

A IMAGEM DO SUJEITO ENAMORADO NA ÓTICA DA ANÁLISE DO DISCURSO E DA PSICANÁLISE: UM ESTUDO DE CASO

Ida Lucia Machadoⁱ

Cássio Eduardo Soares Mirandaⁱⁱ

Resumo: O presente artigo, escrito a quatro mãos, seguirá dois objetivos: o primeiro será o de mostrar como é vista a noção de “sujeito enamorado” pela Psicanálise e pela Análise do Discurso Semiollinguística. O segundo será o de trabalhar tais conceitos de modo prático, ou seja, pela localização e abordagem do supracitado sujeito em um poema, ou mais precisamente, na letra de uma canção brasileira. Iremos assim reunir duas teorias distintas, mas que podem se revelar complementares (teorias psicanalíticas e conceitos de uma análise comunicacional do discurso), em busca das estratégias discursivas que são mobilizadas pelo sujeito supracitado em seus desdobramentos.

Palavras-chave: Sujeito enamorado. Psicanálise. Semiollinguística. Desdobramento dos sujeitos.

Abstract: This paper, written by four hands, follows two goals: the first is to show how the notion of “enamoured subject” is understood by Psychoanalysis and Semiollinguistics Discourse Analysis. The second is to develop such concepts in a practical way, in other words, through the location and approach of the aforesaid subject in a poem, or more precisely, in the lyric of a Brazilian song. Thus, we will gather two distinct theories, but which can be revealed as complementaries (concepts of psychoanalytic theories and concepts of communication discourse analysis), searching the discursive strategies that are mobilized by the aforesaid subject in theirs ramifications.

Keywords: Enamored subject. Psychoanalysis. Semiollinguistics. Subject’s ramifications.

ⁱ Doutora em Linguística pela Université de Toulouse II e docente do Programa de Pós-Graduação em Estudos Linguísticos da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). E-mail: idaluz@hotmail.fr.

ⁱⁱ Doutor em Psicologia pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), doutor em Letras pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG) e docente do Programa de Pós-Graduação em Saúde Coletiva da Universidade Federal do Piauí (UFPI). E-mail: cassio.edu2007@gmail.com.

Introdução

No mundo musical existem artistas que não apenas cantam canções como também as compõem. Esse duplo trabalho criativo se desdobra na criação das músicas e das letras das canções. A esse duplo talento acrescentamos ainda um outro: esses artistas podem transformar (de modo consciente ou inconsciente) as letras que escrevem em verdadeiros poemas. Este é caso do compositor/poeta/cantor/escritor Francisco Buarque de Hollanda, cuja obra já foi objeto de tantas análises, pesquisas e trabalhos em várias disciplinas.

Ainda assim, neste artigo, iremos propor mais uma abordagem de uma das canções do artista em pauta. O que nos move a realizar tal ação é o desejo de poder desvelar algumas das estratégias discursivas que comandam a ação desse *sujeito-comunicante* e as diretivas que ele fornece ao seu *alter-ego* ou *porta-voz*, ou seja seu *sujeito-enunciador* ou *poeta*¹ para que este faça, através de palavras, uma declaração de amor que foge às normas das tradicionais declarações românticas.

Obedecendo à forma com a qual se reveste o gênero artigo, nosso trabalho é um concentrado de uma pesquisa maior que reúne ideias vindas de uma analista do discurso que trabalha com textos ligados às narrativas de vida, à literatura e à poesia (entre outros) e as de um psicanalista que é também analista do discurso. Os dois pesquisadores realizaram assim, em conjunto, um *projeto de escrita*² suscetível de gerar um artigo.

Nossa atenção será voltada sobretudo para a construção da imagem de um *sujeito enamorado* particular que, ao dirigir-se ao seu objeto de amor, opera um curioso processo linguageiro: ele se valoriza negando seu valor, em um movimento de construção e de destruição que não deixa de lembrar o do processo paródico (MACHADO, 2013). Tentaremos enfatizar as estratégias propostas por tal sujeito em seus esforços para se desvelar diante do outro,

¹ Os sintagmas colocados em itálico na *Introdução*, são oriundos da teoria de análise do discurso criada pelo linguista francês Charaudeau (1983) e são aqui apresentados na forma de que se revestiram após sucessivas transformações operadas tanto por Charaudeau como por outros pesquisadores adeptos de sua teoria, tais como Machado (2013, 2015), Machado e Mendes (2013), entre outros. Estamos nos referindo aos *sujeito-comunicante* e ao *porta voz* deste, o *sujeito-enunciador* ou *poeta*. O primeiro sujeito refere-se ao compositor ou autor da letra, ser real; o segundo representa uma entidade do “mundo de papel” onde as palavras transitam.

² *Projeto de escrita* é uma versão de pesquisadores brasileiros (vide nota 1) para o sintagma *projeto de fala*, de Charaudeau, 1983. Tais projetos precedem o trabalho linguageiro ou a colocação da palavra nos atos de linguagem ou enunciados.

esforços estes que vão se abrir em duas direções: o sujeito amoroso constrói uma imagem de si e a expõe ao ser amado ou ao objeto de seu amor. No entanto, ao fazê-lo, em um movimento transgressivo, ele emprega um discurso que o (des)valoriza assim como também o ser amado, seu espelho.

