



O imaginário do amor romântico na canção midiática: mapeamento dos elementos simbólicos do amor romântico no pop-rock internacional e brasileiro

Sílvio Anaz*

Resumo

Este artigo apresenta um mapeamento do imaginário do amor romântico na canção midiática brasileira e internacional entre os anos 1950 e 2000. Ele desenvolve-se a partir da identificação dos principais elementos simbólicos presentes em repertórios representativos dos gêneros pop e rock que foram sucessos no Brasil e no cenário internacional (anglo-americano) no período. O estudo se fundamenta no conceito antropológico do imaginário de Gilbert Durand e na análise textual de Roland Barthes. Utiliza-se a classificação dos regimes de imagens propostos por Durand na análise dos elementos simbólicos responsáveis pelos pontos de partida de sentidos nas canções e suas semioses. O resultado é um mapa da composição do imaginário do amor romântico no pop-rock brasileiro e internacional.

Palavras-chave

Imaginário – amor romântico – canção midiática – pop-rock – semiótica.

Abstract

This essay brings a map of the romantic love imaginary in the international and Brazilian pop-rock songs, from 1950's to 2000's. The analysis is based on the mapping of symbolic elements that emerge from pop and rock hits in Brazil, United States and United Kingdom in the same period. The theories used are: Gilbert Durand anthropological concept of imaginary and Roland Barthes textual analysis. The method used is the mapping of romantic love imaginary in the selected songs from the identification of symbolic elements responsible for the "starting place" of meanings. Based on the Durand classification of images regimes, it is realized an analysis of these elements. The conclusion shows a map of the romantic love imaginary in pop-rock songs.

Keywords

Imaginary – romantic love – mainstream songs – pop-rock – semiotics.

* Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, SP, Brasil. Endereço eletrônico: silvioanaz@hotmail.com.



O AMOR ROMÂNTICO NA CANÇÃO MIDIÁTICA¹

O amor romântico é um dos temas mais presentes no pop-rock. Entre as canções que ocupam o primeiro lugar na parada de sucessos norte-americanos, apurada pela Billboard, 70% têm o amor romântico como tema central. Ele também é presença frequente nas canções de sucesso no Brasil. Desde os anos 1950, as canções do pop-rock construíram imaginários do amor romântico que foram disseminados e compartilhados globalmente pelos meios de comunicação de massa e pelos produtos das indústrias criativas.

Partindo do conceito do amor romântico como uma crença emocional inventada historicamente pelo ser humano, em que “nenhum de seus constituintes afetivos, cognitivos ou conativos é fixo por natureza” (Costa, 1988, p.12), este artigo busca mapear os elementos simbólicos nas canções que remetem à ideia de amor romântico, para revelar o imaginário que emerge dos repertórios brasileiro e internacional – essencialmente o britânico e norte-americano.

A traduzibilidade universal do amor romântico pode estar fazendo das canções sobre o tema catalisadores de processos de identificação cultural que rompem fronteiras culturais. Para compreender essa universalidade potencial dos elementos simbólicos do amor romântico nas canções, recorreremos à concepção do imaginário como um percurso antropológico, que vai do nível neurobiológico ao cultural e vice-versa, desenvolvida por Gilbert Durand.

IMAGINÁRIO COMO RESULTADO DO TRAJETO ANTROPOLÓGICO

Durand (2002) define o imaginário como um processo antropológico de formação do arcabouço de imagens, símbolos, ícones, mitos e arquétipos que o ser humano tem produzido para lidar com as angústias essenciais (a consciência da morte e da irreversibilidade do tempo) e buscar um equilíbrio biopsicossocial. As atitudes imaginativas são agrupadas por Durand em dois grandes regimes: o Diurno, com atitudes que buscam negar e superar a morte e o tempo, resultando em imagens e estruturas heroicas; e o Noturno, com atitudes que transmutam e eufemizam a mortalidade e a mobilidade do tempo, resultando em imagens e estruturas místicas ou sintéticas (que reúnem o místico e o heroico). Durand estabeleceu uma relação entre essas estruturas e os reflexos biológicos básicos do ser humano (postural, copulativo e digestivo).

