <i>As I take your hand and lead you to the dance floor</i> <i>As the music dies, something in your eyes</i> <i>Calls to mind the silver screen</i> <i>And all its sad good-byes</i> <i>I'm never gonna dance again</i> Guilty feet have got no rhythm <i>Though it's easy to pretend</i> <i>I know you're not a fool</i> <i>Should've known better than to cheat a friend</i> <i>And waste the chance that I've been given</i> <i>So I'm never gonna dance again</i> <i>The way I danced with you</i> <i>Time can never mend</i> <i>The careless whispers of a good friend</i> <i>To the heart and mind</i> <i>Ignorance is kind</i> <i>There's no comfort in the truth</i> <i>Pain is all you'll find</i> <i>I'm never gonna dance again</i> <i>Guilty feet have got no rhythm</i> <i>Though it's easy to pretend</i> <i>I know you're not a fool</i> <i>Should've known better than to cheat a friend</i> <i>And waste this chance that I've been given</i> <i>So I'm never gonna dance again</i> <i>The way I danced with you</i> <i>Never without your love</i> <i>Tonight the music seems so loud</i> <i>I wish that we could lose this crowd</i> <i>Maybe it's better this way</i></p>	<p>sofrimento insegurança</p> <p>despedida / separação</p> <p>culpa</p> <p>enganado / tolo traição</p> <p>união súplica</p>

*We'd hurt each other with the things we'd want to say
 We could have been so good **together**
 We could have lived this dance forever
 But no one's gonna dance with me
Please stay
 And I'm never gonna dance again
 Guilty feet have got no rhythm
 Though it's easy to pretend
 I know you're not a fool
 Should've known better than to cheat a friend
 And waste the chance that I've been given
 So I'm never gonna dance again
 The way I danced with you
 (Now that you're gone) Now that you're gone
 (Now that you're gone) What I did's so wrong
 That you had to leave me **alone***

solidão

Avenida de sentido percorrida:

Musicalmente, “Careless Whisper” tem um pulso rítmico moderado, com melodia e harmonia suaves, porém com tons levemente dramáticos, sobretudo por conta do vocal principal, resultando em uma sonoridade que sugere um movimento de queda. A avenida de sentido que percorremos na canção conduz ao tema da separação. Os pontos de partida de sentidos que constroem essa isotopia são constituídos pelas seguintes imagens:

– sofrimento: a imagem do sofrimento é construída pelo protagonista (aquele que canta) como resultado de conhecer a verdade sobre a pessoa amada (para quem ele canta) – verdade que é também fonte da insegurança do protagonista.

– separação: a imagem da separação surge a partir da percepção do protagonista dos sinais físicos e emocionais de despedida que vêm da pessoa amada.

– culpa: a imagem da culpa é construída a partir das de traição, do sentimento de ser enganado e sentir-se um toló, narradas pelo protagonista.

– súplica: a imagem da súplica vem como resultado do desejo do protagonista de preferir não conhecer toda a verdade sobre o relacionamento amoroso para manter a união com a pessoa amada e evitar a solidão.

Em “Careless Whisper”, o protagonista (aquele que canta) lamenta a perda da pessoa amada (para quem ele canta) e ao mesmo tempo apresenta sua súplica para que ela não o deixe. Os versos usam a dança como metáfora do relacionamento entre eles. O tema central da canção é a traição e como ela torna-se uma presença eterna no relacionamento de um casal. Essa percepção leva o protagonista a entender que, nesses casos, a ignorância é melhor do que saber a verdade.

Título	Compositores	Intérprete	Billboard	Ano
That’s What Friends Are For	Burt Bacharach e Carole Bayer Sager	Dionne Warwick & Friends	1.º	1986

Gênero musical (modo)	Efeitos de sentido (movimento)
Pop / balada	Queda

Letra	Efeitos de sentido / imagens
<i>And I never thought I’d feel this way And as far as I’m concerned I’m glad I got the chance to say That I do believe I love you And if I should ever go away Well then close your eyes and try To feel the way we do today And then if you can remember Keep smilin’ keep shinin’ Knowing you can always count on me for sure That’s what friends are for For good times and bad times I’ll be on your side forever more That’s what friends are for Well you came and opened me And now there’s so much more I see And so by the way I thank you And then for the times when we’re apart Well then close your eyes and know These words are coming from my heart And then if you can remember Keep smilin’ keep shinin’ Knowing you can always count on me for sure That’s what friends are for</i>	declaração eu-te-amo separação (ausência) nostalgia (lembança) companheirismo eternidade coração

<i>For good times and bad times I'll be on your side forever more That's what friends are for</i>	
---	--

Avenida de sentido percorrida:

Musicalmente, “That’s What Friends Are For” tem um pulso rítmico lento, com melodia e harmonia suaves, resultando em uma sonoridade que sugere um movimento de mergulho em direção ao íntimo, de queda. A avenida de sentido que percorremos na canção conduz ao tema do companheirismo. Os pontos de partida de sentidos que constroem essa isotopia são constituídos pelas seguintes imagens:

– eu-te-amo: a imagem do eu-te-amo surge com a declaração da protagonista (aquela que canta) para a pessoa amada (para quem ela canta).

– separação: a imagem da separação, da ausência, surge para enfatizar a disposição da protagonista de ajudar a pessoa amada mesmo quando estiver distante.

– companheirismo: a imagem do companheirismo surge a partir da declaração da protagonista de que pretende manter essa união para toda a eternidade.

Canção que tem a amizade e o companheirismo como tema central, “That’s What Friends Are For” pode ser interpretada como uma canção romântica, com versos que constroem uma declaração de amor e de união eternos entre a protagonista (aquela que canta) e a pessoa amada (para quem ela canta). A sonoridade enfatiza o tom romântico (e otimista) dos versos.

Título	Compositor	Intérprete	Billboard	Ano
Faith	George Michael	George Michael	1.º	1987

Gênero musical (modo)	Efeitos de sentido (movimento)
Pop	Ascensão

Letra	Efeitos de sentido / imagens

<p>Well, I guess it would be nice If I could touch your body I know not everybody Has got a body like you. Oh, but I gotta think twice Before I give my heart away And I know all the games you play Because I play them, too. Oh, but I need some time off from that emotion, Time to pick my heart up off the floor. And when that love comes down without devotion, Well, it takes a strong man baby, but I'm Showing you the door, 'Coz I gotta have Faith I gotta have... Faith Yes, I've gotta have Faith, Faith, Faith I gotta have Faith, Faith, Faith. Baby, I know you're asking me to stay Saying please, please, please don't go away You say I'm giving you the blues. Maybe you mean every word you say Can't help but think of yesterday And another who tied me down to loverboy rules Before this river becomes an ocean Before you throw my heart back on the floor Oh baby, I reconsider my foolish notion Well, I need someone to hold me, But I'll wait for something more. Coz I gotta have Faith... Before this river Becomes an ocean Before you throw my heart back on the floor (I've just got to have faith) I've reconsidered my foolish notion Yeah, I need someone to hold me, But I'll wait for something more.... Coz I gotta have Faith</p>	<p>sedução / desejo</p> <p>corpo sedução (entrega jogo)</p> <p>crença / fé</p> <p>súplica</p> <p>cautela</p> <p>espera</p> <p>natureza</p>
--	--

Avenida de sentido percorrida:

Musicalmente, “Faith” tem um pulso rítmico levemente acelerado, com melodia e harmonia suaves, principalmente por conta do vocal principal, resultando em uma sonoridade que sugere um movimento de ascensão. A avenida de sentido que percorremos na canção conduz ao tema da sedução. Os pontos de partida de sentidos que constroem essa isotopia são constituídos pelas seguintes imagens:

– sedução: a imagem da sedução é formada pelo desejo explicitado pelo protagonista (aquele que canta) pelo corpo da pessoa amada (para quem ele canta) – a sedução é vista pelo protagonista como um jogo.

– fé: a figura da fé é construída pela fala do protagonista que acredita ter de resistir ao jogo da sedução para ter outro tipo de relação.

– espera: a imagem da espera é construída pelo desejo expresso pelo protagonista de ter cautela na relação amorosa, de não sucumbir à súplica do outro sujeito amoroso.

“Faith” é uma canção sobre a crença que o protagonista (aquele que canta) tem em conquistar um novo amor e não sucumbir aos apelos de alguém (para quem ele canta) que já o desencantou e o fez sofrer. O sofrimento foi tal que mesmo o poder de atração sexual da pessoa amada o faz pensar que não vale a pena deixar-se seduzir (*Well, I guess it would be nice / If I could touch your body / I know not everybody / Has got a body like you. / Oh, but I gotta think twice*).

Título	Compositor	Intérprete	Billboard	Ano
Every Rose Has Its Thorn	Bret Michaels	Poison	1.º	1988

Gênero musical (modo)	Efeitos de sentido (movimento)
Rock / soft metal	Queda

Letra	Efeitos de sentido / imagens
<i>We both lie silently still In the dead of the night. Although we both lie close together We feel miles apart inside Was it somethin’ I said or somethin’ I did Did my words not come out right Tho’ I tried not to hurt you Tho’ I tried But I guess that’s why they say Every rose has its thorn Just like every night has its dawn</i>	união noite separação conduta / culpa flor (natureza) amanhecer / aurora (natureza) canção

<i>Just like every cowboy sings his sad, sad song</i> <i>Every rose has its thorn</i> <i>Yea it does</i> <i>I listen to our favorite song</i> <i>Playin' on the radio</i> <i>Hear the DJ say love's a game of</i> <i>Easy come and easy go</i> <i>But I wonder does he know</i> <i>Has he ever felt like this</i> <i>And I know you'd be here right now</i> <i>If I could have let you know somehow</i> <i>I guess</i> <i>Though it's been a while now</i> <i>I can still feel so much pain</i> <i>Like a knife that cuts you</i> <i>The wound heals, but the scar, that scar remains</i> <i>I know I could have saved the love that night</i> <i>If I'd known what to say</i> <i>Instead of makin' love</i> <i>We both made our separate ways</i> <i>Now I hear you've found somebody new</i> <i>And that I never meant that much to you</i> <i>To hear that tears me up inside</i> <i>And to see you cuts me like a knife</i>	<p>jogo</p> <p>sofrimento cura / lembrança</p> <p>revelação</p> <p>sexo encontro</p> <p>sofrimento (tristeza)</p>
--	---

Avenida de sentido percorrida:

Musicalmente, “Every Rose Has Its Thorn” tem um pulso rítmico lento, com melodia e harmonia suaves, resultando em uma sonoridade que sugere um movimento de queda. A avenida de sentido que percorremos na canção conduz ao tema do arrependimento. Os pontos de partida de sentidos que constroem essa isotopia são constituídos pelas seguintes imagens:

- separação: a imagem da separação é construída pelo protagonista (aquele que canta) como a distância emocional que existe entre ele e a pessoa amada (para quem ele canta), isto é, apesar de estarem fisicamente juntos, estão distantes emocionalmente.
- noite: na visão do protagonista, a imagem da noite é equiparada à da morte, do silêncio e da solidão, pano de fundo de sua relação com a pessoa amada.

– culpa: a imagem da culpa surge da reflexão do protagonista sobre sua conduta em relação à pessoa amada.

– natureza: as imagens da natureza (flor com espinho, amanhecer, aurora) servem como metáfora da relação entre os sujeitos amorosos.

– sofrimento: a imagem do sofrimento é construída pelas figuras do processo de cura, da lembrança e das lágrimas como símbolo da tristeza do protagonista em relação à sua separação da pessoa amada.

“Every Rose Has Its Thorn” tem como tema central a culpa e o arrependimento do protagonista em relação à sua conduta junto à pessoa amada. A ausência de uma declaração amorosa – o eu-te-amo – em função da inabilidade do protagonista em fazê-la ou por ter optado por transar em vez de conversar (*I know I could have saved the love that night / If I'd known what to say / Instead of makin' love*) é apontada por ele como uma das causas da separação e, conseqüentemente, de seu sofrimento.