Antes de prosseguirmos, acreditamos que devemos explicar nossa concepção do que seja um texto escrito ficcional, como é o caso do poema/letra de música que aqui nos interessa. Produções desse tipo – sejam elas cantadas, lidas ou representadas – ocupam um lugar fundamental na formação e na constituição da vida e da cultura de um povo. Segundo as diferentes épocas, cada uma delas produz um efeito diferenciado em seus respectivos públicos: tais efeitos podem ser de admiração, encantamento, rejeição, surpresa ou decepção. Assim sendo, a relação entre a ficção escrita e o público não está presa somente a um mas a vários horizontes de expectativas. Determinados documentos ficcionais podem romper tais esperas de modo radical com o primeiro público e começar a formar seu “verdadeiro público” (no sentido positivo) somente com o passar do tempo (JAUSS, 1994).

De todo modo, tais textos não são criados aleatoriamente: eles visam a uma comunicação na concepção da análise semiolinguística do discurso e podem conter elementos que levam ao inconsciente de seus criadores, como mostra uma concepção desta análise em um encontro com a psicanálise (MIRANDA, 2008). Nesses termos, tal comunicação obedece a uma espécie de jogo entre sujeitos: aquele que imagina/concebe/escreve o texto e aquele que o recebe. No caso que aqui será tratado, tal recepção pode passar pela leitura ou pela audição do poema já transposto em letra de canção.

Para Aristóteles, no ano IV a.C., as obras literárias possuíam uma função catártica, ao fazer apelo às emoções primárias dos indivíduos. Mas ao mesmo tempo elas tinham também a função de instruir, de criar identificações imaginárias, de estabelecer uma visão do mundo, de condicionar modos particulares e coletivos de se interpretar a realidade. Foi assim que, paulatinamente, através dos séculos, surgiu uma “literatura prescritiva”³

³ “Literatura prescritiva” é um conceito pontual que, desde Erasmo de Roterdã em *De Civilitate Morum Puerilium* (1512) tinha como função prescrever os modos de agir dos indivíduos, o que o autor realiza pela transmissão de certos preceitos, por meio de diálogos entre “personagens” ou pela exposição de máximas. Para nós, tal sintagma é visto como um conceito aplicado também a um universo de textos cuja função principal seria a de edificar uma pedagogia do amor. Em outras palavras, “literatura prescritiva” é aquela que dá orientações e sugestões, explícitas ou implícitas, sobre os modos de viver e agir em função de melhor saber amar.

(MIRANDA; MACHADO, 2012) sobre o amor, o sexo, a sexualidade e o erotismo, que perdura até hoje.

Alguns poetas antecipam em seus versos teorias que mais tarde irão se confirmar e, no caso que vamos aqui observar, algumas delas dizem respeito ao amor. É nesse sentido que empreenderemos uma análise da letra da canção *Sob Medida* de Francisco Buarque de Hollanda. O objeto da análise será por nós considerado como um macro-ato de linguagem, um campo linguageiro que nos oferece a possibilidade de verificarmos a construção e o jogo de sedução empreendido pelo sujeito apaixonado a partir da articulação entre conceitos discursivos e psicanalíticos, como dissemos.

No entanto, cabe ressaltar que não abordaremos aqui um signo constitutivo da canção, ou seja, o musical propriamente dito. Preferimos centrar nossos olhares apenas nas palavras, tratando a letra da música como um texto poético que foi escrito para ser cantado, como eram os de trovadores da idade média francesa: Guillaume de Poitiers, Bernard de Ventadour (ambos do século XII), alguns nomes entre tantos outros.

O artigo será dividido em três partes. Na primeira, de modo bem panorâmico, teceremos algumas considerações sobre o amor na ótica da psicanálise. Na segunda, enfatizaremos algumas contribuições que a análise discursiva Semiolinguística pode trazer para nosso artigo. Na terceira parte realizaremos um “possível interpretativo” (CHARAUDEAU, 1983, p. 57) da letra da música *Sob Medida*⁴, buscando desvendar algumas das estratégias discursivas ali empregadas.

1 Breves considerações sobre o amor do ponto de vista da psicanálise

O edifício teórico freudiano em torno do amor é construído com base nos pilares do masculino e do feminino. Se já em 1914, ao escrever *Sobre o narcisismo: uma introdução*, Freud apresenta, por um lado, o ponto de partida para a caminhada humana no campo do amor, por outro lado e em outros trabalhos (1910, 1912, 1917), ele irá demonstrar como homens e mulheres trilham tais caminhos de modo diferenciado. Para Freud, existe um modo particular de “escolha objetal”⁵ feita pelos seres humano, e seu interesse é

⁴ A letra completa será apresentada no Anexo, colocado no final do artigo, antes das Referências.

⁵ A “escolha objetal” no caso, refere-se ao modo inconsciente como cada sujeito se enlaça afetivamente ao outro. Trata-se de um modo particular de relacionamento, que cada um faz com determinado objeto e, sobretudo, o objeto do amor.

apresentar algumas “condições necessárias ao amor” (FREUD, 2006, p. 71), que seriam em número de quatro.