¹ A canção midiática, nesta investigação, é aquela classificada como pop e/ou rock, megagêneros musicais que dominaram estética e comercialmente o cenário na segunda metade do século 20. O pop e o rock tornaram-se megagêneros da canção em função da amplitude alcançada por suas estéticas, que têm abrigado diversos subgêneros. O pop e o rock aqui investigado são aqueles do universo *mainstream*, isto é, orientados comercialmente para atingir e fazer sucesso junto a grandes audiências. Ambos se caracterizam pela exploração da redundância sonora e do pulso rítmico dançante (que têm um impacto corporal em função de sua materialidade sonora eletrificada e amplificada) e pelo uso de refrãos e de melodias de fácil memorização. No rock, predominam a sonoridade da guitarra elétrica e um ritmo mais agressivo e acelerado. Ao longo dos anos, o pop e o rock tornaram-se amplos e diversificados, resultado das várias expressões do comportamento jovem, à medida que este ficou mais complexo.



Na concepção de Durand, o postural relaciona-se com as atitudes heroicas do Regime Diurno, que remetem aos movimentos de ascensão, de subida, de olhar para o céu e para o sol, de iluminação, de diairético, de purificação e de se distinguir daquilo que está ligado aos movimentos de descida e às trevas. O reflexo digestivo é associado ao Regime Noturno. Seus movimentos de descida e acorramento remetem a um mergulho, a um retorno uterino, a um penetrar nas trevas e no que é escondido, calmo, quente, íntimo e profundo. O reflexo copulativo liga-se às estruturas sintéticas (ou dramáticas). Ainda que classificadas no Regime Noturno, elas se constituem em estruturas transitórias entre os dois regimes, pois buscam a reconciliação, o reunir, a ligação, a síntese, a integração dos contrários, o simbolismo cíclico.

Durand define o imaginário como o “museu” de todas as imagens passadas, possíveis, produzidas e a produzir pelo ser humano (Durand, 1994, p. 3). 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.

Os meios de comunicação de massa e os produtos da indústria criativa exercem um importante papel ao possibilitarem o intercâmbio planetário das culturas, com os elementos que constituem um “museu do imaginário”. Para mapear quais são os principais elementos simbólicos que constroem uma parte específica desse “museu” – o imaginário do amor romântico no repertório do pop-rock –, este estudo recorre à metodologia de análise textual proposta por Roland Barthes.

DA ANÁLISE SEMIÓTICA AO MAPEAMENTO DO IMAGINÁRIO DAS CANÇÕES

Os pontos de partida de sentidos fazem parte do conceito de “avenida de sentido”, desenvolvido por Barthes. Para ele, os textos contêm pontos de partida que constituem “avenidas de sentidos” que 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” e a “paixão”, objetos do mundo natural com os seus simbolismos, como o “Sol” ou a “noite”, ações, como o “esperar” ou o “fugir”, e fatos sociais e comportamentais, como a “festa” ou a “fofoca”. 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 que convergem para um dos regimes de imagem descritos por Durand.

Vejamos (Figura 1), na letra da canção “Quero que vá tudo para o inferno” (1965), de Erasmo Carlos e Roberto Carlos, os pontos de partida de sentidos identificados e os elementos simbólicos a que remetem:

Letra e pontos de partida de sentidos	Elementos simbólicos
<i>De que vale o céu azul e o sol sempre a brilhar</i> <i>Se você não vem e eu estou a lhe esperar</i> Só tenho você no meu pensamento <i>E a sua ausência é todo o meu tormento</i> Quero que você me aqueça nesse inverno E que tudo mais vá pro inferno <i>De que vale a minha boa vida de playboy</i> <i>Se entro no meu carro e a solidão me dói</i> <i>Onde quer que eu ande tudo é tão triste</i> Não me interessa o que de mais existe <i>Quero que você me aqueça nesse inverno</i> <i>E que tudo mais vá pro inferno</i> <i>Não suporto mais você longe de mim</i> <i>Quero até morrer do que viver assim</i> <i>Só quero que você me aqueça nesse inverno</i> <i>E que tudo mais vá pro inferno</i>	natureza espera obsessão separação / sofrimento querer-possuir playboy solidão sofrimento (tristeza) obsessão separação morte

Figura 1. Pontos de partida de sentidos e elementos simbólicos em “Quero que vá tudo pro inferno”

A avenida de sentido em “Quero que vá tudo pro inferno” conduz ao tema da “solidão”, através do lamento do protagonista (aquele que canta) em função da ausência da pessoa amada (para quem ele canta). Essa isotopia é construída pelos seguintes elementos simbólicos:

– solidão: figura construída pela imagem da ausência da pessoa amada e pelo sofrimento que essa ausência traz;

– natureza: o céu azul e o sol a brilhar realçam a dimensão grandiosa do sentimento do protagonista, quando canta que nem essas maravilhas naturais aplacam a ausência da pessoa amada;

– sofrimento: símbolos de poder e conforto (como a referência à vida de playboy) não servem para aplacar a solidão e a tristeza vivenciada pelo protagonista;

– obsessão: presença constante da pessoa amada nos pensamentos do protagonista; a espera e o desejo pelo fim da separação;

– querer-possuir: o refrão da canção (*Quero que você me aqueça nesse inverno / E que tudo mais vá pro inferno*) reforça o tom dramático da paixão do protagonista;



- playboy: apesar do protagonista ter uma vida boa, ela nada significa sem a pessoa amada;
- separação: ausência da pessoa amada e a espera do protagonista por ela;
- morte: ápice do sofrimento do protagonista ao expressar sua preferência pela morte a ter de continuar a viver sem a pessoa amada.

Em “Quero que vá tudo pro inferno”, o protagonista coloca a ausência da pessoa amada 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.

“Quero que vá tudo pro inferno”, assim como todas as canções aqui analisadas, é um signo complexo constituído por duas linguagens – musical e verbal – que atuam simultânea e conjuntamente na produção dos sentidos. A fruição da sonoridade da canção tem um impacto decisivo na construção dos seus sentidos. No ato de sua fruição, a sonoridade produz no ouvinte um efeito corporal-sentimental-intelectual. É importante compreender com quais significados a sonoridade impregna as letras da canção, pois o tom emocional da música pode reforçar ou subverter determinados sentidos expressos na linguagem verbal². Além disso, a sonoridade tem sido também o elemento predominante na determinação do *ethos* dos principais gêneros e movimentos que se estabeleceram na canção midiática. 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.

Em “Quero que vá tudo para o inferno”, a dramaticidade na canção é construída a partir da letra que constrói a sensação de que é insuportável para o protagonista viver longe da pessoa amada e pela impetuosidade expressa na sonoridade característica do rock psicodélico dos anos 1960, que, com seu ritmo acelerado e os efeitos de sintetizador, dá um tom melodramático à canção.

² Baseados na combinação feita por Charles Sanders Peirce entre a doutrina da cognição representativa com a da percepção imediata do objeto (Santaella, 2001, p. 110), 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 imediatividade sensível, em sintonia com ritmos vitais, biológicos e naturais, numa abertura e indefinição de sentidos que são próprios da primeiridade” (Santaella, 2001, p. 168). O processo de fruição 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).