Título	Compositores	Intérprete	Billboard	Ano
Miss You Much	James Harris III e Terry Lewis	Janet Jackson	2.º	1989

Gênero musical (modo)	Efeitos de sentido (movimento)
Pop	Ascensão

Letra	Efeitos de sentido / imagens
<i>Shot like an arrow going through my heart</i> <i>That's the pain I feel</i> <i>I feel whenever we're apart</i> <i>Not to say that I'm in love with you</i> <i>But who's to say that I'm not</i> <i>I just know that it feels wrong</i> <i>When I'm away too long</i> <i>It makes my body hot</i> <i>So let me tell you baby</i> <i>I'll tell your mama</i> <i>I'll tell your friends</i>	paixão (cupido) sofrimento separação (ausência) declaração / eu-te-amo corpo / excitação declaração

<p><i>I'll tell anyone whose heart can comprehend</i> <i>Send it in a letter baby</i> <i>Tell you on the phone</i> <i>I'm not the kinda girl</i> <i>Who likes to be alone</i> <i>I miss you much (boy-oh-I miss you much)</i> <i>I really miss you much (m-i-s-s you much)</i> <i>I miss you much (boy-oh-I miss you much)</i> <i>Baby I really miss you much (m-i-s-s you much)</i> <i>I'm rushing home</i> <i>Just as soon as I can</i> <i>I'm rushing home to see</i> <i>Your smiling face</i> <i>And feel your warm embrace</i> <i>It makes f-feel so g-g-g good</i> <i>So I'll tell you baby</i> <i>I'll tell your mama</i> <i>I'll tell your friends</i> <i>I'll tell anyone whose heart can comprehend</i> <i>Send it in a letter baby</i> <i>Tell you on the phone</i> <i>I'm not the kinda girl</i> <i>Who likes to be alone</i> <i>I miss you much (boy-oh-I miss you much)</i> <i>I really miss you much (m-i-s-s you much)</i> <i>I miss you much (boy-oh-I miss you much)</i> <i>Baby I really miss you much (m-i-s-s you much)</i> <i>I miss you much</i> <i>I really really miss you much</i> <i>I miss you much</i> <i>I'm not ashamed to tell the world</i> <i>I miss you</i> <i>I'll tell your mama</i> <i>I'll tell your friends</i> <i>I'll tell anyone whose heart can comprehend</i> <i>Send it in a letter baby</i> <i>Tell you on the phone</i> <i>I'm not the kinda girl</i> <i>Who likes to be alone</i> <i>I miss you much (boy-oh-I miss you much)</i> <i>I really miss you much (m-i-s-s you much)</i> <i>I miss you much (boy-oh-I miss you much)</i> <i>Baby I really miss you much (m-i-s-s you much)</i></p>	<p>solidão (negação) nostalgia (saudade)</p> <p>retorno</p> <p>reencounter</p> <p>união</p> <p>declaração</p>
--	--

Avenida de sentido percorrida:

Musicalmente, “Miss You Much” tem um pulso rítmico acelerado, com melodia e harmonia suaves, resultando em uma sonoridade que sugere um movimento de ascensão. A avenida de

sentido que percorremos na canção conduz ao tema da saudade. Os pontos de partida de sentidos que constroem essa isotopia são constituídos pelas seguintes imagens:

– eu-te-amo: a imagem da paixão da protagonista (aquela que canta) pela pessoa amada (para quem ela canta) é construída pela narrativa do sofrimento causado pela distância, representado pelas figuras da dor, da solidão e da nostalgia.

– união: a figura da união surge a partir do desejo da protagonista pelo retorno e pelo reencontro com a pessoa amada.

– saudade: a imagem da saudade – já explicitada na solidão, na nostalgia e no sofrimento da protagonista – é reforçada pelo refrão e pelo título da canção.

“Miss You Much” é uma declaração da protagonista de saudade e de sofrimento pela ausência da pessoa amada. O ritmo e a sonoridade da canção dão a essa declaração um tom otimista e criam uma atmosfera de expectativa positiva para o reencontro da protagonista com a pessoa amada. Em uma atitude assertiva, a protagonista enfatiza sua vontade de dizer ao mundo o quanto gosta (ou sente falta) da pessoa amada.

Título	Compositor	Intérprete	Billboard	Ano
Nothing Compares 2 You	Prince	Sinéad O'Connor	2.º	1990

Gênero musical (modo)	Efeitos de sentido (movimento)
Pop	Queda

Letra	Efeitos de sentido / imagens
<i>It's been seven hours and fifteen days Since you took your love away I go out every night and sleep all day Since you took your love away Since you've been gone I can do whatever I want I can see whomever I choose I can eat my dinner in a fancy restaurant But nothing, I said nothing can take away these blues 'Cause nothing compares</i>	separação (ausência) depressão separação sofrimento incomparável

<p><i>Nothing compares to you</i> <i>It's been so lonely without you here</i> <i>Like a bird without a song</i> <i>Nothing can stop these lonely tears from falling</i> <i>Tell me, baby, where did I go wrong?</i> <i>I could put my arms around every boy I see</i> <i>But they'd only remind me of you</i> <i>I went to the doctor and guess what he told me?</i> <i>Guess what he told me?</i> <i>He said: girl, you better try to have fun</i> <i>No matter what you do</i> <i>But he's a fool</i> <i>'Cause nothing compares</i> <i>Nothing compares to you</i> <i>All the flowers that you planted, mama</i> <i>In the backyard</i> <i>All died when you went away</i> <i>I know that living with you, baby, was sometimes hard</i> <i>But I'm willing to give it another try</i> <i>Nothing compares</i> <i>Nothing compares to you</i></p>	<p>solidão pássaro (natureza) / canção</p> <p>corpo</p> <p>lembrança cura</p> <p>tolo</p> <p>flor (natureza)</p>
---	--

Avenida de sentido percorrida:

Musicalmente, “Nothing Compares 2 You” tem um pulso rítmico lento, com melodia e harmonia suaves, resultando em uma sonoridade que sugere um movimento de queda. A avenida de sentido que percorremos na canção conduz ao tema da saudade. Os pontos de partida de sentidos que constroem essa isotopia são constituídos pelas seguintes imagens:

– separação: a imagem da separação surge com a contagem pela protagonista (aquela que canta) do tempo transcorrido de ausência da pessoa amada.

– sofrimento: as figuras da depressão e da solidão constroem a imagem do sofrimento da protagonista.

– lembrança: a imagem da lembrança é construída pelas tentativas da protagonista de encontrar outros sujeitos amorosos, que acabam por lembrá-la da pessoa amada que se foi.

O tema central de “Nothing Compares 2 You” é a dor, o sofrimento da separação e da ausência da pessoa amada. A protagonista expressa toda a dor e solidão que sente pela

partida da pessoa amada e faz uma súplica por outra chance e uma declaração dramática de amor (“Nothing compares to you”).

Título	Compositor	Intérprete	Billboard	Ano
(Everything I Do) I Do It For You	Bryan Adams	Bryan Adams	1.º	1991

Gênero musical (modo)	Efeitos de sentido (movimento)
Pop / balada	Queda

Letra	Efeitos de sentido / imagens
<p><i>Look into my eyes</i> <i>You will see what you mean to me</i> <i>Search your heart, search your soul</i> <i>And when you find me there</i> <i>You'll search no more</i> <i>Don't tell me</i> <i>It's not worth trying for</i> <i>You can't tell me</i> <i>It's not worth dying for</i> <i>You know it's true</i> <i>Everything I do, I do it for you</i> <i>Look into your heart</i> <i>You will find</i> <i>There's nothing there to hide</i> <i>Take me as I am, take my life</i> <i>I would give it all</i> <i>I would sacrifice</i> <i>Don't tell me</i> <i>It's not worth fighting for</i> <i>I can't help it</i> <i>There's nothing I want more</i> <i>You know it's true</i> <i>Everything I do, I do it for you</i> <i>There's no love like your love</i> <i>And no other could give more love</i> <i>There's nowhere, unless you're there</i> <i>All the time, all the way!</i> <i>Look into your heart, baby...</i> <i>Oh, you can't tell me</i> <i>It's not worth trying for</i> <i>I can't help it!</i> <i>There's nothing I want more.</i> <i>Yeah, I would fight for you!</i></p>	<p>encontro (revelação)</p> <p>verdade obsessão</p> <p>esconder x revelar sacrifício (entrega)</p> <p>querer-possuir</p> <p>comparação</p> <p>plenitude</p>

<i>I'd lie for you!</i> <i>Walk the wild for you!</i> <i>Yeah, I'd die for you</i> <i>You know it's true</i> <i>Everything I do, oooooh,</i>	
--	--

Avenida de sentido percorrida:

Musicalmente, “(Everything I Do) I Do It For You” tem um pulso rítmico lento, com melodia e harmonia suaves, resultando em uma sonoridade que sugere um movimento de queda. A avenida de sentido que percorremos na canção conduz ao tema da obsessão. Os pontos de partida de sentidos que constroem essa isotopia são constituídos pelas seguintes imagens:

– encontro: a imagem do encontro vem da fala do protagonista (aquele que canta) sobre como seus sentimentos e aparência são uma revelação do que ele sente e do que ele representa para a pessoa amada, sendo o sujeito amoroso que ela sempre procurou encontrar.

– obsessão: a imagem da obsessão é construída pela declaração do protagonista no refrão da canção (*Everything I do, I do it for you*), do sacrifício (entrega) que ele faz pela pessoa amada.

– querer-possuir: a figura do querer-possuir vem do desejo do protagonista pela pessoa amada, que ele vê como sem comparação e como fonte de plenitude para sua vida.

O tema central de “(Everything I Do) I Do It For You” é a obsessão do protagonista pela pessoa amada. Essa obsessão é expressa por sua entrega – física e emocional – à pessoa amada, por cujo amor ele fará qualquer coisa. Com um estilo dramático que remete ao Romantismo literário, os versos mostram que a pessoa amada torna-se a razão de sua vida (*There's nowhere, unless you're there / All the time, all the way!*).

Título	Compositora	Intérprete	Billboard	Ano
I Will Always Love You	Dolly Parton	Whitney Houston	1.º	1992

Gênero musical (modo)	Efeitos de sentido (movimento)
Pop / balada	Queda

Letra	Efeitos de sentido / imagens
<i>If I should stay I would only be in your way. So I'll go but I know I'll think of you Every step of the way. And I... will always love you... I will always love you... My darling you Bittersweet memories, That is all I'm taking with me... So goodbye, please don't cry. We both know I'm not what you, you need. And I... will always love you. I... will always love you, ohhh I hope life treats you kind And I hope you'll have All you've dreamed of. And I wished you joy And happiness. But above all this, I wish you love. And I... will always love you... I will always love you... I will always love you... I will always love you... I will always love you... I, I will always love you...you Darling I love you I'll always I'll always Love you...</i>	<p>separação / partida</p> <p>eu-te-amo / eternidade</p> <p>nostalgia (lembança)</p> <p>adeus</p>

Avenida de sentido percorrida:

Musicalmente, “I Will Always Love You” tem um pulso rítmico lento, com melodia e harmonia dramáticas, resultando em uma sonoridade que sugere um movimento de queda. A avenida de sentido que percorremos na canção conduz ao tema da separação. Os pontos de partida de sentidos que constroem essa isotopia são constituídos pelas seguintes imagens:

– separação: a imagem da separação é construída pela declaração da protagonista (aquela que canta) para a pessoa amada (para quem ela canta) de que, em uma atitude altruística, prefere a partida, prefere abandoná-la a permanecer no caminho, atrapalhando a vida da pessoa amada.

– eu-te-amo: a figura da paixão, da declaração do eu-te-amo vem do título da canção, reafirmada no refrão com tons de dramaticidade, já que quem faz a declaração (a protagonista) está de partida.

– nostalgia: a imagem da nostalgia, da lembrança da relação com a pessoa amada é construída como algo negativo (*Bittersweet memories /That is all I'm taking with me...*).

“I Will Always Love You” tem como tema central a despedida, a separação da protagonista da pessoa amada. Nessa despedida ela faz, ao mesmo tempo, uma declaração de amor eterno e uma revelação de que o amor entre o casal não deu certo.

Título	Compositores	Intérprete	Billboard	Ano
Dreamlover	Mariah Carey, Dave Hall e Walter AfanasiEFF	Mariah Carey	1.º	1993

Gênero musical (modo)	Efeitos de sentido (movimento)
Pop	Ascensão

Letra	Efeitos de sentido / imagens
<i>I need a lover to give me</i>	amante / namorado
<i>The kind of love</i>	
<i>That will last always</i>	eterno
<i>I need somebody uplifting</i>	
<i>To take me away</i>	querer-possuir
<i>I want a lover who knows me</i>	
<i>Who understands how I feel inside</i>	
<i>Someone to comfort and hold me</i>	
<i>Through the long lonely night</i>	solidão / noite
<i>Till the dawn</i>	amanhecer
<i>Why don't you take me away</i>	
<i>Dreamlover come and rescue me</i>	sonho / ilusão

<p><i>Take me up take me down</i> <i>Take me anywhere you want to baby, now</i> <i>I need you so desperatly</i> <i>Won't you please come around</i> <i>Cause I wanna share forever with you baby</i> <i>I don't want another pretender</i> <i>To disillusion me one more time</i> <i>Whispering words of forever</i> <i>Playing with my mind</i> <i>I need someone to hold on to</i> <i>The kind of love that won't fly away</i> <i>I just want someone to belong to</i> <i>Everyday</i> <i>Of my life</i> <i>Always</i> <i>So come and take me away</i> <i>Dreamlover come rescue me</i> <i>Take me up take me down</i> <i>Take me anywhere you want to baby now</i> <i>I need you so desperately</i> <i>Won't you please come around</i> <i>'Cause I wanna share forever with you baby</i></p>	<p>súplica</p> <p>desencanto (desilusão)</p>
---	--

Avenida de sentido percorrida:

Musicalmente, “Dreamlover” é uma típica balada pop com pulso rítmico moderado e melodia e harmonia suaves, resultando em uma sonoridade que sugere um movimento de mergulho na intimidade. A avenida de sentido que percorremos na canção conduz ao tema da busca pelo amor ideal. Os pontos de partida de sentidos que constroem essa isotopia são constituídos pelas seguintes imagens:

– querer-possuir: a imagem do querer-possuir vem da declaração da protagonista (aquela que canta) de sua necessidade de um namorado (ou amante), do desejo de uma relação amorosa que seja eterna.