Vejamos rapidamente, cada uma delas.

A primeira refere-se ao fato de que os homens sempre escolheram um objeto de amor baseados na condição prévia de que haverá uma pessoa (do par amoroso) que será prejudicada. Desse modo, certos homens não escolherão uma mulher sem compromissos, livre, mas preferirão aquelas que têm um tipo de ligação afetiva com outros homens: a não-disponibilidade civil da mulher funcionaria como atrativo para o homem. Nesse caso, ele se colocará como alguém que vai se interpor entre o casal e assumirá a posição de um terceiro na relação.

Já a segunda condição está ligada à atração que um homem pode ter por uma mulher de “má reputação”, um amor que terá como objeto uma espécie de prostituta ou em termos mais suaves e menos machistas que o empregado por Freud, uma mulher livre e que não vê problemas em ter vários parceiros sexuais. Esta condição é oposta à primeira:

Enquanto que a primeira precondição fornece a oportunidade para gratificar impulsos de rivalidade e hostilidade em direção ao homem de quem a mulher é arrebatada, a segunda, a da mulher se assemelhar a uma prostituta, se relaciona à experiência do ciúme, que parece ser uma necessidade para os amantes desse tipo (FREUD, 2006, p. 172).

Entretanto, as duas condições supracitadas se referem a uma tendência universal que tem em sua base certa depreciação do amor.

A terceira condição, por sua vez, apresenta o homem na posição de dependente compulsivo da mulher amada, ainda que este amor seja pouco e que ele seja abandonado por ela. Os homens que assim amam investem demais em seu objeto amoroso e despendem grandes quantidades de energia mental, o que resulta na minimização ou mesmo no apagamento dos demais interesses de suas vidas.

Por fim, um outro modo de amar se sustenta na fantasia de salvar a mulher amada: trata-se de uma posição narcísica assumida por homens que se convencem de que a mulher “[...] precisa dele, que sem ele [ela] perderá todo o controle moral e, rapidamente, descerá para um nível lamentável” (FREUD, 2006, p.174). Segundo Freud, não há qualquer fundamento na realidade que justifique tal postura.

De fato, a tendência à depreciação na esfera do amor se fundamenta em duas correntes sexuais presentes no psiquismo humano. A postura amorosa denominada “normal” baseia-se na união de uma dimensão sensual e de uma dimensão afetiva, e qualquer tipo de perturbação deriva de uma falha na conciliação destes dois polos. A corrente afetiva refere-se a uma afeição, a uma *dessexualização* do objeto em função de um investimento no campo do amor. Este, segundo Freud (op. cit.) atribuiria um caráter celestial ao amor, enquanto que a corrente sensual lhe atribuiria um caráter terreno, uma vez que nele se encontra o fundamento do encontro sexual.

O amor “normal”, então, aparece como a capacidade de o homem conciliar o desejo sexual com a afeição, o que o possibilita encontrar um modo mais digno de amar, pois “[...] o máximo de intensidade de paixão sensual trará consigo a mais alta valorização psíquica do objeto – sendo esta a supervalorização normal do objeto sexual por parte do homem” (FREUD, 2006, p.187). A anormalidade no campo do amor é, dessa maneira, a divisão do amor, uma cisão: quando se ama, não se deseja e, quando se deseja, não se ama.

Resumindo bem, para Freud, em certos sujeitos existe um amor fundamental, que serve de base para todos os outros amores. Esse amor é voltado para um “objeto amável fundamental” (op. cit.), ainda que haja uma tendência à depreciação na esfera amorosa e que o amor busque sempre uma pessoa determinada, em detrimento de outras. Lembremo-nos de que o amor acontece por surpresa, mas também é possível definir o que faz um sujeito apaixonar-se por determinada pessoa, pois o amor tem uma matemática com condições estabelecidas para que aconteça.

Lacan (1960) sustenta a ideia de que o amor não é só narcísico, mas tem também a função de restabelecimento de fazer existir a relação sexual. Dessa maneira, Lacan apresenta a noção do amor como uma suplência da falta de equivalência sexual, sendo, portanto, uma ilusão. A falsidade característica do amor refere-se à sua reciprocidade intrassubjetiva, uma vez que a dimensão narcísica do amor aponta para o seu essencial: amar é querer ser amado, é demanda de reconhecimento e, portanto, de amor.

Todavia o amor não é apenas ilusão, mas ele é também signo, gozo e compromisso, mas com a mesma função de suprir a falta de equivalência sexual.

Em suma, na ótica psicanalítica – aqui apresentada em grandes linhas – o amor se apresenta sempre sob o signo da dessimetria. Tal signo coloca homens e mulheres em posições diferentes quanto ao sentimento em pauta.

Para nós, é possível sustentar que um aspecto cultural é encontrado no amor, uma vez que ele não prescinde da cultura de tal modo que “se não houvesse cultura, não haveria a questão do amor” (LACAN, 2005, p.114).