O imaginário que emerge de “Quero que vá tudo para o inferno”, dentro da classificação de Durand, caracteriza-se pelo equilíbrio entre os elementos simbólicos dos Regimes Noturno e Diurno. Os sentidos das imagens da “solidão”, do “querer-possuir”, do “sofrimento” e da “morte” remetem às estruturas místicas do Regime Noturno, à medida que expressam um mergulho do protagonista nos seus sentimentos mais íntimos, uma descida às “trevas” que o sentimento amoroso se tornou para ele com a ausência da pessoa amada. Já os sentidos construídos pelos elementos simbólicos da “separação”, da “obsessão” e do “playboy” remetem ao Regime Diurno, com seus significados de purificação, diaretismo e idealização. É preciso destacar também que o “playboy” é o “herói” da Jovem Guarda, movimento ao qual a canção se filia. Nas canções da Jovem Guarda, o “playboy” é um herói 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.

O tipo de análise, exemplificada em “Quero que vá tudo para o inferno”, foi aplicado num conjunto de 64 canções – 44 do repertório internacional e 20 do brasileiro³ – que fizeram sucesso entre as décadas de 1950 e 2000. O corpus e a análise detalhada dessas canções encontra-se na tese de doutorado *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* (Anaz, 2013, p. 167-284).

O IMAGINÁRIO DO AMOR ROMÂNTICO NO POP-ROCK

A análise dos repertórios selecionados revelou alguns dos mais frequentes elementos simbólicos relacionados ao amor romântico no pop-rock e suas significações predominantes. A representação gráfica (Figura 2) apresenta os trinta elementos simbólicos mais frequentes dimensionados em função de sua frequência nas canções:

³ A análise é realizada sobre um corpus composto por dois repertórios de canções de amor romântico do pop-rock. O internacional é formado pelas canções desse tema que ficaram melhor classificadas no ranking anual da Billboard, entre os anos 1956 e 2000. O outro traz uma amostragem das canções brasileiras representativas dos maiores sucessos do pop-rock nacional entre as décadas de 1960 e 2000. Outro parâmetro estabelecido para a amostragem brasileira foi o de selecionar as canções de artistas representativos de cada uma das gerações desse período e também de diferentes segmentos do pop-rock no país. Assim, foram escolhidos alguns dos sucessos de Erasmo Carlos (décadas 1960/1970), Rita Lee (décadas de 1960 e 1970), Lobão (década 1980) e Pato Fu (décadas 1990/2000).

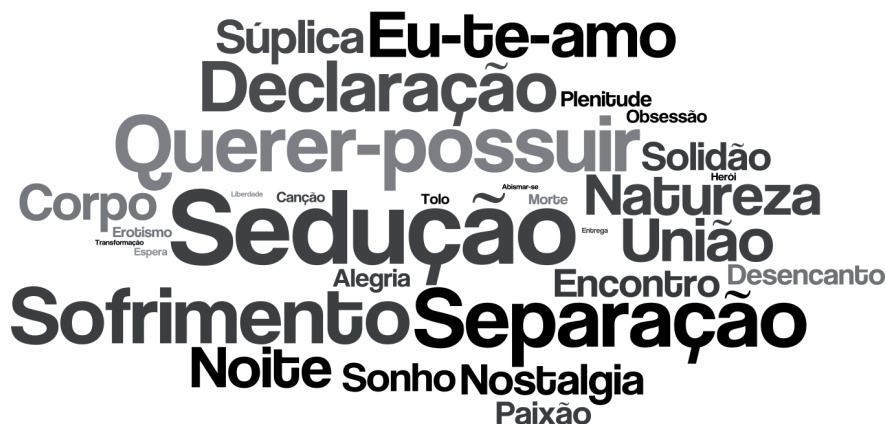


Figura 2. Conjunto dos principais elementos simbólicos do imaginário do amor romântico no pop-rock

A partir dos sentidos predominantes expressos pelos elementos simbólicos, eles foram associados aos regimes propostos por Durand:

Regime Diurno no imaginário do amor romântico do pop-rock

Elementos simbólicos que remetem a um simbolismo ascensional, do levantar-se do sujeito amoroso contra a tristeza, a escuridão, o sofrimento e a morte; remete ao heroico, à coragem, ao idealismo, à luta e à conquista, a um esquema de distinguir, de separar, de excluir, à ascensão à pessoa amada idealizada e colocada acima do sujeito amoroso, à fuga, ao “autismo” ao gigantismo e à onipotência. São eles:

ALEGRIA: expressão da felicidade, como nos versos *I wanna hold your hand / And when I touch you I feel happy inside*, de “I Want to Hold Your Hand” (The Beatles, 1964), e do esforço em alegrar a pessoa amada, como em *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). Representada também pelos símbolos da luz (em oposição à escuridão e à solidão) e do carnaval e do riso (em oposição à tristeza).

DECLARAÇÃO: resultado da insuportabilidade de se manter em segredo algum sentimento, memória ou acontecimento; necessidade de se fazer uma promessa, revelação, ameaça, desafio, de pedir desculpas, assumir um compromisso ou revelar um desejo, uma incapacidade, um arrependimento, um elogio. Aparece sempre motivada por necessidade ou pressão, associada normalmente ao risco da separação. Pode ser também uma anúnciação, como em *Oh yeah, I’ll tell you something / I think you’ll understand*, de “I Want To Hold Your Hand” (The Beatles, 1964), ou um



vocativo, como em *Sugar, ah honey, honey / You are my candy girl*, de “Sugar, Sugar” (The Archies, 1969).

HERÓI: surge nas canções de Erasmo Carlos através do “playboy” que enfrenta a tudo e a todos, de forma agressiva e decidida, em busca de encontrar o grande e único amor ao qual está destinado. É construída pelas declarações do protagonista à pessoa amada e pela saga cheia de sofrimentos para encontrá-la, dentro da ideia da jornada heroica em busca do amor.

LIBERDADE: independência e autonomia do sujeito amoroso em relação à pessoa amada, como em *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 a condição necessária para o sujeito amoroso fazer algo em prol da pessoa amada, como em *Prometo, juro, garanto / Vou resolver tudo isso / Assim que tiver coragem / E mais nenhum compromisso*, de “Depois” (Pato Fu, 1999).

OBSESSÃO: comportamento do sujeito amoroso que deixa a pessoa amada ocupar todos os seus pensamentos, às vezes auto-percebendo essa atitude como doentia, uma mania, loucura ou paranoia.

PLENITUDE: 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.

SEPARAÇÃO: fonte de sofrimento, é a causa de solidão, dor e tristeza. 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). Também é uma forma de o sujeito amoroso impor um castigo à pessoa amada. Tem uma característica definitiva, permanente, o que a diferencia das ausências temporárias que acabam em um reencontro.

SONHO: manifestações de ilusão do sujeito, em função do fracasso da relação amorosa ou da sua não concretização na forma desejada. Representa as fantasias do sujeito amoroso em relação à pessoa amada e à sua vida romântica.

TOLO: falta de inteligência e de percepção do sujeito amoroso em relação à sua situação perante a pessoa amada: esta não é sincera com ele ou o usa em jogos amorosos. Predominantemente relacionada a uma pessoa que não o protagonista.



TRANSFORMAÇÃO: desejo do sujeito amoroso de mudar seu jeito de ser, como em *Um belo dia resolvi mudar / E fazer tudo o que eu queria fazer*, de “Agora só falta você” (Rita Lee & Tutti-Frutti, 1975), ou pedido para que a pessoa amada mude o jeito de ela ser, como em *Acho bom saber / Que pra ficar comigo / Vai ter que mudar...*, de “Se você pensa” (Erasmão e Roberto Carlos, 1968).

Regime Noturno no imaginário do amor romântico do pop-rock

Elementos simbólicos cujos sentidos remetem a um lançar-se nas profundezas mais íntimas, na descida às trevas, mergulho no realismo sensorial; à síntese que preserva as diferenças; à dramatização e à dialética dos antagonistas; aos princípios de analogia e de similitude; a arquétipos ligados ao profundo, ao íntimo e ao escondido. São eles:

ABISMAR-SE: extremo encantamento do sujeito amoroso pela pessoa amada, como em *Lindo! / E eu me sinto enfeitada / Correndo perigo / Seu olhar / É simplesmente / Lindo!*, de “Menino bonito” (Rita Lee, 1974).