– noite: a imagem da noite é identificada pela protagonista com a da solidão, uma solidão que dura até o amanhecer.

– sonho: a imagem do sonho vem do desejo da protagonista de que o amor dos seus sonhos a resgate.

– súplica: a imagem do sonho (ou ilusão) ganha contornos de súplica à medida que a protagonista mostra não querer mais passar pelo desencanto, pela desilusão que vivenciou com outro(s) pretendente(s).

Em “Dreamlover”, a protagonista faz uma súplica para que o parceiro ideal (o amante/namorado dos sonhos, do título) surja e a ame para sempre. Ela está farta de desilusões provocadas por pretendentes que não correspondem às suas expectativas. A súplica ganha um tom otimista principalmente graças à sonoridade e ao ritmo alegres da canção.

Título	Compositor	Intérprete	Billboard	Ano
I'll Make Love to You	Babyface	Boyz II Men	1.º	1994

Gênero musical (modo)	Efeitos de sentido (movimento)
Pop / balada	Queda

Letra	Efeitos de sentido / imagens
<i>Close your eyes, make a wish And blow out the candlelight For tonight is just your night We're gonna celebrate, all thru the night Pour the wine, light the fire Girl your wish is my command I submit to your demands I will do anything, girl you need only ask I'll make love to you Like you want me to And I'll hold you tight Baby all through the night I'll make love to you When you want me to And I will not let go Till you tell me to Girl relax, let's go slow I ain't got nowhere to go I'm just gonna concentrate on you Girl are you ready, it's gonna be a long night Throw your clothes on the floor</i>	sedução romance noite submissão sexo união

<p><i>I'm gonna take my clothes off too</i> <i>I made plans to be with you</i> <i>Girl whatever you ask me you know I'll do</i> <i>Baby tonight is your night</i> <i>And I will do you right</i> <i>Just make a wish on your night</i> <i>Anything that you ask</i> <i>I will give you the love of your life</i></p>	
--	--

Avenida de sentido percorrida:

Musicalmente, “I’ll Make Love to You” tem um pulso rítmico lento, com melodia e harmonia suaves, resultando em uma sonoridade que sugere um movimento de queda. A avenida de sentido que percorremos na canção conduz ao tema da sedução. Os pontos de partida de sentidos que constroem essa isotopia são constituídos pelas seguintes imagens:

– sedução: a imagem da sedução é construída pelo protagonista (aquele que canta) ao narrar uma atmosfera de romance para o seu encontro com a pessoa amada (para quem ele canta).

– noite: a imagem da noite é identificada na canção com a do momento do encontro amoroso.

– sexo: a imagem do relacionamento sexual é construída a partir da declaração do protagonista e de sua submissão à pessoa amada.

“I’ll Make Love With You” tem como tema central a promessa de submissão romântica do protagonista aos desejos da pessoa amada. Os versos apresentam a descrição que ele faz da cena de uma noite de romantismo e sedução e mostram que na verdade, apesar de sua promessa de submissão, é ele quem conduz o encontro.

Título	Compositores	Intérprete	Billboard	Ano
One Sweet Day	Mariah Carey, Wanya Morris, Shawn Stockman, Nathan Morris, Michael McCary e Walter Afanasieff	Mariah Carey e Boyz II Men	1.º	1995

Gênero musical (modo)	Efeitos de sentido (movimento)
Pop / balada	Queda

Letra	Efeitos de sentido / imagens
<p><i>Sorry I never told you</i> <i>All I wanted to say</i> <i>And now it's too late to hold you</i> <i>'Cause you've flown away</i> <i>So far away</i> <i>Never had I imagined</i> <i>Living without your smile</i> <i>Feeling and knowing you hear me</i> <i>It keeps me alive</i> <i>Alive</i> <i>And I know you're shining down on me from Heaven</i> <i>Like so many friends we've lost along the way</i> <i>And I know eventually we'll be together one sweet day</i> <i>Darling, I never showed you</i> <i>Assumed you'd always be there</i> <i>I took your presence for granted</i> <i>But I always cared</i> <i>And I miss the love we shared</i> <i>And I know you're shining down on me from Heaven</i> <i>Like so many friends we've lost along the way</i> <i>And I know eventually we'll be together</i> <i>One sweet day</i> <i>Although the sun will never shine the same</i> <i>I'll always look to a brighter day</i> <i>Lord I know when I lay me down to sleep</i> <i>You will always listen as I pray</i> <i>And I know you're shining down on me from Heaven</i> <i>Like so many friends we've lost along the way</i> <i>And I know eventually we'll be together</i> <i>One sweet day</i> <i>And I know you're shining down on me from Heaven</i> <i>Like so many friends we've lost along the way</i> <i>And I know eventually we'll be together</i> <i>One sweet day</i> <i>Sorry I never told you</i> <i>All I wanted to say</i></p>	<p>declaração</p> <p>arrependimento separação / partida</p> <p>vivo</p> <p>céu / paraíso perda / morte união</p> <p>saudade</p> <p>sol (natureza)</p> <p>súplica</p>

Avenida de sentido percorrida:

Musicalmente, “One Sweet Day” tem um pulso rítmico lento, com melodia e harmonia suaves, resultando em uma sonoridade que sugere um movimento de queda. A avenida de

sentido que percorremos na canção conduz ao tema do arrependimento. Os pontos de partida de sentidos que constroem essa isotopia são constituídos pelas seguintes imagens:

– arrependimento: a imagem do arrependimento surge das declarações do protagonista (aquele que canta) para a pessoa amada sobre tudo o que ele lhe queria dizer e não disse.

– separação: a imagem da separação é construída pela partida (morte) da pessoa amada narrada pelo protagonista.

– perda: a figura da perda começa a surgir com a imagem da separação e se consolida com o reconhecimento pelo protagonista de que a presença da pessoa amada era o que o fazia sentir-se vivo – a perda, que é comparada à dos amigos que também partiram, poderá ser reparada em um eventual reencontro (união) dos sujeitos amorosos no paraíso (céu).

– saudade: a imagem da saudade é construída pela declaração do protagonista da falta que lhe faz o amor que compartilhava com a pessoa amada.

“One Sweet Day” tem como tema central o arrependimento do protagonista por não ter dito tudo o que queria a uma pessoa querida que morreu (ou partiu). Essa pessoa pode ser a pessoa amada (ou um amigo, um parente), e o protagonista revela o quanto sente a falta dela, mas acredita que um dia eles estarão juntos novamente. O tom melancólico dos versos é enfatizado pela sonoridade da canção.

Título	Compositores	Intérprete	Billboard	Ano
Macarena	Antonio Romero Monge e Rafael Ruíz	Los Del Rio	1.º	1996

Gênero musical (modo)	Efeitos de sentido (movimento)
Pop / rumba	Ascensão

Letra	Efeitos de sentido / imagens
<i>Dale a tu cuero alegria Macarena Que tu cuerpo es pa' darle alegria y cosa buena Dale a tu cuerpo alegria, Macarena</i>	corpo / felicidade sensualidade

<p><i>Hey Macarena</i> <i>Macarena tiene un novio que se llama</i> <i>Que se llama de apellido Vitorino,</i> <i>Que en la jura de bandera el muchacho</i> <i>Se metio con dos amigos</i> <i>Macarena tiene un novio que se llama</i> <i>Que se llama de apellido Vitorino,</i> <i>Y en la jura de bandera el muchacho</i> <i>Se metio con dos amigos</i> <i>Macarena sueqa con El Corte Ingles</i> <i>Que se compra los modelos mas modernos</i> <i>Le gustaria vivir en Nueva York</i> <i>Y ligar un novio nuevo</i> <i>Macarena sueqa con El Corte Ingles</i> <i>Que se compra los modelos mas modernos</i> <i>Le gustaria vivir en Nueva York</i> <i>Y ligar un novio nuevo</i></p>	<p>namorado</p> <p>comportamento (mau)</p> <p>roupa</p> <p>mudança</p> <p>transformação</p>
---	---

Avenida de sentido percorrida:

Musicalmente, “Macarena” tem um pulso rítmico acelerado, resultando em uma sonoridade que sugere um movimento de ascensão. A avenida de sentido que percorremos na canção conduz ao tema da mudança, da transformação. Os pontos de partida de sentidos que constroem essa isotopia são constituídos pelas seguintes imagens:

– corpo: a imagem do corpo do sujeito amoroso sobre quem o narrador canta a canção é associada à da felicidade e à da sensualidade.

– namorado: a imagem do namorado é associada à de alguém com mau comportamento.

– mudança: a imagem da transformação, da mudança do sujeito amoroso (uma mulher chamada Macarena), está associada a seu desejo de trocar de namorado e também de cidade.

“Macarena” tem como tema central a mudança, a transformação da protagonista (sobre quem se canta). Seus sonhos de ascensão social e de felicidade são, do ponto de vista de quem canta (os narradores) e dela, atrapalhados pela índole e comportamento do seu atual namorado. A felicidade da protagonista passa por essa transformação. O tom festivo do ritmo (rumba) dá um tom otimista e sensual à canção.

Título	Compositor	Intérprete	Billboard	Ano
Something About The Way You Look Tonight	Elton John	Elton John	1.º	1997

Gênero musical (modo)	Efeitos de sentido (movimento)
Pop	Ascensão

Letra	Efeitos de sentido / imagens
<p><i>There was a time,</i> <i>I was everything and nothing all in one</i> <i>When you found me</i> <i>I was feeling like a cloud across the sun</i> <i>I need to tell ya,</i> <i>How you light up every second of the day</i> <i>But in the moonlight</i> <i>You just shine like a beacon on the bay</i> <i>And I can't explain,</i> <i>But there's something about the way you look tonight</i> <i>Takes my breath away</i> <i>It's that feeling I get about you deep inside</i> <i>And I can't describe</i> <i>But there's something about the way you look tonight</i> <i>Takes my breath away</i> <i>The way you look tonight</i> <i>With a smile</i> <i>You pull the deepest secrets from my heart,</i> <i>In all honesty</i> <i>I'm speechless and I don't know where to start</i> <i>And I can't explain</i> <i>But there's something about the way you look tonight</i> <i>Oh takes my breath away</i> <i>It's that feeling I get about you deep inside</i> <i>And I can't describe</i> <i>But there's something about the way you look tonight,</i> <i>Takes my breath away,</i> <i>The way you look tonight.</i> <i>The way you look tonight</i> <i>The way you look tonight</i> <i>The way you look tonight</i> <i>The way you look tonight</i> <i>The way you look tonight</i> <i>The way you look tonight</i> <i>The way you look tonight</i></p>	<p>passado plenitude encontro (descoberta) nuvem / sol (natureza) declaração</p> <p>lunar (natureza) inexplicável aparência-encanto / noite abismar-se</p> <p>sorriso / sedução segredo / coração</p>

Avenida de sentido percorrida:

Musicalmente, “Something About The Way You Look Tonight” tem um pulso rítmico moderadamente acelerado, com melodia e harmonia suaves e um tom de voz crescente, resultando em uma sonoridade que sugere um movimento de ascensão. A avenida de sentido que percorremos na canção conduz ao tema do encontro da pessoa amada. Os pontos de partida de sentidos que constroem essa isotopia são constituídos pelas seguintes imagens:

– encontro: a imagem do encontro é igualada à da descoberta na narração do protagonista (aquele que canta) sobre o momento em que a pessoa amada (para quem ele canta) o conheceu.

– natureza: as imagens da natureza, como nuvem, sol e lunar, são usadas pelo protagonista para dar a dimensão desse encontro com a pessoa amada.

– noite: a imagem da noite surge como o momento, o tempo em que a pessoa amada aparece ainda mais atraente para o protagonista, quando ocorre a sedução.