São tais dimensões culturais que serão investigadas, ainda que de forma bastante panorâmica, levando em conta: (i) a relação entre as condições de produção de determinados discursos de ficção; (ii) suas representações socialmente partilhadas e (iii) os imaginários sócio-discursivos que compõem a representação do amor na contemporaneidade⁶.

O amor enfim é uma construção social e histórica e, por isso mesmo, não implica só o sujeito mas a cultura que o envolve. E desta fazem parte os poemas/letras de canções como a que nos interessa aqui. Mas antes de desconstruir tal produção para melhor entender sua construção, gostaríamos de expor, também *à vol d’oiseau*, alguns conceitos da teoria Semiolinguística que nos serão úteis para empreender tal tarefa.

2 O sujeito enamorado em face de alguns conceitos da Semiolinguística

Tentamos mostrar de maneira simplificada algumas noções psicanalíticas que buscam interpretar o sentimento amoroso. Cabe-nos agora buscar na análise do discurso os diferentes ângulos pelos quais o *sujeito enamorado* poderia ser tratado.

A teoria supracitada, proposta por Charaudeau em 1983, oferece ao pesquisador que se interessa por discursos (sejam eles da ordem do factual ou do ficcional) vários conceitos interessantes. Vejamos alguns deles, que poderiam ser utilizados na análise prática que realizaremos no próximo segmento, sobre o poema/letra já citado.

Um desses conceitos seria o do contrato que se estabelece entre os pares da comunicação. Há um *sujeito-comunicante* que busca conquistar, seduzir ou ao menos fazer ouvir um *sujeito-receptor*, que a Semiolinguística chama de *sujeito-interpretante*. O objetivo desse contrato, uma vez estabelecido entre esses dois sujeitos, é simples: o primeiro sujeito envia uma mensagem – sob a forma escrita ou oral (na conversação cotidiana por exemplo) ou por meio de uma forma literária (um livro, um poema, a letra de uma canção, etc.) – ao segundo sujeito e espera que ele entre nesse jogo

⁶ No segmento 3, quando faremos a aplicação prática de teorias ao poema-letra de música, (i), (ii) e (iii) apresentar-se-ão misturados.

comunicativo, aceite sua mensagem, e possa se deixar influenciar por ela muito, pouco, quase nada ou nada. Possa, no mínimo escutá-la ou ler a mensagem. Ou deixá-la de lado. Nesse caso, a comunicação não teve sucesso, não aconteceu e por conseguinte, o contrato foi ignorado.

Como dissemos, todo ato de linguagem é considerado um ato comunicativo pela análise do discurso que praticamos. No entanto, no que diz respeito ao processo comunicacional, é preciso convir que há diferenças entre a recepção de um texto de ficção, mais ligado à literatura e uma conversa ou a transmissão de algo factual (como informações midiáticas, por exemplo).

Levando em conta o que dissemos sobre o amor, aos olhos da psicanálise, podemos inferir que esse sentimento, quando ocorre entre dois seres, é sempre algo não simétrico, ou seja, as maneiras de amar são diferentes e têm suas origens profundas enraizadas no misterioso mundo psíquico de cada membro do par amante. Essa assimetria é também complexa no caso do processo comunicacional. Quando ela se dá oralmente, em um face a face, e aquele que enviou a mensagem percebe que ela foi mal recebida, pode sempre tentar corrigi-la e mesmo refazer seus contratos ou propostas comunicativas até chegar a um entendimento (por mínimo que seja) com seu receptor. Mas, quando a mensagem é enviada por meio de um poema/letra de música, ou seja, em um regime mais literário, a situação contratual apresenta-se mais complicada...

O fato é que textos vindos do gênero literário – iremos colocar o poema/letra neste vasto gênero – muitas vezes se apresentam ao leitor (ou ouvinte) fora de sua situação de origem. Deslocados. O *sujeito-interpretante* deve operar uma reconstituição daquilo que lê ou escuta pois quem compôs a mensagem não está diante dele. Nesse sentido, as palavras de Iser são elucidativas em relação à situação de comunicação ou à situação contratual:

O discurso ficcional é privado da situação referencial cuja determinação rigorosa assegura ao ato linguístico sua plena realização. Essa falta evidente não implica em um fracasso por parte do discurso ficcional, mas pode servir de ponto de partida para melhor captar o que faz a particularidade do discurso de ficção (ISER, 1995, p.117⁷).

⁷ Nossa tradução de: “Le discours fictionnel est privé de la situation référentielle dont la détermination rigoureuse assure à l’acte linguistique sa pleine réalisation. Ce manque évident n’implique pas un quelconque échec du discours de fiction, mais peut servir de point de départ pour mieux saisir ce qui fait la particularité du discours de fiction.”

No texto literário, “[...] assim como aquele que escreve não é o mesmo que enuncia, também aquele a quem o texto é dirigido não é o mesmo que lerá a obra.” (MELLO, 2006, p. 295). Isso nos leva a visualizar o desdobramento das instâncias enunciativas, que Mello assim explica:

[...] de um lado, o leitor inscrito no texto e, do outro, um indivíduo que tem o livro em suas mãos – um sujeito que sofre o impacto da leitura e que, ao mesmo tempo, (re)age a esta experiência, participa do processo, (re)cria sentidos e, conseqüentemente, faz circular todo o processo comunicacional (MELLO, 2006, p. 293).