CANÇÃO: referência à própria canção ou à alguma de suas características, como a melodia, para ilustrar o sentimento do sujeito amoroso.

CORPO: retratos do estado físico do sujeito em função de sua condição emocional de estar apaixonado ou como elemento erótico, como em “My Sharona” (The Knack, 1979) e “Physical” (Olivia Newton-John, 1981). Mãos e coração – este para Barthes significa “órgão do desejo” (Barthes, 2001, p. 91) – são os mais frequentes.

DESENCANTO: desapontamento, desilusão, decepção e arrependimento do sujeito amoroso em relação à pessoa amada ou ao sentimento amoroso. O sujeito amoroso poderá reverter o desencanto em crença no amor, como em “I’m a Believer” (The Monkees, 1966). Pode ser também a expressão de arrependimento do protagonista pelo tipo de relação amorosa mantida, como em “Maggie May” (Rod Stewart, 1971), ou, ainda, a sensação de estar perdido, que o protagonista tinha antes de encontrar a pessoa amada, como em “Like a Virgin” (Madonna, 1984). Aparece ainda 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). Além da desilusão, o vazio, a ideia de suicídio e a efemeridade do encantamento também estão presentes. Em “As curvas da estrada de Santos” (Roberto Carlos, 1969), o desencanto é o 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. 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). É uma tentativa de “domesticar” o devir, de um preservar-se frente a algo visto como “cíclico” (o iludir-se e o desiludir-se amorosos).

ENCONTRO: é sempre um momento de felicidade do sujeito amoroso; é o resultado de uma busca, de uma procura intencional pela pessoa amada ou fruto do acaso.

ENTREGA: ato de abnegação do sujeito amoroso em relação ao próprio corpo e a tudo que ele tem ou sente em prol da pessoa amada; é a renúncia, o sacrifício.

ESPERA: 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” (Erasmus e Roberto Carlos, 1965).

EROTISMO: referências ao ato sexual, de forma metafórica, como em “Doce vampiro” (1979), de Rita Lee – *Vou abrir a porta / Pra você entrar* –, ou de forma explícita, como em “Mania de você” (1979), também de Rita Lee – *A gente faz amor / Por telepatia / No chão, no mar, na lua / Na melodia*.

EU-TE-AMO: revelação ou reafirmação do sentimento do protagonista em relação à pessoa amada, normalmente associada nas canções internacionais 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 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.



MORTE: desejo do sujeito amoroso de pôr fim à solidão ou ao sofrimento que a pessoa amada lhe provoca, seja pelo seu comportamento, seja pela perspectiva da separação.

NATUREZA: referências a elementos e fenômenos do mundo natural, como céu, sol, lua, mar, ondas, flores, primavera, verão, floresta, pássaros, nuvem, estrelas, chuva, vento, vendaval, aurora. As imagens surgem 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). Às vezes, servem como pano de fundo da cena amorosa.

NOITE: associada a estados emocionais e eventos como tristeza, solidão, espera, sonhos, sedução, sexo e festa. Pode ser tanto o espaço temporal de eventos tristes como felizes. 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).

NOSTALGIA: lembranças, memórias, recordações ou saudades do ser amado e dos momentos em que o sujeito passou junto a ele. Surge predominantemente associada à melancolia ou à tristeza do protagonista. 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. 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).

PAIXÃO: reconhecimento pelo sujeito amoroso de que está enamorado. Simboliza o auto-reconhecimento do sujeito amoroso de seu estado apaixonado, tal qual fosse uma descoberta (ou uma conscientização).