– abismar-se: a imagem do abismar-se é construída pelo encanto demonstrado pelo protagonista em relação à aparência da pessoa amada.

“Something About The Way You Look Tonight” é uma declaração sobre o quanto o protagonista está encantado pela pessoa para quem ele canta. Nessa declaração, ele revela a importância dessa pessoa para a sua vida (*When you found me / I was feeling like a cloud across the sun / I need to tell ya, / How you light up every second of the day*). O tom alegre da sonoridade enfatiza o sentido otimista da declaração expressa nos versos, que traz consigo também uma sensação de ter sido provocada pelo encanto momentâneo da aparência da pessoa para quem se canta (ou pela percepção naquele instante do quanto ela é encantadora).

Título	Compositores	Intérpretes	Billboard	Ano
The Boy Is Mine	LaShawn Daniels, Fred Jerkins III, Rodney Darkchild	Brandy & Monica	1.º	1998

Jerkins e Brandy Norwood			
---------------------------------	--	--	--

Gênero musical (modo)	Efeitos de sentido (movimento)
Pop	Ascensão

Letra	Efeitos de sentido / imagens
<p><i>Brandy: Excuse me, can I please talk to you for a minute</i></p> <p><i>Monica: uh huh, sure, you know you look kinda familiar</i></p> <p><i>Brandy: Yeah, you do too but, umm,</i> <i>I just wanted to know do you know</i> <i>somebody named you,</i> <i>you know his name.</i></p> <p><i>Monica: Oh, yeah definitely I know his name.</i></p> <p><i>Brandy: I just wanted to let you know he's mine.</i></p> <p><i>Monica: Huh.. no no, he's mine.</i> <i>You need to give it up.</i> <i>Had about enough.</i> <i>It's not hard to see,</i> <i>the boy is mine.</i> <i>I'm sorry that you</i> <i>seem to be confused.</i> <i>He belongs to me</i> <i>the boy is mine</i></p> <p><i>Brandy: I think it's time we got this straight,</i> <i>let's sit and talk face to face.</i> <i>There is no way you could mistake him for your man,</i> <i>Are you insane?</i></p> <p><i>Monica: See I know that you may be</i> <i>just a bit jealous of me.</i> <i>Cause' you're blind if you can't see</i> <i>that his love is all in me.</i></p> <p><i>Brandy: See I tried to hesitate,</i> <i>I didn't want to say what he told me.</i> <i>He said without me</i> <i>he couldn't make it through the day,</i> <i>ain't that a shame.</i></p> <p><i>Monica: And maybe you misunderstood,</i> <i>'Cause I can't see how he could</i> <i>wanna change something that's so good.</i> <i>All of my love was all it took</i> <i>You need to give it up.</i> <i>Had about enough.</i> <i>It's not hard to see,</i> <i>the boy is mine.</i> <i>I'm sorry that you</i> <i>seem to be confused.</i></p>	<p>declaração / conversa</p> <p>querer-possuir</p> <p>ciúme cego</p> <p>declaração</p> <p>tolo</p>

<p><i>He belongs to me the boy is mine.</i></p> <p><i>Monica: Must you do the things you do Keep on acting like a fool You need to know it's me not you And if you didn't know it girl it's true.</i></p> <p><i>Brandy: I think that you should realize, And try to understand why He is a part of my life I know it's killing you inside.</i></p> <p><i>Monica: You can say what you wanna say. What we have you can't take. From the truth you can't escape. I can tell the real from the fake.</i></p> <p><i>Brandy: When will you get the picture. You're the past, I'm the future Get away it's my time to shine if you didn't know the boy is mine.</i></p> <p><i>Monica: You can't destroy this love I've found Your silly games I won't allow The boy is mine without a doubt You might as well throw in the towel</i></p> <p><i>Brandy: What makes you think that he wants you, when I'm the one that brought him to This special place in my heart Cause he was my love right from the start</i></p> <p><i>Brandy: He belongs to me</i></p> <p><i>Monica: The boy is mine, not yours</i></p> <p><i>Brandy: But mine!</i></p> <p><i>Monica: Not yours!</i></p> <p><i>Brandy: But mine!</i></p> <p><i>Monica: Not yours!</i></p> <p><i>Brandy: But mine!</i></p> <p><i>I'm sorry that you seem to be confused.</i></p> <p><i>He belongs to me the boy is mine.</i></p>	<p>verdade</p> <p>passado / futuro</p> <p>encontro (descoberta)</p> <p>coração</p>
--	--

Avenida de sentido percorrida:

Musicalmente, “The Boy Is Mine” tem um pulso rítmico acelerado, com melodia e harmonia suaves, resultando em uma sonoridade que sugere um movimento de ascensão. A avenida de sentido que percorremos na canção conduz ao tema da disputa pelo sujeito amoroso. Os pontos de partida de sentidos que constroem essa isotopia são constituídos pelas seguintes imagens:

– querer-possuir: a imagem do querer-possuir surge na conversa entre as duas protagonistas (aquelas que cantam) pela disputa da pessoa amada (sobre quem elas cantam).

– ciúme: a imagem do ciúme surge na percepção de uma das protagonistas a respeito de como a outra está “cega” em relação à situação dos sujeitos amorosos e isso a leva a agir como uma tola.

“The Boy Is Mine” é cantada na forma de dueto em que as protagonistas travam uma disputa verbal pelo mesmo sujeito amoroso. O sentido de “querer-possuir” está presente nos dois discursos, mas, como não é possível a exclusividade do “querer”, a disputa se dá em torno da exclusividade do “possuir”, sem questionar. Subentendida, a infidelidade do objeto de desejo de ambas não é levada em consideração na obsessão que elas demonstram em ficar com ele.

Título	Compositores	Intérpretes	Billboard	Ano
Smooth	Itaal Shur e Rob Thomas	Santana & Rob Thomas	1.º	1999

Gênero musical (modo)	Efeitos de sentido (movimento)
Rock / latino	Ascensão

Letra	Efeitos de sentido / imagens
<i>Man it's a hot one</i> <i>Like seven inches from the midday sun</i> <i>I hear you whisper and the words melt everyone</i> <i>But you stay so cool</i> <i>My muñequita, my spanish harlem Mona Lisa</i> <i>You're my reason for reason</i> <i>The step in my groove</i> <i>And if you say this life ain't good enough</i> <i>I would give my world to lift you up</i> <i>I could change my life to better suit your mood</i> <i>Cause you're so smooth</i> <i>And it's just like the ocean under the moon</i> <i>Well that's the same as the emotion that I get from you</i> <i>You got the kind of lovin that can be so smooth</i> <i>Give me your heart, make it real</i>	sedução / encanto sol (natureza) musa mudança / transformação tranquilo oceano / lua (natureza) súplica / coração

<p><i>Or else forget about it I'll tell you one thing If you would leave it would be a crying shame In every breath and every word I hear your name calling me out Out from the barrio, you hear my rhythm from your radio You feel the turning of the world so soft and slow Turning you round and round And if you say this life ain't good enough I would give my world to lift you up I could change my life to better suit your mood Cause you're so smooth And it's just like the ocean under the moon Well that's the same as the emotion that I get from you You got the kind of lovin that can be so smooth Give me your heart, make it real Or else forget about it</i></p>	<p>declaração</p>
--	-------------------

Avenida de sentido percorrida:

Musicalmente, “Smooth” tem um pulso rítmico acelerado, resultando em uma sonoridade que sugere um movimento de ascensão. A avenida de sentido que percorremos na canção conduz ao tema da disputa pelo sujeito amoroso. Os pontos de partida de sentidos que constroem essa isotopia são constituídos pelas seguintes imagens:

– sedução: a imagem da sedução é construída pela narrativa do protagonista (aquele que canta) sobre os encantos da pessoa amada, sua musa, que são comparáveis às imagens e sensações belas e agradáveis da natureza, como o calor, o sol, o oceano e a lua.

– mudança: a imagem da mudança vem da disposição do protagonista de promover uma transformação em seu jeito de ser para agradar a pessoa amada.

– súplica: a figura da súplica surge a partir da declaração do protagonista para que a pessoa amada fique com ele.

“Smooth” é uma declaração de amor do protagonista para a pessoa amada. Ela é a musa por quem ele faria tudo, inclusive mudar a própria conduta. O motivo desse encanto do protagonista pela pessoa amada é o jeito tranquilo de ela ser e de amar.

Título	Compositores	Intérpretes	Billboard	Ano
Maria, Maria	Raul Rekow, Jerry Duplessis, Wyclef Jean, David Mcrae, Marvin Moore-Hough, Carlos Santana e Karl Perazzo	Santana & The Product G&B	2.º	2000

Gênero musical (modo)	Efeitos de sentido (movimento)
Pop / latino	Queda

Letra	Efeitos de sentido / imagens
<p><i>Ladies and gents</i> <i>Turn up your sound system</i> <i>To the sound of Carlos Santana</i> <i>And the GMB</i> <i>Ghetto people -- from the Refugee Gang</i> <i>oh Maria Maria</i> <i>She reminds me of a West Side Story</i> <i>Growing up in Spanish Harlem</i> <i>She's living the life just like a movie star</i> <i>oh Maria Maria</i> <i>She fell in love in East L.A.</i> <i>To the sounds of the guitar, yeah, yeah</i> <i>Played by Carlos Santana</i> <i>Stop the looting, stop the shooting</i> <i>Pick pocking on the corner</i> <i>See as the rich is getting richer</i> <i>The poorer is getting poorer</i> <i>See mi y Maria on the corner</i> <i>Thinking of ways to make it better</i> <i>In my mailbox there's an eviction letter</i> <i>Somebody just said see you later</i> <i>Ahora vengo mama chula mama chula</i> <i>Ahora vengo mama chula (east coast)</i> <i>Ahora vengo mama chula mama chula</i> <i>Ahora vengo mama chula (west coast)</i> <i>Maria Maria</i> <i>She reminds me of a West Side Story</i> <i>Growing up in Spanish Harlem</i> <i>She's living the life just like a movie star</i> <i>oh Maria Maria</i> <i>She fell in love in East L.A.</i> <i>To the sounds of the guitar, yeah, yeah</i> <i>Played by Carlos Santana</i> <i>I said a la fella los colores</i> <i>The streets are getting hotter</i></p>	<p>amor impossível</p> <p>pretensão / ambição</p> <p>paixão</p>

<p><i>There is no water to put out the fire</i> <i>Mi cosa, la esperanza</i> <i>Se mira Maria on the corner</i> <i>Thinking of ways to make it better</i> <i>Then I looked up in the sky</i> Hoping of days of paradise <i>Ahora vengo mama chula mama chula</i> <i>Ahora vengo mama chula (north side)</i> <i>Ahora vengo mama chula mama chula</i> <i>Ahora vengo mama chula (south side)</i> <i>Ahora vengo mama chula mama chula</i> <i>Ahora vengo mama chula (world wide)</i> <i>Ahora vengo mama chula mama chula</i> <i>Ahora vengo mama chula (open up ur eyes)</i> <i>Maria you know you're my lover</i> <i>When the wind blows</i> <i>I can feel you through the weather</i> <i>And even when we're apart</i> <i>It feels like we're together, Maria</i> <i>She reminds me of a West Side Story</i> <i>Growing up in Spanish Harlem</i> <i>She's living the life just like a movie star</i> <i>oh Maria Maria</i> <i>She fell in love in East L.A.</i> <i>To the sounds of the guitar, yeah, yeah</i> <i>Played by Carlos Santana</i> <i>Putting them up yo</i> <i>Carlos Santana with the refugge gang</i> <i>wite clef jerry my dog Mr Santana GMB</i> <i>yo Carlos you play that guitar proud</i></p>	<p>esperança</p> <p>união</p>
--	-------------------------------

Avenida de sentido percorrida:

Musicalmente, “Maria, Maria” tem um pulso rítmico moderado, com melodia e harmonia suaves, resultando em uma sonoridade que sugere um movimento de queda. A avenida de sentido que percorremos na canção conduz ao tema do amor impossível. Os pontos de partida de sentidos que constroem essa isotopia são constituídos pelas seguintes imagens:

– paixão: a imagem da paixão vem do narrador ao contar a história sobre um amor impossível que envolve a personagem central da canção – já indicada logo no título.

– ambição: a imagem da ambição vem da pretensão da personagem de viver uma vida que não corresponde a sua realidade social, que resulta também na imagem da esperança, que ela nutre em relação ao seu futuro.

– união: a imagem da união vem da percepção do narrador de que, mesmo longe da personagem central, sente como se estivessem juntos.

Em “Maria, Maria”, o protagonista canta sobre o amor impossível de uma garota chamada Maria – impossível por conta de sua condição social (*She reminds me of a West Side Story / Growing up in Spanish Harlem / She’s living the life just like a movie star / oh Maria Maria / She fell in love in East L.A.*). A intertextualidade que aponta para a impossibilidade de um amor por diferenças sociais aparece na referência a West Side Story.