Mello⁸, também adepto da teoria Semiolinguística, menciona o leitor diante de um “livro” na citação acima: iremos tomar a liberdade de substituir “livro” por poema/letra de música. Ainda que seus objetivos na produção citada sejam outros, nota-se que este pesquisador também recorre à teoria psicanalítica – no caso, Freud – fazendo-a fundir, como é nosso desejo agora, com a análise do discurso Semiolinguística. Ele lembra que literatura e psicanálise convivem em paz, ao contrário de tantas outras disciplinas que dialogam entre si, mas com alguma dificuldade (MELLO, 2006, p.294), pois, na verdade, o que alguns analistas do discurso buscam “[...] é a emergência dos processos inconscientes na fala, no discurso” (op.cit.)

Endossamos as afirmações de Mello, pois fazemos também parte do grupo de analistas do discurso que procuram não só o sentido do explícito, mas que buscam também, sobretudo no âmbito dos discursos ficcionais “[...] a patologia não só das personagens, como do autor, da obra e do leitor, não só nos enunciados como nas enunciações” (op.cit.).

Em outros termos, consideramos, como Bakhtin já nos havia sugerido (1970), que nenhuma *palavra* é neutra, pura, virgem de qualquer uso anterior... Assim vemos todas as palavras (no sentido amplo que Bakhtin concede a essa terminologia) ou seja, todos os discursos atravessados por interdiscursos.

Desse modo, se consideramos o “sujeito enamorado” no âmbito da análise Semiolinguística e dentro dessa visão mais dinâmica que foi a ela conferida pelos pesquisadores por nós citados, veremos que tal sujeito é fruto de trocas reais e imaginárias: as trocas reais se devem ao autor que concebe a ideia de um *sujeito enamorado*; aí aciona um *sujeito-enunciador*, cuja missão vai

⁸ Incluímos também o pesquisador Renato de Mello entre os citados na nota 1, no sentido de estar sempre formulando pesquisas que fazem avançar as ideias originais propostas pelo criador da teoria Semiolinguística.

ser a de enunciar, por meio de palavras, sua ou suas ideias. Mas tanto o sujeito-comunicante quanto o sujeito por ele concebido, o *sujeito-enunciador*, ainda não sabem quem vai ler ou entender o que está sendo escrito. Para escrever uma obra – no presente caso o poema/letra de música – eles o dirigem então para um receptor idealizado, virtual, que a Semiologia denomina *sujeito-destinatário*. Assim, no âmbito do discurso amoroso, a primeira declaração é feita para essa entidade imaginária, que faz parte da escrita e nela se insere. Ora, o ser real que receber a declaração de amor em pauta, pode muito bem ser diferente desse *sujeito-destinatário*, mero ser de papel. Mais ainda: existem *n* *sujeitos-interpretantes*, ou receptores reais que irão, cada um a seu modo, decodificar a mensagem.

Paradoxalmente, isso concede, ao mesmo tempo, liberdade e limitação ao nosso trabalho como analistas de um discurso ficcional. Liberdade, pois sabemos que nossa subjetividade vai poder se manifestar no momento de nossa interpretação; limitação, pois sabemos que nossa interpretação será aceita por uns, recusada por outros...

Conscientes desse fato, iremos propor no próximo segmento um “possível interpretativo” (CHARAUDEAU, 1983, p.57), lembrando que ele será um entre tantos outros e que, no caso atual, para realizá-lo, unimos princípios vindos da psicanálise e da Semiologia.

3 Um amor sob medida: a constituição imaginária e a identidade do sujeito enamorado

Alguns dos poemas/letras para canções de Francisco Buarque de Hollanda se destacam pela decantação do “eu” feminino e por retratar temas partindo de um modo de subjetivação no qual o *sujeito-comunicante* (o autor) se “descentra” e se transforma em *sujeito-enunciador* feminino. Citemos, como exemplo, as letras de *Olhos nos olhos*, *Teresinha*, *Atrás da Porta* e *Folhetim*, interpretadas por cantoras tais como Maria Bethânia, Elis Regina e Gal Costa⁹. Sabemos que muito já foi dito e escrito sobre isso. Nosso artigo não visa a estudar a obra deste autor, mas apenas tomar emprestado um de seus poemas/letra de canção para nele verificar a articulação entre a análise do discurso e a psicanálise.

⁹ Somente a título de ilustração: *Sob Medida*, enquanto canção, foi o grande sucesso da cantora Fafá de Belém. Foi também interpretado por outras vozes, como a de Simone.

Mas, antes disso e somente a título de ilustração, gostaríamos de reviver, rapidamente o contexto em que o poema/letra de canção por nós escolhido foi criado. Iremos tentar responder a uma questão que diz respeito ao título: “- Sob medida para que ou para quem?”