QUERER-POSSUIR: diferentes formas do desejo do protagonista em relação a apropriar-se do ser amado. Pode remeter 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), ou 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). 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). Expressa também o “querer” do sujeito amoroso que a pessoa amada o queira.

SEDUÇÃO: representa tanto a manipulação – sentido negativo – do sujeito amoroso pela pessoa amada, quanto o 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. A atração exercida pelo corpo do sujeito amoroso predomina como principal instrumento do ato de seduzir.

SOFRIMENTO: dor manifestada ou reconhecida pelo sujeito amoroso. A ausência da pessoa amada, normalmente por conta de uma separação, é a sua principal causa. O sofrimento físico e mental é explícito, direto e consciente. Pode ser tanto o do protagonista quanto o da pessoa amada – 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).

SOLIDÃO: isolamento do sujeito, que vivencia um “vazio”, 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. Aparece associada a devaneios noturnos.

SÚPLICA: pedidos com tons dramáticos e carregados de humildade ou mesmo o ato de orar por algo. Resultado geralmente dos pedidos à pessoa amada para não partir, retornar ou perdoar. Apesar da sua carga dramática, 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. Revela a humildade do sujeito e simboliza o seu perseverar e o seu último ato (de desespero) para permanecer ou reconciliar-se com a pessoa amada. É um dramático pedido de ajuda, um apelo ou um pedido de perdão do sujeito amoroso.

276 **UNIÃO:** 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 em *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); e 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). Representa a entrega e o pertencimento recíproco entre os sujeitos amorosos ou um estar junto por costume e inércia, que, neste caso, gera insatisfação no sujeito amoroso.

A frequência e distribuição dos elementos simbólicos entre os Regimes de imagens e os repertórios das canções resulta no mapa dos imaginários do amor romântico no pop-rock internacional e brasileiro (Figura 3):



Figura 3. Imaginário do amor romântico no pop-rock internacional e no brasileiro



IMAGINÁRIO “NOTURNO” E COMPARTILHADO

Uma das principais características apresentadas pelo imaginário do amor romântico no pop-rock é o predomínio do Regime Noturno. Os elementos simbólicos cujas significações estão associadas a ele correspondem a cerca de 75% do imaginário (Figura 4).

Regime de Imagens	Elemento simbólico	Incidência absoluta	Frequência		
			no Imaginário	no Regime de Imagens	nas canções
Diurno	Separação	23	7,19%	27,71%	36%
	Declaração	20	6,25%	24,10%	31%
	Sonho	11	3,44%	13,25%	17%
	Alegria	7	2,19%	8,43%	11%
	Plenitude	6	1,88%	7,23%	9%
	Obsessão	5	1,56%	6,02%	8%
	Tolo	4	1,25%	4,82%	6%
	Herói	3	0,94%	3,61%	5%
	Transformação	2	0,63%	2,41%	3%
	Liberdade	2	0,63%	2,41%	3%
Noturno	Sedução	29	9,06%	12,24%	45%
	Querer-possuir	22	6,88%	9,28%	34%
	Sofrimento	22	6,88%	9,28%	34%
	Eu-te-amor	18	5,63%	7,59%	28%
	União	17	5,31%	7,17%	27%
	Noite	16	5,00%	6,75%	25%
	Natureza	16	5,00%	6,75%	25%
	Corpo	14	4,38%	5,91%	22%
	Súplica	13	4,06%	5,49%	20%
	Nostalgia	12	3,75%	5,06%	19%
	Encontro	11	3,44%	4,64%	17%
	Solidão	11	3,44%	4,64%	17%
	Paixão	9	2,81%	3,80%	14%
	Desencanto	8	2,50%	3,38%	13%
	Canção	4	1,25%	1,69%	6%
	Morte	4	1,25%	1,69%	6%
	Erotismo	4	1,25%	1,69%	6%
	Espera	3	0,94%	1,27%	5%
Abismar-se	2	0,63%	0,84%	3%	
Entrega	2	0,63%	0,84%	3%	



Há o predomínio do sujeito amoroso que mergulha nas profundezas mais íntimas, escondidas, que vê o amor como algo complexo (em oposição ao dualismo bem x mal / luz x trevas do Regime Diurno) e que busca a harmonia e a síntese que preserva as diferenças (entre os sujeitos amorosos). Os elementos diairéticos e heroicos do Regime Diurno têm uma presença menor (25% do imaginário) e mostram um sujeito amoroso idealista que luta heroicamente em busca da conquista do amor, que combate a tristeza e se vê onipotente.