ANÁLISE DAS CANÇÕES DO REPERTÓRIO BRASILEIRO

Título	Compositores	Intérprete	Ano
Quero que vá tudo pro inferno	Erasmo Carlos e Roberto Carlos	Roberto Carlos	1965

Gênero musical (modo)	Efeitos de sentido (movimento)
Rock / Jovem Guarda	Cíclico

Letra	Efeitos de sentido
<i>De que vale o céu azul e o sol sempre a brilhar Se você não vem e eu estou a lhe esperar Só tenho você no meu pensamento E a sua ausência é todo o meu tormento Quero que você me aqueça nesse inverno E que tudo mais vá pro inferno De que vale a minha boa vida de playboy Se entro no meu carro e a solidão me dói Onde quer que eu ande tudo é tão triste Não me interessa o que de mais existe Quero que você me aqueça nesse inverno E que tudo mais vá pro inferno</i>	natureza espera obsessão separação / sofrimento querer-possuir playboy solidão sofrimento (tristeza) obsessão separação

*Não suporto mais você **longe** de mim
 Quero até **morrer** do que viver assim
 Só quero que você me aqueça nesse inverno
 E que tudo mais vá pro inferno
 Oh, oh,
 E que tudo mais vá pro inferno
 Não suporto mais você longe de mim
 Quero até morrer do que viver assim
 Só quero que você me aqueça nesse inverno
 E que tudo mais vá pro inferno
 E que tudo mais vá pro inferno
 E que tudo mais vá pro inferno
 E que tudo mais vá pro inferno
 E que tudo mais vá pro inferno
 E que tudo mais vá pro inferno*

morte

Avenida de sentido percorrida:

“Quero que vá tudo pro inferno” apresenta a sonoridade (140 batimentos por minuto – bpm) característica do rock psicodélico dos anos 1960, que, com seu ritmo acelerado e os efeitos de sintetizador, dá um tom melodramático à canção. A avenida de sentido que percorremos na canção conduz ao tema da “solidão”, através do lamento do protagonista (aquele que canta) em função da ausência da pessoa amada (para quem ele canta). Os pontos de partida de sentidos que constroem essa isotopia são constituídos pelas seguintes imagens:

– solidão: a figura da solidão é construída por vários outros signos presentes na canção, como a imagem da ausência da pessoa amada, o sofrimento que essa ausência traz ao protagonista e o querer-possuir.

– natureza: as imagens da natureza (céu azul, sol) realçam a dimensão grandiosa do sentimento de sofrimento do protagonista, quando ele as usa para mostrar que nem essas maravilhas naturais servem para aplacar a ausência da pessoa amada e, conseqüentemente, a sua solidão.

– sofrimento: a imagem do sofrimento é reforçada por outros elementos simbólicos, como os signos de poder e conforto (como a referência do protagonista à sua vida de playboy), que também não servem para aplacar a solidão e a tristeza que o protagonista está vivenciando.

O ápice desse sofrimento é dado pelo desejo romântico do protagonista pela morte, se tiver de continuar a viver dessa maneira (sem a pessoa amada).

– obsessão: a obsessão do protagonista pela pessoa amada é construída pelas imagens da presença constante dela em seus pensamentos, da espera e do desejo pelo fim da separação.

– querer-possuir: a figura do querer-possuir é expressa principalmente no refrão da canção (*Quero que você me aqueça nesse inverno / E que tudo mais vá pro inferno*), reforçando esse tom dramático do sentimento de paixão do protagonista pela pessoa amada.

Título	Compositores	Intérprete	Ano
Eu te darei o céu	Erasmu Carlos e Roberto Carlos	Roberto Carlos	1966

Gênero musical (modo)	Efeitos de sentido (movimento)
Rock / Jovem Guarda	Ascensão

Letra	Efeitos de sentido
<i>Eu te darei o céu, meu bem</i> <i>E o meu amor também</i> <i>Eu te darei o céu, meu bem</i> <i>E o meu amor também</i> <i>Quanto tempo eu vivi a procurar</i> <i>Por você, meu bem, até lhe encontrar</i> <i>Mas se você pensar em me deixar</i> <i>Farei o impossível pra ficar, até</i> <i>Eu te darei o céu meu bem</i> <i>E o meu amor também</i> <i>Eu te darei o céu, meu bem</i> <i>E o meu amor também</i> <i>Você pode até gostar de outro rapaz</i> <i>Que lhe dê amor, carinho e muito mais</i> <i>Porém mais do que eu ninguém vai dar</i> <i>Até o infinito eu vou buscar, e então</i> <i>Eu te darei o céu, meu bem</i> <i>E o meu amor também</i> <i>Eu te darei o céu, meu bem</i> <i>E o meu amor também</i> <i>Toda a minha vida eu já te dei</i> <i>E agora já não sei</i> <i>O que vou fazer se te perder</i>	herói (super-homem) / natureza busca encontro separação traição ciúme entrega sofrimento morte

<p><i>Eu morrerei</i> <i>Eu te darei o céu, meu bem</i> <i>E o meu amor também</i> <i>Eu te darei o céu, meu bem</i> <i>E o meu amor também</i> <i>Eu te darei o céu, meu bem</i> <i>E o meu amor também</i> <i>Eu te darei o céu, meu bem</i> <i>E o meu amor também</i> <i>Toda a minha vida eu já te dei</i> <i>E agora já não sei</i> <i>O que vou fazer se te perder</i> <i>Eu morrerei</i> <i>Eu te darei o céu, meu bem</i> <i>E o meu amor também</i> <i>Eu te darei o céu, meu bem</i> <i>E o meu amor também</i></p>	
---	--

Avenida de sentido percorrida:

“Eu te darei o céu” apresenta uma sonoridade acelerada (150 batimentos por minuto – bpm) e um tom (incluindo o da voz) que enfatizam a dramaticidade e o esforço heroico do protagonista expresso nas letras. A avenida de sentido que percorremos na canção conduz ao tema do “herói”, encarnado pelo protagonista (aquele que canta) que promete fazer de tudo para manter a pessoa amada (para quem ele canta) ao seu lado. Os pontos de partida de sentidos que constroem essa isotopia são constituídos pelas seguintes imagens:

– herói: a figura do herói é construída pelas declarações do protagonista para a pessoa amada e pela saga que ele revela na jornada para encontrá-la. Os sofrimentos – como o ciúme, a possibilidade da traição e da separação – e a dramaticidade construída na narrativa reforçam a imagem heroica do amor do protagonista.

– natureza: a imagem da natureza (céu, infinito) serve para dimensionar a grandiosidade do esforço heroico que o protagonista promete para manter a pessoa amada.

– morte: além da busca por elementos grandiosos da natureza, o esforço heroico do protagonista é representado também pela imagem da morte, como ponto máximo do sacrifício que ele está disposto a fazer pela pessoa amada.

Título	Compositores	Intérprete	Ano
Se você pensa	Erasmus Carlos e Roberto Carlos	Roberto Carlos	1968

Gênero musical (modo)	Efeitos de sentido (movimento)
Rock / Jovem Guarda	Ascensão

Letra	Efeitos de sentido
<i>Se você pensa que vai</i> Fazer de mim <i>O que faz com todo mundo</i> Que te ama Acho bom saber <i>Que pra ficar comigo</i> <i>Vai ter que mudar...</i> <i>Daqui pra frente</i> Tudo vai ser diferente <i>Você tem que aprender</i> A ser gente <i>Seu orgulho não vale</i> <i>Nada! Nada!...</i> <i>Você tem a vida inteira</i> <i>Pra viver</i> <i>E saber o que é bom</i> <i>E o que é ruim</i> <i>É melhor pensar depressa</i> E escolher antes do fim... Você não sabe E nunca procurou saber <i>Que quando a gente ama</i> <i>Pra valer</i> <i>Bom é ser feliz e mais</i> <i>Nada! Nada!...</i> <i>Se você pensa que vai</i> <i>Fazer de mim</i> <i>O que faz com todo mundo</i> <i>Que te ama</i> Acho bom saber <i>Que pra ficar comigo</i> <i>Vai ter que mudar...</i> <i>Daqui pra frente</i> Tudo vai ser diferente <i>Você tem que aprender</i>	<p>sedução (manipulação)</p> <p>eu-te-amo declaração</p> <p>transformação / mudança</p> <p>orgulho</p> <p>separação indiferença</p> <p>felicidade</p>

<p><i>A ser gente Seu orgulho não vale Nada! Nada!... Você não sabe E nunca procurou saber Que quando a gente ama Pra valer Bom é ser feliz e mais Nada! Nada!... Daqui pra frente Tudo vai ser diferente Você tem que aprender A ser gente Seu orgulho não vale Nada! Nada!... Você não sabe E nunca procurou saber Que quando a gente ama Pra valer Bom é ser feliz e mais Nada! Nada!...</i></p>	
---	--

Avenida de sentido percorrida:

“Se você pensa” apresenta uma sonoridade acelerada (120 batimentos por minuto – bpm) e um tom de voz que enfatiza o discurso agressivo do protagonista (aquele que canta). A avenida de sentido que percorremos na canção conduz ao tema da “transformação”, tanto do protagonista que vai exigir um novo comportamento da pessoa amada quanto dela, que deverá demonstrar essas mudanças. Os pontos de partida de sentidos que constroem essa isotopia são constituídos pelas seguintes imagens:

– sedução: a figura da declaração do protagonista revela as imagens da manipulação e da sedução que a pessoa amada exerceu até então sobre ele.

– transformação: a imagem da transformação aparece como a mudança de comportamento do protagonista em relação à pessoa amada e também como uma consequência disso: a exigência dele de que ela terá de mudar para que eles continuem juntos (quando surge a figura da separação).

– orgulho: a imagem do orgulho surge na caracterização da pessoa amada pelo protagonista e também na atitude dele.

– felicidade: a figura da felicidade aparece como o objetivo principal e único do relacionamento amoroso, na visão do protagonista.

Título	Compositor	Intérprete	Ano
Prova de fogo	Erasmus Carlos	Wanderléa	1968

Gênero musical (modo)	Efeitos de sentido (movimento)
Rock / Jovem Guarda	Ascensão

Letra	Efeitos de sentido
<p><i>Esta é uma prova de fogo:</i> <i>Você vai dizer</i> <i>Se gosta de mim</i> <i>Sei que você não é bobo,</i> <i>Porém seu reinado</i> <i>Vai chegando ao fim... (fim!)</i> <i>Tanto tempo eu esperava</i> <i>Você fingia que me amava,</i> <i>Sorria e até cantava,</i> <i>Fingindo gostar de mim!</i> <i>Esta é uma prova de fogo:</i> <i>Você vai dizer</i> <i>Se gosta de mim.</i> <i>Sei que você não é bobo,</i> <i>Porém seu reinado</i> <i>Vai chegando ao fim...</i></p>	<p>desafio declaração</p> <p>separação (fim do relacionamento) espera falsidade</p>

Avenida de sentido percorrida:

“Prova de fogo” apresenta uma sonoridade acelerada (146 batimentos por minuto – bpm) e, mais uma vez, com uma agressividade na voz que eleva a carga dramática da canção. A avenida de sentido que percorremos na canção conduz ao tema da “separação”. Os pontos de partida de sentidos que constroem essa isotopia são constituídos pelas seguintes imagens:

<p><i>Corrijo num segundo. Não posso parar! Eu prefiro as curvas Da estrada de Santos Onde eu tento esquecer Um amor que eu tive E vi pelo espelho, Na distância se perder, Mas se o amor que eu perdi, Eu novamente encontrar... As curvas se acabam E na estrada de Santos Não vou mais passar. Não! Não vou mais passar.</i></p>	<p>desencanto</p> <p>desesperança</p>
--	---------------------------------------

Avenida de sentido percorrida:

“As curvas da estrada de Santos” apresenta uma sonoridade lenta (94 batimentos por minuto – bpm), mas mantém um tom sonoro agressivo em função principalmente do tom de voz. A avenida de sentido que percorremos na canção conduz ao tema da “solidão”. Os pontos de partida de sentidos que constroem essa isotopia são constituídos pelas seguintes imagens:

– declaração: como em outras canções da Jovem Guarda, o protagonista (aquele que canta) enfatiza a imagem da declaração, de algo que ele tem a dizer à pessoa amada (para quem ele canta).

– solidão: a imagem da solidão do protagonista é construída com elementos dramáticos como a súplica, o pedido de ajuda e o desencanto, que leva à atitude arriscada (suicídio) que ele adota para a sua vida.