3.1 A instância de produção de *Sob medida* de Chico Buarque

A letra de *Sob medida* foi escrita por Chico Buarque (1979) para uma canção do filme *República dos assassinos*, dirigido por Miguel Faria Jr. O filme conta a história do tristemente famoso *Esquadrão da morte*, que foi formado por um grupo de policiais cariocas decidido a fazer justiça por conta própria. É narrada então a história desses policiais, dos bandidos que deles tentam escapar e das artimanhas de uma imprensa corrupta. Até aí, não temos muitas novidades nesse tipo fílmico de narrativa. O que chama a atenção na história é que a liderança dos bandidos não foi dada a um homem protótipo de força e coragem, mas a uma personagem que oscila entre os gêneros feminino e masculino: Eloína, um travesti. Ora, a canção que nos interessa é a ela dedicada, ao travesti, ou seja, ao anti-herói ou antimachão brasileiro. Que identidade seria então esta?

Encontramos uma resposta em Charaudeau (2009, p. 21). Para o teórico, a identidade discursiva se difere da identidade social, na medida em que a social diz respeito aos lugares marcados na cultura, tais como os espaços institucionais. Ora, a identidade discursiva refere-se a uma construção do discurso posta em prática pelo *sujeito-enunciador*. Desse modo, no macroato de linguagem da canção, a identidade social do compositor ou *sujeito-comunicante* dá lugar a uma identidade discursiva de um *sujeito-enunciador* que assume o posicionamento *alocutivo*¹⁰ de um ser que assume o gênero feminino e que quer estabelecer com o outro, seu par, seu escolhido, uma relação íntima, amorosa. Podemos dizer, desse modo, que a identidade construída no discurso do poema/letra de música, em sua ligação com a personagem Eloína, estabelece uma relação imaginária vinda de um *sujeito-enunciador* do gênero feminino: um sujeito que fala de si mesmo, de modo apaixonado, diante do objeto amado que, este, não fala (BARTHES, 1981). Com isso, temos uma construção da imagem de si que o sujeito enamorado realiza,

¹⁰ Lembramos que, na Semiologia, um ato *alocutivo* tem como traço fundamental o fato de que o locutor envolve “[...] o interlocutor em seu ato de enunciação e lhe impõe o conteúdo de seu propósito” (CHARAUDEAU, 2004, p. 125).

ao estabelecer, em sua construção imaginária, algo que poderíamos denominar como fazendo parte de *categorias discursivas do amor*. Nesse sentido, é oportuno destacar que tais categorias são elementos constitutivos do poema/letra da canção e que, uma vez associados a outros elementos, por sua vez, irão construir a imagem do sujeito enamorado.

3.2 As categorias discursivas do amor

A primeira categoria refere-se à valorização que o sujeito faz diante do objeto amado. Poderíamos, então, identificar a imagem do sujeito enamorado com a de um sujeito que afirma “Eu tenho valor”. Tal sujeito constrói uma imagem de si destacada no diálogo enunciativo da relação amorosa e proclama seu amor, oferecendo-o ao objeto amado como uma promessa de contentamento infinito. É o que dizem os versos iniciais de *Sob Medida*¹¹:

(1) Se você crê em Deus // Erga as mãos para os céus // E agradeça // Quando me
cobiçou // Sem querer acertou // Na cabeça [...]

Podemos notar que o processo de autovalorização se mostra aí bem evidente. Estamos aqui em um registro amoroso lírico, *à la Tristão e Isolda*, por exemplo.

Ainda nos referindo a tais versos, lembramos Lacan: para o psicanalista francês, a mulher não faz amor sem palavras, “[...] é falando que se faz amor” (LACAN, 1985 p. 113). Se considerarmos que a voz que enuncia é uma voz que assume o gênero feminino, diremos então que ela se valoriza diante do objeto amado (ausente) e declara sua capacidade de fazê-lo feliz. Tal procedimento pertence, acreditamos, a uma espécie de retórica do amor. É sem dúvida o que vemos, quando essa mesma voz declara:

(2) [...] Sou bandida// Sou solta na vida // E sob medida // Pros carinhos seus //
Meu amigo // Se ajeite comigo // E dê graças a Deus [...]

Note-se, nos versos acima, que a autovalorização do sujeito enamorado começa a oscilar. Ele ousa revelar sua identidade de “bandida”. O que é uma “bandida”? Um ser marginal. E tal ser é feito “sob medida” para o outro. Logo, o outro deve ter também seu lado marginal, que lhe permitirá aceitar essa parceira para que o encontro amoroso se produza. Entramo-nos aí na

¹¹ Notamos que os versos destacados no corpo do texto foram por nós numerados (1, 2, 3 e 4), a fim de facilitar nossas explicações/interpretações.

dimensão especular do sujeito enamorado e em nossa segunda categoria discursiva amorosa. Aquele que ama constrói traços imaginários da semelhança ou, como diria a análise do discurso Semiolinguística, dirige-se a um *sujeito-destinatário* idealizado pelo enunciador dos versos. A semelhança, por sua vez, passa por gradações, e pode ir de uma semelhança entre gêneros (masculino e feminino) até uma semelhança pontual, localizada, como pode também apontar para outra afinidade, que é visível apenas para o *sujeito-enunciador* ou sujeito enamorado. A ênfase no reflexo do espelho continua, cada vez mais forte, nos versos que se seguem:

(3) Eu sou sua alma gêmea // Sou sua fêmea // Seu par, sua irmã // Eu sou seu incesto // Sou perfeita porque // Igualzinha a você // Eu não presto // Eu não presto [...]