Outra característica que se destaca é o compartilhamento do imaginário entre os repertórios. Cerca de 2/3 dos elementos simbólicos estão presentes nos repertórios das canções brasileiras e internacionais – se levar em conta a frequência com que esses elementos aparecem nas canções, o compartilhamento de imaginários chega a 90%. Em ambos os repertórios, destacam-se as imagens da “separação”, “declaração”, “sonho” e “alegria”, associadas ao Regime Diurno, e as da “sedução”, “sofrimento”, “noite”, “querer-possuir”, “união”, “nostalgia”, “eu-te-amo”, “natureza”, “corpo”, “encontro” e “súplica”, associadas ao Regime Noturno. O imaginário compartilhado do amor romântico no pop-rock pode indicar que os elementos simbólicos que o compõem carregam uma traduzibilidade universal, que superam fronteiras culturais e são catalisadores de processos de identificação cultural.

Este artigo procurou compor um dos retratos possíveis do imaginário do amor romântico na canção midiática. Entendemos que este mapeamento é um ponto de partida para diferentes possibilidades de análises sob a perspectiva da comunicação, semiótica, psicologia e antropologia, entre outras áreas. Um dos caminhos a ser seguido, em futuros artigos, por exemplo, é a realização 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 midiáticas.



REFERÊNCIAS

- 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. Doutorado (Comunicação e Semiótica). Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2013.
- Barthes, Roland. *O grau zero da escrita*. São Paulo: Martins Fontes, 2000.
- Barthes, Roland. *A aventura semiológica*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- Barthes, Roland. *Fragmentos de um discurso amoroso*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- 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.
- Durand, Gilbert. *As estruturas antropológicas do imaginário*. São Paulo: Martins Fontes, 2002.
- Durand, Gilbert. *Campos do imaginário*. Lisboa: Instituto Piaget, 1996.
- Levitin, Daniel J. *The world in six songs: how the musical brain created the human nature*. Nova York: Dutton, 2008.
- Maffesoli, Michel. *O tempo das tribos*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010.
- Paz, Octávio. *A dupla chama: amor e erotismo*. São Paulo: Siciliano, 1994.
- Peirce, Charles Sandres. *Semiótica*. São Paulo: Perspectiva, 2003.
- Ricoeur, Paul. *Interpretação e ideologias*. São Paulo: Francisco Alves, 1988.
- Santaella, Lucia. *Matrizes da linguagem e pensamento*. São Paulo: Iluminuras, 2001.
- Shuker, Roy. *Vocabulário de música pop*. São Paulo: Hedra, 1999.
- Whitburn, Joel. *Billboard Top 1000 Singles 1955-2000*. Milwaukee: Hal Leonard, 2001.

SÍLVIO ANAZ é Doutor em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo e pesquisador no Grupo de Pesquisa Comunicação e Criação nas Mídias (PUC-SP). Mestre em Letras pela Universidade Presbiteriana Mackenzie e graduado em Jornalismo pela Universidade de São Paulo. Atuou como jornalista na Folha de S. Paulo, editor na Discovery Communications, coordenador de atividades artísticas e culturais no SESI-SP e professor na área de comunicação. Autor dos livros *Pop Brasileiro dos anos 80* (Editora Mackenzie, 2005), *O que é rock* (Popbooks, 2011) e *Breve História da Soul Music* (Popbooks, 2013). Concebeu e dirigiu o documentário *Pop Songs* (2009).