Título	Compositores	Intérprete	Ano
Ando meio desligado	Arnaldo Baptista, Rita Lee e Sergio Dias	Os Mutantes	1970

Gênero musical (modo)	Efeitos de sentido (movimento)
-----------------------	--------------------------------

Rock / Tropicalismo	Ascensão
---------------------	----------

Letra	Efeitos de sentido
<i>Ando meio desligado Eu nem sinto meus pés no chão Olho e não vejo nada Eu só penso se você me quer Eu nem vejo a hora de lhe dizer Aquilo tudo que eu decorei E depois o beijo que eu já sonhei Você vai sentir, mas... Por favor, não leve a mal Eu só quero que você me queira Não leve a mal</i>	alienação / entorpecimento corpo angústia (espera) dúvida / obsessão declaração sonho (ilusão) querer-possuir

Avenida de sentido percorrida:

“Ando meio desligado” apresenta uma sonoridade acelerada (128 batimentos por minuto – bpm), com um movimento ascensional que contrasta com o andamento mais lento da voz. A avenida de sentido que percorremos na canção conduz ao tema da “alienação” ou do “entorpecimento”. Os pontos de partida de sentidos que constroem essa isotopia são constituídos pelas seguintes imagens:

– alienação: a imagem da alienação é construída pelo protagonista (aquele que canta) ao expressar o quanto anda distraído e entorpecido devido ao que sente pela pessoa amada. A imagem do sonho também ajuda a reforçar essa figura da alienação e do entorpecimento.

– obsessão: a imagem da obsessão do protagonista pela pessoa amada é construída pela percepção da importância que essa paixão ocupa na vida dele e pela figura da angústia da dúvida sobre se o amor será ou não correspondido. O querer-possuir expresso pelo protagonista reforça essa figura da obsessão.

– declaração: a imagem da declaração é construída pelo desejo e necessidade do protagonista de revelar o que sente pela pessoa amada.

Título	Compositora	Intérprete	Ano
Menino bonito	Rita Lee	Rita Lee	1974

Gênero musical (modo)	Efeitos de sentido (movimento)
Pop / balada	Queda

Letra	Efeitos de sentido
<p>Lindo! <i>E eu me sinto enfeitiçada</i> <i>Correndo perigo</i> Seu olhar <i>É simplesmente</i> <i>Lindo!...</i> <i>Mas também não diz mais nada</i> <i>Menino bonito</i> <i>E então quero olhar você</i> <i>Depois ir embora</i> <i>Ah! Ah!</i> <i>Sem dizer o porquê</i> <i>Eu sou cigana</i> <i>Ah! Ah!</i> <i>Basta olhar pra você...</i> <i>E eu me sinto enfeitiçada</i> <i>Correndo perigo</i> <i>Seu olhar</i> <i>É simplesmente</i> <i>Lindo!...</i> <i>Mas também não diz mais nada</i> <i>Menino bonito</i> <i>E então quero olhar você</i> <i>Depois ir embora</i> <i>Ah! Ah!</i> <i>Sem dizer o porquê</i> <i>Eu sou cigana</i> <i>Ah! Ah!</i> <i>Basta olhar pra você...</i> <i>Depois ir embora</i> <i>Ah! Ah!</i> <i>Sem dizer o porquê</i> <i>Eu sou cigana</i> <i>Ah! Ah!</i> <i>Basta olhar pra você...</i></p>	<p>abismar-se / encantamento sedução</p> <p>desencanto</p> <p>sedução (encantamento) separação</p>

Avenida de sentido percorrida:

“Menino bonito” apresenta uma sonoridade lenta (90 bpm), com um efeito de sentido de queda. A avenida de sentido percorrida conduziu ao tema da “sedução”. Os pontos de partida de sentidos que constroem essa isotopia são constituídos pelos seguintes signos:

– encantamento: a imagem do encantamento é construída pelo abismar-se da protagonista (aquela que canta) em relação à beleza da pessoa amada, que a deixa enfeitiçada.

– sedução: a imagem da sedução é construída pela capacidade da pessoa amada de enfeitiçar e encantar a protagonista apenas com a sua presença física – apenas com o olhar a protagonista já se sente seduzida.

– desencanto: a imagem do desencanto surge da percepção da protagonista de que a pessoa amada não lhe transmite nenhum sentimento a mais (*Seu olhar / É simplesmente / Lindo!... / Mas também não diz mais nada*).

– separação: a figura da separação é construída pela característica da protagonista de não manter relações longas – uma espécie de “nomadismo amoroso” (*Depois ir embora / Ah! Ah! Sem dizer o porquê / Eu sou cigana*).

Título	Compositores	Intérprete	Ano
Agora só falta você	Rita Lee e Luis Sérgio Carlini	Rita Lee & Tutti-Frutti	1975

Gênero musical (modo)	Efeitos de sentido (movimento)
Rock / hard rock	Ascensão

Letra	Efeitos de sentido
<i>Um belo dia resolvi mudar E fazer tudo o que eu queria fazer Me libertei daquela vida vulgar Que eu levava estando junto a você E em tudo que eu faço Existe um porquê Eu sei que eu nasci Sei que eu nasci pra saber E fui andando sem pensar em voltar</i>	transformação liberdade / união separação

<i>E sem ligar pro que me aconteceu</i> <i>Um belo dia vou lhe telefonar</i> <i>Pra lhe dizer que aquele sonho cresceu</i> <i>No ar que eu respiro</i> <i>Eu sinto prazer</i> <i>De ser quem eu sou</i> <i>De estar onde estou</i> <i>Agora só falta você, iê, iê</i> <i>Agora só falta você</i> <i>Agora só falta você, iê, iê</i> <i>Agora só falta você!</i>	<p>declaração sonho (fantasia)</p> <p>nostalgia / separação - união</p>
---	---

Avenida de sentido percorrida:

“Agora só falta você” apresenta uma sonoridade acelerada (120 bpm), que remete a um movimento ascensional. A avenida de sentido que percorremos conduziu ao tema da “transformação”. Os pontos de partida de sentidos que constroem essa isotopia são constituídos pelas seguintes imagens:

– mudança: a imagem da mudança, da transformação, é construída pela percepção da protagonista (aquela que canta) do tipo de vida que levava junto à pessoa amada (para quem ela canta). Essa mudança se dá na busca de libertação da protagonista.

– separação: a figura da separação é construída pela necessidade da protagonista de ser livre e, para isso, ela tem de deixar a pessoa amada e o estilo de vida que levavam juntos.

– sonho: a imagem do sonho é construída pelo desejo da protagonista de fazer o que quer e também pela fantasia de que um dia voltará a procurar a pessoa amada e se unirá novamente a ela.

Título	Compositora	Intérprete	Ano
Doce vampiro	Rita Lee	Rita Lee	1979

Gênero musical (modo)	Efeitos de sentido (movimento)
-----------------------	--------------------------------

Pop / balada	Cíclico
--------------	---------

Letra	Efeitos de sentido
<i>Venha me beijar</i>	sedução (beijo) vampiro natureza sedução eternidade
<i>Meu doce vampiro</i>	
<i>Na luz do lunar</i>	
<i>Venha sugar o calor</i>	
<i>De dentro do meu sangue... vermelho!</i>	
<i>Tão vivo tão eterno... veneno!</i>	morte / sexo
<i>Que mata sua sede</i>	
<i>Que me bebe quente</i>	
<i>Como um licor</i>	
<i>Brindando a morte e fazendo amor...</i>	união
<i>Meu doce vampiro</i>	
<i>Na luz do lunar</i>	
<i>Me acostumei com você</i>	sedução
<i>Sempre reclamando, da vida</i>	
<i>Me ferindo, me curando... a ferida</i>	
<i>Mas nada disso importa</i>	
<i>Vou abrir a porta</i>	
<i>Pra você entrar</i>	
<i>Beijar minha boca</i>	
<i>Até me matar...</i>	
<i>Me acostumei com você</i>	
<i>Sempre reclamando da vida</i>	
<i>Me ferindo, me curando... a ferida</i>	
<i>Mas nada disso importa</i>	
<i>Vou abrir a porta</i>	
<i>Pra você entrar</i>	
<i>Beija a minha boca</i>	
<i>Até me matar... de amor!</i>	

Avenida de sentido percorrida:

“Doce vampiro” apresenta uma sonoridade lenta (80 bpm) que remete a um movimento de queda, reforçada pelo tom de voz. A avenida de sentido percorrida levou ao tema da “sedução”. Os pontos de partida de sentidos que constroem essa isotopia são constituídos pelas seguintes imagens:

– sedução: a imagem da sedução é construída por diversos elementos simbólicos, como o desejo da protagonista (aquela que canta) de ser beijada por um “doce vampiro”, em um cenário iluminado pela “luz do lunar” (imagem da natureza) e que culmina no ato sexual.

– morte: a imagem da morte é associada à do sexo, como ponto alto do erotismo (*Vou abrir a porta / Pra você entrar / Beijar minha boca / Até me matar...*) no relacionamento entre a protagonista e a pessoa amada.

– união: a imagem da união é construída pelo desejo expresso pela protagonista de estar junto da pessoa amada, mesmo que essa pessoa amada não seja perfeita (*Me acostumei com você / Sempre reclamando, da vida / Me ferindo, me curando... a ferida / Mas nada disso importa*).

Título	Compositores	Intérprete	Ano
Mania de você	Rita Lee e Roberto de Carvalho	Rita Lee	1979

Gênero musical (modo)	Efeitos de sentido (movimento)
Pop / balada	Cíclico

Letra	Efeitos de sentido
<i>Meu bem você me dá Água na boca Vestindo fantasias Tirando a roupa Molhada de suor De tanto a gente se beijar De tanto imaginar Imaginar! Loucuras... A gente faz amor Por telepatia No chão, no mar, na lua Na melodia Mania de você De tanto a gente se beijar De tanto imaginar Imaginar! Loucuras... Nada melhor Do que não fazer nada Só pra deitar E rolar com você... Meu bem você me dá Água na boca</i>	<p>corpo sedução (fantasia)</p> <p>sedução (beijo) sedução (fantasia)</p> <p>sexo</p> <p>natureza canção obsessão</p>

<p><i>Água na boca!</i> <i>Vestindo fantasia</i> <i>Tirando a roupa</i> <i>Molhada de suor</i> <i>De tanto a gente se beijar</i> <i>De tanto imaginar</i> <i>Imaginar!</i> <i>Loucuras...</i> <i>A gente faz amor</i> <i>Por telepatia</i> <i>Telepatia!</i> <i>No chão, no mar, na lua</i> <i>Na melodia...</i> <i>Mania de você</i> <i>De tanto a gente se beijar</i> <i>De tanto imaginar</i> <i>Imaginar!</i> <i>Loucuras...</i> <i>Nada melhor</i> <i>Do que não fazer nada</i> <i>Só pra deitar</i> <i>E rolar com você...</i> <i>Meu bem você me dá</i> <i>Água na boca!</i></p>	
---	--

Avenida de sentido percorrida:

“Mania de você” apresenta uma sonoridade acelerada (120 bpm) que remete a um movimento ascensional. A avenida de sentido percorrida na canção também trilhou o tema da “sedução”. Os pontos de partida de sentidos que constroem essa isotopia são constituídos pelas seguintes imagens:

– sedução: a imagem da sedução é construída a partir da descrição pela protagonista (aquela que canta) das sensações eróticas, das referências ao corpo (boca, suor) dos sujeitos amorosos e à fantasia sexual que estão vivenciando.

– sexo: a imagem do ato sexual é construída pelos versos *a gente faz amor e deitar e rolar com você*.

– obsessão: a figura da obsessão é construída já a partir do título da canção – “Mania de Você” – e na intenção declarada da protagonista de que o melhor da vida está em ficar com a

peessoa amada (*A gente faz amor / Por telepatia / No chão, no mar, na lua / Na melodia / Mania de você*).

Título	Compositores	Intérprete	Ano
Cena de cinema	Bernardo Vilhena, Lobão e Marina Lima	Lobão	1982

Gênero musical (modo)	Efeitos de sentido (movimento)
Rock / new wave	Ascensão

Letra	Efeitos de sentido
<i>Tava queimando no meu carro A tal da gasolina E, do meu lado, meu amor me avisou: “Vou sair de cena” Me deu um beijo na corrida Correndo ela sumiu Desceu voando a escadaria do metrô Cena de cinema Lá embaixo não tem estrelas É a maior ficção Fico alucinado E a luz no fim do túnel Vem me hipnotizar Tava queimando na estrada Ao sol do meio-dia E, de repente, o rádio tocou Cena de cinema Vi meu amor numa lambreta Com a sua capa preta Passou por mim, a menos de cem <i>Passou por mim, a menos de cem</i> <i>Passou por mim, a menos de cem</i> E saiu de cena</i>	declaração sedução (beijo) separação sonho (ilusão) abismar-se canção separação

Avenida de sentido percorrida:

“Cena de cinema” apresenta uma sonoridade acelerada (156 bpm) que remete a um movimento ascensional. A avenida de sentido percorrida na canção trilhou o tema da “separação”. Os pontos de partida de sentidos que constroem essa isotopia são constituídos pelas seguintes imagens:

– declaração: a imagem da declaração é construída pela fala da pessoa amada ao protagonista (aquele que canta) de que ela vai afastar-se dele (*Vou sair de cena*) – essa fala é concluída com a imagem da sedução que a pessoa amada exerce sobre o protagonista (*Me deu um beijo na corrida*).