Por meio de (3), o sujeito enamorado reforça sua identidade mirando-se no outro: daí os termos “alma gêmea”, “seu par” que apontam para algo lírico. Mas, o sujeito enamorado é surpreendente e, por isso mesmo é também irônico, pois quebra a expectativa do receptor de (3). Em vez de continuar sua escalada lírica empreende um movimento descendente. Tal movimento estaria, portanto, conforme ao que se espera de um amor marginal e completamente transgressivo, que afronta as regras sociais. Isso explicaria a presença dos termos “sua irmã” e “seu incesto”. Na verdade, tudo se passa como em um jogo do tipo em que várias palavras são reunidas e o jogador deve eliminar aquela que destoa das demais. No presente caso, temos termos que têm uma carga axiológica positiva e, logo, apontam para uma conclusão *p*; mas temos também outros não-positivos que apontam para uma conclusão *não-p*. Entre as duas conclusões a que aponta para *não-p* - logo, para a marginalidade dos amantes- parece-nos ser a mais forte, se seguirmos Machado (1995, p.144).

Em resumo, em nossa opinião, a imagem que o sujeito enamorado fornece de si, até agora, no que diz respeito ao registro da semelhança concerne à relação que ele faz do objeto do amor consigo mesmo, relação que foi constituída como uma escolha narcísica de um ser, em busca de complementaridade. E colocar-se como alguém que não presta é também colocar-se em posição de ser marginalizado.

Finalmente, a terceira categoria encontrada é a categoria da exceção. Se, de modo geral, encontramos em nossa cultura uma valorização que é feita em torno do amor ligado ao acesso cada vez mais fácil e sempre impulsionado ao

gozo, o *sujeito-enunciador* feminino aparece aqui como uma exceção. Acreditamos que, por não ser o que se poderia chamar de “mulher sem defeitos” dentro dos padrões convencionais da sociedade e da moral, a ela só resta se identificar ao homem amado, à sua marginalidade. Vejamos outros versos:

(4) Traíçoeira e vulgar // Sou sem nome e sem lar // Sou aquela // Eu sou filha da rua // Eu sou cria da sua // Costela// Sou bandida // Sou solta na vida // E sob medida // Pros carinhos seus // Meu amigo // Se ajeite comigo // E dê graças a Deus.

O *sujeito-enunciador* da voz feminina conclama então que *ela* seria uma exceção às santas, que são construídas pela moral e pelos bons costumes sociais, mesmo no século atual. No entanto, *ela* também não é a mulher sofisticada que vemos em belas revistas femininas como *Vogue* ou *Cosmopolitan*; *ela* é também uma exceção à tão propagada mulher multimídia dos séculos XX e XXI. Em suma, o *sujeito-enunciador* feminino de *Sob Medida* é nada mais nada menos que uma exceção.

No entanto, é enquanto lugar de exceção que tal sujeito pode amar e se fazer amado, na medida em que um dos signos do amor absoluto, presente em *Tristão e Isolda* e nas narrativas líricas do longínquo século XII francês, seria que os verdadeiros amantes deveriam dar tudo de si um ao outro e mesmo aquilo que não tinham: o impossível. Mas, ao mesmo tempo, a exceção foi concebida pelo Criador, já que ela adota a imagem de Eva e é sob essa imagem, a da mulher primeira, em sua originalidade, que ela se oferece a Adão.

Algumas palavras para concluir

O amor que se expõe em *Sob Medida* não é apenas uma declaração de amor feita por uma marginal dirigindo-se a outro marginal: mais que isso, é uma quase exigência do amor do outro. Mas a voz que declara seu amor e se expõe não é ingênua: ela sabe que, no outro, algo marginal também existe e palpita e é por isso que ele é amado e, talvez, possa também vir a amá-la, a *ela*, a sua costela de Adão, que afirma, em (2) ser “perfeita” (com suas qualidades transgressivas), pois foi feita sob medida para *ele*.

Ao construir a imagem de si no discurso e por meio dela estabelecer um contrato com seu eventual interlocutor, o sujeito enamorado constrói também (ou idealiza) a imagem do objeto amado. Assim, o *sujeito-destinatário*, aquele que é idealizado pelo *sujeito-enunciador*, não é o avesso

MACHADO, Ida Lucia; MIRANDA, Cássio Eduardo Soares. A imagem do sujeito enamorado na ótica da Análise do Discurso e da Psicanálise: um estudo de caso. **EID&A - Revista Eletrônica de Estudos Integrados em Discurso e Argumentação**, Ilhéus, n. 9, p. 39-55, dez.2015.

dele, mas apenas o seu espelho, no sentido de que ele é uma imagem recuperada da própria instância enunciativa. Dessa maneira, a estratégia de autovalorização através da desvalorização, surge como uma tentativa para trazer à cena o outro ausente.

