



ISSN 2359-5051

Revista Diálogos Interdisciplinares GEPFIP/UFMS/CPAQ

Grupo de Estudos e Pesquisa em Formação Interdisciplinar
de Professores

ENTRE O AFETO E O CÁRCERE: UMA ANÁLISE INTERTEXTUAL E DISCURSIVA DE “AMOR I LOVE YOU” E *O PRIMO BASÍLIO* SOB A ÓTICA DA CRÍTICA FEMINISTA

BETWEEN AFFECTION AND CONFINEMENT: AN INTERTEXTUAL AND DISCURSIVE ANALYSIS OF AMOR I LOVE YOU AND *O PRIMO BASÍLIO* THROUGH THE LENS OF FEMINIST CRITICISM

Pamella Lopes Ferreira¹

Marcos Rogério Heck Dorneles²

RESUMO

Este artigo investiga diálogos estéticos e ideológicos entre a canção “Amor *I Love You*” (2000), interpretada por Marisa Monte, e o romance *O primo Basílio* (2011), de Eça de Queirós. Apoiado nos pressupostos da Crítica Feminista e dos Estudos Culturais, o trabalho examina de que maneira a idealização do amor romântico burguês opera como um dispositivo de controle e confinamento da subjetividade feminina. O problema central reside na sobrevivência de estruturas patriarcais que, camufladas sob uma retórica do afeto na cultura estandardizada, perpetuam a dependência emocional e o isolamento doméstico. Metodologicamente, realiza-se uma análise discursiva e intertextual, em interlocução com aportes teóricos de Chimamanda Adichie (2019), Heleieth Saffioti (2004), Cecil Zinani (2005), Constância Duarte (2003) e Ana Escosteguy (2017), e com horizontes reflexivos da Análise do Discurso, dispostos nas considerações de Eni Orlandi (2013), Dominique Maingueneau (2004), Maria do Rosário Gregolin (1995), Catherine Kerbrat-Orecchioni (1997). Os resultados indicam que a inserção do fragmento literário realista na estrutura da música pop desestabiliza a aparente linearidade romantizada, transformando a obra fonográfica em um território de disputa política sobre os corpos, os discursos e os desejos das mulheres.

Palavras-chave: Amor Romantizado. Crítica Feminista. Eça de Queirós. Estudos Culturais. Intertextualidade. Marisa Monte.

¹ Mestranda em Estudos Culturais (PPGCult/UFMS), Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, e-mail: pamlopesletras@gmail.com

² Doutor em Letras (PPGLetras/UFMS). Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, e-mail: marcos.dorneles@ufms.br



ABSTRACT

This article investigates the aesthetic and ideological dialogues between the song “Amor I Love You” (2000), performed by Marisa Monte, and the novel *O primo Basílio* (2011) by Eça de Queirós. Grounded in the premises of Feminist Criticism and Cultural Studies, the study examines how the idealization of bourgeois romantic love functions as a mechanism for controlling and confining female subjectivity. The central issue lies in the persistence of patriarchal structures which, masked by the rhetoric of affection within standardized culture, perpetuate emotional dependency and domestic isolation. Methodologically, the study conducts a discursive and intertextual analysis, engaging with theoretical contributions from Chimamanda Adichie (2019), Heleieth Saffioti (2004), Cecil Zinani (2005), Constância Duarte (2003), and Ana Escosteguy (2017), as well as the analytical frameworks of Discourse Analysis found in the works of Eni Orlandi (2013), Dominique Maingueneau (2004), Maria do Rosário Gregolin (1995), and Catherine Kerbrat-Orecchioni (1997). The results indicate that the incorporation of a realist literary fragment into the structure of a pop song disrupts the apparent romanticized linearity, transforming the musical work into a site of political contestation regarding women's bodies, discourses, and desires.

Keywords: Romanticized Love. Feminist Criticism. Cultural Studies. Eça de Queirós. Intertextuality. Marisa Monte.

1 INTRODUÇÃO

A música popular brasileira contemporânea não se reduz a um mero objeto de entretenimento ou a um produto de consumo efêmero. A arte musical pode se constituir, fortemente, como um dos palcos mais efervescentes para a produção de efeitos de sentidos e para a negociação de subjetividades. No âmbito dos Estudos Culturais, a canção pop pode ser compreendida como um âmbito dotado de espessura política, capaz tanto de cristalizar quanto de tensionar normas de gênero e comportamentos sociais vigentes. As produções midiáticas podem funcionar como espaços privilegiados de disputa cultural, nos quais as representações identitárias são moldadas sob a pressão de heranças históricas profundas. É no interior deste cenário complexo que a canção “Amor *I Love You*”, composta por Marisa Monte e Carlinhos Brown (2000; 2001; 2010; 2019; 2026), com participação vocal de Arnaldo Antunes, emerge como um objeto de estudo paradigmático, conforme podemos dialogar com as considerações críticas de Ana Escosteguy (2017). Vejamos a canção:



Deixa eu dizer que te amo
Deixa eu pensar em você
Isso me acalma, me acolhe a alma
Isso me ajuda a viver

Hoje contei pras paredes
Coisas do meu coração
Passei no tempo
Caminhei nas horas
Mais do que passo a paixão
É um espelho sem razão
Quer amor fique aqui

Meu peito agora dispara
Vivo em constante alegria
É o amor quem está aqui

Amor I Love You
Amor I Love You
Amor I Love You
Amor I love You
(Monte; Brown, 2000³)

Lançada no álbum *Memórias, crônicas e declarações de amor* (2000), a canção alcançou estrondoso sucesso massivo, fixando-se no imaginário social como uma espécie de hino do lirismo contemporâneo. O contexto histórico da música está relacionado ao momento de renovação da MPB no final da década de 1990 e início dos anos 2000. Nessa época, artistas como Marisa Monte buscavam unir a tradição da música brasileira a novas influências da música pop, do rock, da música regional e da literatura. O próprio título da canção, “Amor *I Love You*”, mistura os idiomas português e inglês, refletindo um período de intensa circulação de referências culturais globais, sem abandonar a identidade da música brasileira. No entanto, sua superfície melódica, que se apresenta de forma dócil e etérea, esconde uma tessitura intertextual⁴ densa: a recitação de um trecho de *O primo Basílio* (2011), emblemática obra do Realismo português, publicada por Eça de Queirós em 1878. Essa escolha estética ultrapassa a mera homenagem erudita, tal opção compositiva promove um curto-circuito semiótico entre determinadas possibilidades artísticas de sentimentalismo do início do século XXI e a tragédia da “mulher caída” da segunda metade do século XIX.

Diferente de representações da figura feminina ativa ou combativa observada em outras vertentes da música nacional, “Amor *I Love You*” se edifica, inicialmente, sobre uma construção

³ As citações, menções e paráfrases e citações em que não está indicado o número da página do texto ocorre devido à procedência eletrônica dos arquivos, provenientes de páginas ou plataformas de compartilhamento da *internet*, blogues e *sites*.

⁴ Dentre os vários âmbitos reflexivos interatuados, Tânia Franco Carvalhal salienta que a “[...] intertextualidade nos permite entender que ler um texto é lançá-lo num espaço interdiscursivo e na relação de vários códigos [...]” (Carvalhal, 2003, p. 77).



de forte idealização romantizada. A repetição insistente do refrão e a crueza da declaração afetiva situam-se dentro daquilo que se poderia alinhar ao “perigo de uma história única”: a premissa de que a realização e a felicidade da mulher decorrem, obrigatoriamente, do confinamento afetivo e da entrega emocional.

A hipótese que move esta investigação é a de que o ideal do amor romantizado, tal como performado por parte da chamada indústria cultural, pode funcionar como um dispositivo de submissão que mantém a mulher em um estado de permanente dependência e menoridade subjetiva. Ao transportar os afetos de Luísa, a protagonista queirosiana (que sucumbe à alienação de seus desejos), a canção expõe a atualidade daquilo que se define como “esquemas patriarcais de pensamento”, tal como situa Heleieth Saffioti (2004). Desconstruir tais paradigmas é um passo indispensável para compreender a política das emoções na contemporaneidade. O cerne desta pesquisa repousa na urgência de rastrear como devaneios amorosos, aparentemente inofensivos, alimentam a erosão da autonomia feminina, agindo como um cárcere invisível e persistente.

Para compreender o funcionamento dessa engrenagem discursiva, faz-se necessário examinar suas condições de produção de efeito de sentido. Na perspectiva enunciativa, o contexto não se limita à descrição geográfica ou mapeamento dos participantes de um evento comunicativo. O conjunto abarca os elementos implícitos, as memórias e as precondições que tornam o discurso inteligível. Enunciar pode constituir-se em transformar individualmente a estrutura virtual da língua em acontecimento e discurso, visto que a língua não significa por si mesma, mas ganha sentidos ao ser posta em movimento pelo sujeito da comunicação. Trata-se do ato pelo qual o sujeito inscreve seus pensamentos e imprime suas marcas no enunciado, situando-se em relação ao seu interlocutor através de distanciamentos e aproximações. Não existe, portanto, enunciado neutro ou desprovido de marcas do enunciador. O discurso revela-se, simultaneamente, como um objeto linguístico e histórico, cujo entendimento exige uma análise que articule a materialidade verbal à sociedade que a produziu, conforme direcionam as reflexões de Valdir do Nascimento Flores e Marlene Teixeira (2013), Charles Bally (1977), Catherine Kerbrat-Orecchioni (1997) e Maria do Rosário Gregolin (1995).