– separação: a imagem da separação é construída ao longo da canção, desde a declaração da pessoa amada para o protagonista sobre sua partida até a percepção revelada pelo protagonista de que ela (a pessoa amada) ou o amor passou por ele (*Vi meu amor numa lambreta / Com a sua capa preta / Passou por mim, a menos de cem*).

– sonho: a figura do sonho é construída a partir da percepção do protagonista de que sua vida amorosa é repleta de ilusões que não correspondem às das cenas dos filmes (*Lá embaixo não tem estrelas / É a maior ficção*).

– canção: a imagem da canção aparece de forma metalinguística quando o protagonista afirma que, ao ligar o rádio, ouviu a canção “Cena de Cinema” (a mesma que ele está cantando).

Título	Compositores	Intérprete	Ano
Corações psicodélicos	Bernardo Vilhena, Júlio Barroso e Lobão	Lobão	1984

Gênero musical (modo)	Efeitos de sentido (movimento)
Rock / new wave	Ascensão

Letra	Efeitos de sentido
<i>Ainda me lembro daquele beijo, spank punk violento</i> <i>Iluminando o céu cinzento, eu quero você inteira</i> <i>Gosto muito do seu jeito, qualquer nota bossa nova</i> <i>Bossa nova qualquer nota, eu quero você na veia</i> <i>E a vida passa na TV</i> <i>E o meu caso é com você</i> <i>Fico louco sem saber</i> <i>Sim pro sol, sim pra lua</i> <i>Eu quero você toda nua</i>	nostalgia / beijo natureza / querer-possuir eu-te-amo querer-possuir (drogas) obsessão natureza sedução (sexo)

<p><i>Sim pra tudo que você quiser</i> <i>Gosto muito do seu jeito, rock'n'roll meio nonsense</i> <i>Rock'n'roll meio nonsense, pra acabar com essa</i> <i>inocência</i> <i>E o complexo de decência, no meio do salão</i> <i>E a vida passa na TV</i> <i>E o meu caso é com você</i> <i>Fico louco sem saber</i> <i>Sim pro sol, sim pra lua</i> <i>Eu quero você toda nua</i> <i>Sim pra tudo que você quiser</i> <i>Hoje é festa na floresta, toda tribo ateia som</i> <i>Toda taba ateia sol, só tomando água de coco</i> <i>Infeliz de quem tá triste</i> <i>No meio dessa confusão</i></p>	<p>canção</p> <p>natureza / canção</p>
---	--

Avenida de sentido percorrida:

“Corações psicodélicos” traz uma sonoridade acelerada (148 bpm) que remete a um movimento ascensional. A avenida de sentido percorrida na canção trilhou o tema do “amor hedonista”. Os pontos de partida de sentidos que constroem essa isotopia são constituídos pelas seguintes imagens:

– nostalgia: a imagem da nostalgia é construída pela declaração do protagonista (aquele que canta) sobre as recordações boas, grandiosas e festivas que tem da pessoa amada (para quem ele canta): *Ainda me lembro daquele beijo, spank punk violento / Iluminando o céu cinzento, eu quero você inteira.*

– querer-possuir: a figura do querer-possuir é construída ao longo da canção pela nostalgia do protagonista em relação à pessoa amada e pelo desejo de estar com ela novamente. As imagens do beijo, do corpo, da sedução e do erotismo contribuem para a construção da imagem do querer-possuir.

– natureza: as imagens do céu (cinzento da cidade), do sol, da lua, da floresta e da tribo criam a ambiência da natureza na canção para contrastar com a atmosfera urbana e estabelecer diálogos intertextuais com outros lugares da cultura, como com a subcultura

hippie, com o amoralismo dessa “vida/mundo natural” em contraposição ao controle moral da “vida civilizada” urbana.

– canção: a imagem da canção é construída de forma metalinguística pela referência do protagonista à pessoa amada comparando-a ao gênero da canção que ele está cantando (o rock’n’roll), a uma canção de ruptura radical (o punk) e também a outro gênero identificado com as coisas boas da vida (a bossa nova): *Gosto muito do seu jeito, rock’n’roll meio nonsense / Rock’n’roll meio nonsense, pra acabar com essa inocência* e *Gosto muito do seu jeito, qualquer nota bossa nova / Bossa nova qualquer nota, eu quero você na veia*.

– sedução: a imagem da sedução é construída ao longo da canção, primeiro pela grandiosidade que o protagonista dá ao beijo que recebeu da pessoa amada – *Ainda me lembro daquele beijo, spank punk violento / Iluminando o céu cinzento, eu quero você inteira* –, depois pelas referências a um erotismo que rompe com o moralismo predominante – *pra acabar com essa inocência / E o complexo de decência, no meio do salão* e *Eu quero você toda nua / Sim pra tudo que você quiser*.

– obsessão: a imagem da obsessão vem do desejo declarado do protagonista de estar com a pessoa amada e fazer todas as concessões para que isso aconteça.

– festa: a imagem da festa é construída ao longo da canção pelos versos que estabelecem uma atmosfera dionisíaca, transparecendo a filosofia hedonista que rege a visão de mundo do protagonista, para quem o que importa é viver o relacionamento amoroso sem os limites impostos pela moral vigente e subvertendo todas as regras estabelecidas.

Título	Compositor	Intérprete	Ano
Me chama	Lobão	Lobão	1984

Gênero musical (modo)	Efeitos de sentido (movimento)
-----------------------	--------------------------------

Rock / new wave	Cíclico
-----------------	---------

Letra	Efeitos de sentido
<p><i>Chove lá fora</i> <i>E aqui tá tanto frio</i> <i>Me dá vontade de saber...</i> <i>Aonde está você?</i> <i>Me telefona</i> <i>Me chama! Me chama!</i> <i>Me chama!...</i> <i>Nem sempre se vê</i> <i>Lágrima no escuro</i> <i>Lágrima no escuro</i> <i>Lágrima!...</i> <i>Tá tudo cinza sem você</i> <i>Tá tão vazio</i> <i>E a noite fica</i> <i>Sem porquê...</i> <i>Aonde está você?</i> <i>Me telefona</i> <i>Me chama! Me chama!</i> <i>Me chama...</i> <i>Nem sempre se vê!</i> <i>Mágica no absurdo</i> <i>Mágica no absurdo</i> <i>Mágica!...</i> <i>Nem sempre se vê!</i> <i>Lágrima no escuro</i> <i>Lágrima no escuro</i> <i>Lágrima!...</i> <i>Nem sempre se vê!</i> <i>Mágica no absurdo</i> <i>Mágica no absurdo</i> <i>Mágica!...</i> <i>Nem sempre se vê!</i> <i>Lágrima no escuro</i> <i>Lágrima no escuro</i> <i>Lágrima!...</i></p>	<p>natureza sofrimento</p> <p>separação súplica</p> <p>sofrimento (tristeza)</p> <p>sofrimento solidão noite</p>

Avenida de sentido percorrida:

“Me chama” traz uma sonoridade de ritmo moderado (104 bpm) que remete a um movimento de queda. A avenida de sentido percorrida na canção trilhou o tema da

“solidão”. Os pontos de partida de sentidos que constroem essa isotopia são constituídos pelas seguintes imagens:

– solidão: a imagem da solidão do protagonista (aquele que canta) é construída ao longo da canção por meio de figuras da natureza (chuva, frio) associadas ao seu sofrimento e pela súplica à pessoa amada para que ela lhe procure e revele onde está.

– súplica: o refrão da canção constrói a imagem da súplica do protagonista em relação à pessoa amada.

– sofrimento: a figura do sofrimento é construída pelas imagens de tristeza (lágrimas), do sentimento de vazio e da angústia do protagonista em relação à ausência (separação) da pessoa amada.

– noite: a imagem da noite está nesta canção associada à imagem da solidão, da separação/ ausência da pessoa amada, o que a faz perder o sentido que originalmente poderia ser o do amor, da festa: *Tá tudo cinza sem você / Tá tão vazio / E a noite fica / Sem porquê.*

Título	Compositores	Intérprete	Ano
Chorando no campo	Bernardo Vilhena e Lobão	Lobão	1987

Gênero musical (modo)	Efeitos de sentido (movimento)
Pop / balada	Queda

Letra	Efeitos de sentido
<i>A chuva cai chorando E o meu amor vai e vem No céu, no chão A rede vai e vai levando... A noite além da noite Me faz lembrar o que eu não vivi Toda essa história, esse segredo Memórias num vendaval... Pela estrada enquanto eu passo</i>	natureza / tristeza paixão / separação / reconciliação natureza noite nostalgia / sonho (ilusão) nostalgia / natureza sonho (ilusão)

<i>O cinema é só ilusão</i>	tristeza / natureza
<i>Vou chorando pelo campo</i>	
<i>No meio do temporal...</i>	nostalgia
<i>A chuva dá saudades</i>	
<i>De um lugar que eu nunca fui</i>	natureza
<i>E o vento vai soprando</i>	
<i>Um choro tão distante</i>	
<i>Pela estrada enquanto eu passo</i>	
<i>O cinema é só ilusão</i>	
<i>Vou chorando pelo campo</i>	
<i>No meio do temporal</i>	
<i>Deste temporal...</i>	

Avenida de sentido percorrida:

“Chorando no campo” traz uma sonoridade moderada (104 bpm) que remete a um movimento de queda. A avenida de sentido percorrida na canção trilhou o tema da “nostalgia” do amor romântico. Os pontos de partida de sentidos que constroem essa isotopia são constituídos pelas seguintes imagens:

– nostalgia: a imagem da nostalgia é aqui construída como a recordação de momentos não vividos pelo protagonista (aquele que canta): *A noite além da noite / Me faz lembrar o que eu não vivi / Toda essa história, esse segredo* e *A chuva dá saudades / De um lugar que eu nunca fui*.

– natureza: a imagem da natureza é construída pelas imagens da chuva, do campo, do temporal e do vendaval como metáforas da tristeza e do sofrimento do protagonista.

– noite: a imagem da noite é construída com duplo significado: a noite como espaço-tempo do amor, do sonho e da diversão e também como espaço-tempo da nostalgia, da saudade, do

sofrimento: *A noite além da noite / Me faz lembrar o que eu não vivi / Toda essa história, esse segredo / Memórias num vendaval...*

– separação: a imagem da separação é construída pela percepção do protagonista de que o amor dele vai e volta – separação da pessoa amada que parte e depois se reconcilia com ele ou da separação em relação ao próprio sentimento amoroso que vai e volta.

comparação que ele estabelece entre a vida da pessoa amada e o glamour cinematográfico (*Sua vida burguesa / É um romance / Um roteiro de intrigas / Pra Fellini filmar*).

– querer-possuir: a imagem do querer-possuir surge ao longo da canção a partir do desejo e da obsessão que o protagonista revela pela pessoa amada.

– eu-te-amo: a figura do eu-te-amo é construída como o ápice do querer-possuir do protagonista pela pessoa amada e surge a partir de um jogo de múltiplos significados com os versos *Eu ligo o rádio / E blá, blá / Blá, blá, blá, blá / Eu te amo!*.

– noite: a imagem da noite surge como o espaço-tempo das revelações sobre o amor, neste caso sobre os desejos da pessoa amada revelados ao protagonista: *Uma noite ela me disse / “Quero me apaixonar”*.