Buscamos assim, desvelar no poema/letra de música algumas estratégias discursivas para a captação do outro – tanto o outro “ser de papel” (do mundo de ficção formado pela linguagem) como o outro *sujeito-interpretante* do mundo real.

Referências

ARISTÓTELES. **Arte retórica e arte poética**. São Paulo: DIFEL, 1959.

BAKHTINE, Mikhail. **La poétique de Dostoïevski**. Paris: Seuil, 1970.

BARTHES, Roland. **Fragmentos de um discurso amoroso**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1981.

CHARAUDEAU, Patrick. **Langage et discours**. Paris: Hachette, 1983.

CHARAUDEAU, Patrick. Locutivo (ato-). In: CHARAUDEAU, Patrick; MAINGUENEAU, Dominique. (Org.) **Dicionário de Análise do Discurso**. São Paulo: Contexto, 2004. p.254.

CHARAUDEAU, Patrick. Identité sociale et identité discursive. Un jeu de miroir fondateur de l’activité langagière. In: CHARAUDEAU, Patrick. (sous la direction de) **Identités sociales et discursives du sujet parlant**. Paris: L’Harmattan, 2009, p. 16-37.

FREUD, Sigmund. Contribuições à psicologia do amor I e II (1910, 1912). In: FREUD, S. **Edição Standard das obras psicológicas completas de Sigmund Freud**. Rio de Janeiro: Imago, 2006.

FREUD, Sigmund. Sobre narcisismo: uma introdução (1914). In: FREUD, S. **Edição Standard das obras psicológicas completas de Sigmund Freud**. Rio de Janeiro: Imago, 2006.

FREUD, Sigmund. Conferências introdutórias à psicanálise (1917). In: FREUD, S. **Edição Standard das obras psicológicas completas de Sigmund Freud**. Rio de Janeiro: Imago, 2006.

ISER, Wolfgang. **L’acte de lecture: théorie de l’effet esthétique**. Bruxelles: Mardaga, 1995.

MACHADO, Ida Lucia; MIRANDA, Cássio Eduardo Soares. A imagem do sujeito enamorado na ótica da Análise do Discurso e da Psicanálise: um estudo de caso. **EID&A - Revista Eletrônica de Estudos Integrados em Discurso e Argumentação**, Ilhéus, n. 9, p. 39-55, dez.2015.

JAUSS, Hans Robert. **A História da Literatura como provocação à teoria literária**. São Paulo: Ática, 1994.

LACAN, Jacques. **O Seminário livro I: os escritos técnicos de Freud**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1979.

LACAN, Jacques. **O Seminário livro XX: mais ainda (1972/1973)**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.

LACAN, Jacques. **O Seminário livro VIII: a transferência (1960)**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1992.

LACAN, Jacques. **O Seminário livro X: l'angoisse (1962/1963)**. Paris: Seuil, 2004.

MACHADO, Ida Lúcia. **Parodie et Analyse du Discours**. Paris: L'Harmattan, 2013.

MACHADO, Ida Lúcia. A ironia como fenômeno linguístico-argumentativo. In: **Revista de Estudos da Linguagem**, FALE/UFMG, ano 4, v. 2, 1995, p. 143-155.

MACHADO, Ida Lúcia; MENDES, Emilia. A análise semiolinguística: seu percurso e sua efetiva tropicalização. In: **Revista da ALED**, vol. 13 (2), 2013, p.7-20.

MIRANDA, Cassio Eduardo Soares. **A Bela e a Fera**. Rio de Janeiro: Editora Litteris, 2010.

MIRANDA, Cassio Eduardo Soares. **Abordagem do discurso amoroso na perspectiva da análise do discurso e da psicanálise**. Tese defendida no Programa de Pós-Graduação em Estudos Linguísticos da FALE/UFMG, 2008.

MIRANDA, Cassio Eduardo Soares; MACHADO, Ida Lúcia. Romances de caráter pedagógico: retórica da perversão do signo. In: **Cadernos Discursivos**, Catalão/UFG, v.1, 2012, p.85-100.

MELLO, Renato de. A análise do discurso e suas interseções com a crítica literária. In: EMEDIATO, Wander; MACHADO, Ida Lúcia; MENEZES, William. (Org.) **Análise do discurso: gêneros, comunicação e sociedade**. Belo Horizonte: Col. NAD, FALE/UFMG, 2006, 287-298.

Anexo – Transcrição integral do poema/letra de música *Sob Medida*, de Francisco Buarque de Hollanda (1979)

Sob medida

Se você crê em Deus
Erga as mãos para os céus
E agradeça
Quando me cobiçou
Sem querer acertou
Na cabeça
Eu sou sua alma gêmea
Sou sua fêmea
Seu par, sua irmã
Eu sou seu incesto
Sou perfeita porque
Iguazinha a você
Eu não presto
Eu não presto

Traíçoeira e vulgar
Sou sem nome e sem lar
Sou aquela
Eu sou filha da rua
Eu sou cria da sua
Costela
Sou bandida
Sou solta na vida
E sob medida
Pros carinhos seus
Meu amigo
Se ajeite comigo
E dê graças a Deus