Título	Compositor	Intérprete	Ano
Imperfeito	John Ulhoa	Pato Fu	1999

Gênero musical (modo)	Efeitos de sentido (movimento)
Rock	Cíclico

Letra	Efeitos de sentido
<i>Eu sei que meu amor É imperfeito Mas se ele deixar, vou lhe mostrar O quanto também Tenho defeito Não é pra me gabar Mas rio do que faço Eu devia chorar Eu sei o mal que fiz Já está feito Mas lhe pedi perdão, por ser assim E o coração que Tenho no peito Não quer acreditar Já nem estou mais aqui Nem em qualquer lugar Lá vai-se embora meu mundo sem mim...</i>	<p>paixão imperfeição</p> <p>riso sofrimento</p> <p>súplica corpo (coração)</p>

<p><i>O que há de errado em ser tão errado assim? Já vou saindo, não precisa empurrar... Pois meu maior defeito é insistir Que ele é perfeito, Que é pura crueldade pedir pra ele mudar Nem luz, nem espelho, Nem olhos pra enxergar Acho que sou alguém Que nunca vai mudar Lá vai-se embora meu mundo sem mim... O que há de errado em ser tão errado assim? Já vou saindo, não precisa empurrar... Pois meu maior defeito é insistir Que ele é perfeito, Que é pura crueldade pedir pra ele mudar</i></p>	<p>separação</p>
--	------------------

Avenida de sentido percorrida:

“Imperfeito” traz uma sonoridade predominantemente acelerada (159 bpm) que remete a um movimento de ascensão. A avenida de sentido percorrida na canção trilhou o tema da “imperfeição do amor”. Os pontos de partida de sentidos que constroem essa isotopia são constituídos pelas seguintes imagens:

– imperfeição: a imagem da imperfeição surge logo nos versos iniciais e remete à ideia de imperfeição do amor que a protagonista (aquela que canta) sente e também ao fato de a pessoa amada (sobre quem a protagonista canta) não ser perfeita.

– irreverência: a imagem da irreverência é construída pela forma como a protagonista lida com os defeitos que tem (*Não é pra me gabar / Mas rio do que faço / Eu devia chorar*), o que não lhe impede, no entanto, de sofrer com isso.

– súplica: a imagem da súplica é construída pela narração do pedido de perdão que a protagonista fez à pessoa amada.

– separação: a imagem da separação é construída pelas ideias de que a pessoa amada deixou a protagonista (*Lá vai-se embora meu mundo sem mim...*) ou que ela terá de deixá-la (*Já vou saindo, não precisa empurrar...*).

Título	Compositor	Intérprete	Ano
Depois	John Ulhoa	Pato Fu	1999

Gênero musical (modo)	Efeitos de sentido (movimento)
Pop	Ascensão

Letra	Efeitos de sentido
<p><i>Não foi dessa vez Mas pode ter certeza Mal posso esperar Pra fugir da tristeza Amanhã talvez Vai ser um carnaval Vão falar de mim Pro bem ou pro mal Tomo um café e um guaraná pra me animar Mas ficou tão tarde Que é melhor deixar pra lá... Ahhhhh...</i></p> <p><i>Quando penso em nós dois Deixo tudo pra depois Quando penso em nós três Fica pra outra vez Juntei passos, palavras Não era bem o momento Fingi não querer nada Tem hora que não me aguento...</i></p> <p><i>Tomo um café e um guaraná pra me animar Mas ficou tão tarde Que é melhor deixar pra lá... Ahhhhh...</i></p> <p><i>Quando penso em nós dois Deixo tudo pra depois Quando penso em nós três Fica pra outra vez Prometo, juro, garanto Vou resolver tudo isso Assim que tiver coragem E mais nenhum compromisso Tomo um café e um guaraná pra me animar Mas ficou tão tarde Que é melhor deixar pra lá...</i></p>	<p>sofrimento</p> <p>carnaval / alegria fofoca</p> <p>relacionamento / paixão aventura</p> <p>dissimulação / querer-possuir</p> <p>declaração (promessa) escolha coragem / liberdade (separação)</p>

Avenida de sentido percorrida:

“Depois” traz uma sonoridade moderadamente acelerada (130 bpm) que remete a um movimento de ascensão. A avenida de sentido percorrida na canção trilhou o tema da “indecisão”. Os pontos de partida de sentidos que constroem essa isotopia são constituídos pelas seguintes imagens:

– alegria: a imagem da alegria é construída pelo desejo revelado pela protagonista (aquela que canta) de superar a tristeza de sua situação amorosa e também pelo uso da alegoria do carnaval como marca dessa superação.

– aventura: a imagem da aventura é construída pelo tipo de relacionamento amoroso não convencional que a protagonista mantém ou busca manter e por seu desejo de liberdade, de se libertar dos compromissos que tem.

– coragem: a imagem da coragem está associada à promessa que a protagonista faz à pessoa amada ou a si mesma de que irá resolver sua situação amorosa, fazendo uma escolha.

Título	Compositor	Intérprete	Ano
Nada pra mim	John Ulhoa	Pato Fu	2002

Gênero musical (modo)	Efeitos de sentido (movimento)
Pop / balada	Queda

Letra	Efeitos de sentido
<i>Eu não vim aqui</i>	encontro
<i>Pra entender</i>	
<i>Ou explicar</i>	
<i>Nem pedir nada pra mim</i>	
<i>Não quero nada pra mim</i>	abnegação
<i>Eu vim pelo que sei</i>	confiança
<i>E pelo que sei</i>	eu-te-amo
<i>Você gosta de mim</i>	
<i>É por isso que eu vim</i>	fidelidade
<i>Eu não quero cantar</i>	canção
<i>Pra ninguém a canção</i>	musa
<i>Que eu fiz pra você</i>	prova de amor
<i>Que eu guardei pra você</i>	

<i>Pra você não esquecer</i> <i>Que tem um coração</i> <i>E é seu tudo mais que eu tenho</i> <i>Tenho tempo de sobra</i> <i>Tenho um jogo de botão</i> <i>Tenho essa canção</i>	corpo (coração) entrega / união
--	------------------------------------

Avenida de sentido percorrida:

“Nada pra mim” traz uma sonoridade lenta (78 bpm) que remete a um movimento de queda.

A avenida de sentido percorrida na canção trilhou o tema da “força do amor”. Os pontos de partida de sentidos que constroem essa isotopia são constituídos pelas seguintes imagens:

– abnegação: a imagem da abnegação é construída pela ida da protagonista (aquela que canta) ao encontro da pessoa amada (para quem ela canta) sem nenhuma expectativa de que seria recompensada de alguma forma – ela vai até ele com altruísmo.

– entrega: a imagem da entrega é construída pela abnegação do protagonista e também por seu desejo de união com a pessoa amada. Nesse sentido, o amor recíproco é suficiente para os sujeitos amorosos seguirem em frente.

– canção: a imagem da canção é construída metalinguisticamente e surge como principal prova do amor que a protagonista tem pela pessoa amada.

Título	Compositor	Intérprete	Ano
Agridoce	John Ulhoa	Pato Fu	2005

Gênero musical (modo)	Efeitos de sentido (movimento)
Rock	Queda

Letra	Efeitos de sentido
<i>Por que você às vezes</i> <i>Se faz de ruim?</i> <i>Tenta me convencer</i> <i>Que não mereço viver</i>	sofrimento

<i>Que não presto, enfim</i>	separação
<i>Saio em segredo</i>	(suicídio)
<i>Você nem vai notar</i>	
<i>E assim sem despedida</i>	
<i>Saio de sua vida</i>	
<i>Tão espetacular</i>	
<i>E ao chegar lá fora</i>	separação (partida)
<i>Direi que fui embora</i>	
<i>E que o mundo já pode se acabar</i>	
<i>Pois tudo mais que existe</i>	tristeza
<i>Só faz lembrar que o triste</i>	
<i>Está em todo lugar</i>	noite
<i>E quando acordo cedo</i>	
<i>De uma noite sem sal</i>	
<i>Sinto o gosto azedo</i>	morte
<i>De uma vida doce</i>	
<i>E amarga no final</i>	
<i>Saio sem alarde</i>	
<i>Sei que já vou tarde</i>	desencanto (vazio)
<i>Não tenho pressa</i>	
<i>Nada a me esperar</i>	natureza (mar)
<i>Nenhuma novidade</i>	
<i>As ruas da cidade</i>	
<i>O mesmo velho mar</i>	

Avenida de sentido percorrida:

“Agridoce” traz uma batida levemente acelerada (120 bpm), mas a sonoridade da voz e a atmosfera criada pelos instrumentos remetem a um movimento de queda. A avenida de sentido percorrida na canção trilhou o tema da “separação”. Os pontos de partida de sentidos que constroem essa isotopia são constituídos pelas seguintes imagens:

– sufrimento: a imagem do sofrimento é construída pela atitude da pessoa amada, que do ponto de vista da protagonista (aquela que canta) resulta em sua tristeza (sensação reforçada pela atmosfera sonora da canção).

– separação: a imagem da separação é construída pelas imagens da despedida, da partida e da morte (neste caso, remetendo também à imagem do suicídio) da protagonista.

– noite: a imagem da noite é construída com o significado de um espaço-tempo em que a protagonista percorre um trajeto que vai dos sonhos e do prazer ao desencanto e tristeza (*E*

quando acordo cedo / De uma noite sem sal / Sinto o gosto azedo / De uma vida doce / E amarga no final).

Título	Compositora	Intérprete	Ano
Vagalume	Fernanda Takai	Pato Fu	2007

Gênero musical (modo)	Efeitos de sentido (movimento)
Pop / balada	Queda

Letra	Efeitos de sentido
<p><i>Quando anoiteceu</i> <i>Acreditei que não veria mais</i> <i>Nenhum lunar</i> <i>Nem o sol se levantar enfim</i> <i>Mas na escuridão eu te encontrei</i> <i>A noite agora vem pra me dizer</i> <i>Que o lunar vai me trazer você</i> <i>Uma vida brilhava ali</i> <i>Peguei você</i> <i>Com cuidado em minhas mãos eu quero te guardar</i> <i>Só pra te ver piscar pra mim</i> <i>Pois minha casa tão vazia quer se iluminar</i> <i>Nem preciso te contar eu sei</i> <i>Vem acende a sua luz perto de mim</i> <i>Estrelinha do meu jardim</i> <i>Me deixa ser teu céu pra sempre</i> <i>Vem acende a sua luz perto de mim</i> <i>Estrelinha do meu quintal</i> <i>Na madrugada vagalume</i></p>	<p>noite sofrimento (tristeza) natureza (lunar) (sol) solidão - encontro noite querer-possuir solidão - alegria natureza (céu) - união noite - natureza (vagalume)</p>

Avenida de sentido percorrida:

“Vagalume” traz uma batida lenta (82 bpm) que remete a um movimento de queda. A avenida de sentido percorrida na canção trilhou o tema do “reencontro”. Os pontos de partida de sentidos que constroem essa isotopia são constituídos pelas seguintes imagens:

– noite: a imagem da noite começa identificada com a solidão e o sofrimento da protagonista (aquela que canta) e passa a significar o espaço-tempo de seu reencontro com o amor.

– natureza: a imagem da natureza (lunar, sol, vagalume) é construída por elementos simbólicos que remetem tanto ao sofrimento da protagonista quanto à sua felicidade na vida amorosa.

– encontro: a imagem do encontro é construída pela trajetória da protagonista, que sai de uma situação de desencanto com o amor para a descoberta, do encontro e da união com a pessoa amada.

APÊNDICE C

**TABELA COMPARATIVA DE INCIDÊNCIA DOS ELEMENTOS SIMBÓLICOS NOS
IMAGINÁRIOS DO AMOR ROMÂNTICO NO POP-ROCK BRASILEIRO E INTERNACIONAL**

POP-ROCK BRASILEIRO				POP-ROCK INTERNACIONAL			
Regime de imagens	Elemento simbólico	incidência		Regime de imagens	Elemento simbólico	incidência	
Diurno	Separação	10	50,00%	Diurno	Declaração	13	32,50%
	Declaração	7	35,00%		Separação	13	32,50%
	Obsessão	5	25,00%		Sonho	7	17,50%
	Sonho	4	20,00%		Plenitude	6	15,00%
	Herói	3	15,00%		Alegria	4	10,00%
	Alegria	3	15,00%		Tolo	4	10,00%
	Transformação	2	10,00%		Noturno	Sedução	19
	Liberdade	2	10,00%	Querer-possuir		16	40,00%
	Sedução	10	50,00%	Sofrimento		15	37,50%
Natureza	9	45,00%	Eu-te-amo	14		35,00%	
Sofrimento	7	35,00%	União	13		32,50%	
Querer-possuir	6	30,00%	Noite	11		27,50%	
Noite	5	25,00%	Corpo	10		25,00%	
Canção	4	20,00%	Súplica	10		25,00%	
Morte	4	20,00%	Nostalgia	9		22,50%	
Paixão	4	20,00%	Encontro	8		20,00%	
Solidão	4	20,00%	Natureza	7		17,50%	
Erotismo	4	20,00%	Solidão	7		17,50%	
União	4	20,00%	Paixão	5		12,50%	
Corpo	4	20,00%	Desencanto	5		12,50%	
Eu-te-amo	4	20,00%					
Desencanto	3	15,00%					
Nostalgia	3	15,00%					
Súplica	3	15,00%					
Encontro	3	15,00%					
Espera	3	15,00%					
Entrega	2	10,00%					
Abismar-se	2	10,00%					