Seguindo determinados pressupostos da Análise do Discurso (AD), pode-se compreender que a produção de sentidos não ocorre apenas pela linguagem em si, mas pelas condições históricas, sociais, ideológicas e culturais que envolvem processos de enunciação. Nessa perspectiva, o discurso é entendido como uma prática social em que o sujeito deixa marcas de sua posição e de sua visão de mundo, tornando o texto um espaço de construção de significados. Assim, a AD possibilita investigar como os sentidos são produzidos a partir de



relações entre linguagem, contexto e ideologia, considerando que todo enunciado é atravessado pelas experiências do sujeito e pelas condições de sua produção. Nesse âmbito, este estudo utiliza a Análise do Discurso como aporte teórico-metodológico para compreender os efeitos de sentido presentes no *corpus* analisado, evidenciando as relações entre texto, discurso, história e cultura.

Embora a enunciação consista em um evento único e irrepetível, o enunciado, como estado resultante desse processo, permanece disponível para a investigação crítica. Quando esse enunciado se estabiliza na forma de texto, a produção de sentido se torna ainda mais ramificada, abrindo margem para múltiplas leituras que dependem da formação ideológica e do repertório de mundo de quem o recebe. Para a Análise do Discurso, a linguagem ultrapassa a mera transmissão linear de informações codificadas. O texto se consolida como uma produção verbal estruturada de modo a circular além de seu contexto original. Em interlocução com essa ótica passamos a investigar o encontro entre a voz cantada do pop e a prosa realista, interagindo com as assertivas de Argirdas Greimas e Joseph Courtés (1979), Eni Orlandi, (2013) e Dominique Maingueneau (2004).

2 ANÁLISE DO DISCURSO

Para abranger diversos fatores da Análise do Discurso, devemos compreender como funcionam as articulações com as condições de produção. Para isso, tomam-se como base as circunstâncias de produção de sentido e se consideraram os elementos que as sustentam, para assim, realizar determinada análise. Na perspectiva enunciativa, o contexto não se resume a espaço e participantes do evento comunicativo, mas se acena a tudo o que possa influenciar na compreensão e interpretação do discurso proferido, inclusive o que fica implícito e as implicações anteriores ao discurso, ou seja, o preparo.

Para aprofundar reflexões sobre o termo **enunciar** e os vocábulos próximos, dialogamos com as considerações de Valdir do Nascimento Flores e de Marlene Teixeira, para quem enunciar: “[...] é transformar individualmente a língua – mera virtualidade – em discurso” (Flores; Teixeira, 2013, p. 35). Os pesquisadores consideram que parcelas da semantização da língua se dão nessa passagem. Tal esfera de conexão auxilia a contribuir para se visualize a percepção de que a língua, por si só, não significa, não transforma. Esse conjunto adquire sentido quando posto em funcionamento, isto é, quando está em movimento junto ao seu usuário, o sujeito da comunicação. Diante disso, a enunciação, conforme Bally, é concebida



como “[...] o ato que um sujeito realiza ao comunicar os seus pensamentos”. (Bally *apud* Flores *et al*, 2009, p. 101). Por essa razão, o enunciador é também denominado **sujeito da enunciação**, podendo-se concordar com o enunciador ou rejeitar o que ele fala. Note-se que novamente o ato de enunciar é visto como uma atitude do enunciador, com propósitos definidos: comunicar, interagir ou até reagir a algo que lhe é comunicado. De acordo com Catherine Kerbrat-Orecchioni, a enunciação também pode ser vislumbrada como:

[...] a busca dos procedimentos linguísticos [...] por meio dos quais o locutor imprime sua marca no enunciado, inscrevendo a sua mensagem – seja esta implícita ou explícita –, e se situa em relação à distância enunciativa. Essa é uma tentativa de localização e descrição das unidades, quaisquer que sejam sua natureza e seu nível, que funcionam como índices da inscrição do sujeito da enunciação no enunciado⁵ (Kerbrat-Orecchioni, 1993, p. 43, tradução nossa).

Entendemos assim, que não existe enunciado sem marcas implícitas ou explícitas do enunciador. Nesse sentido, Gregolin (1995) nos auxilia a entender como se pode construir sentidos de um texto e como esse texto se articula com a história e a com sociedade que o produziu. O discurso é um objeto, ao mesmo tempo, linguístico e histórico; entendê-lo também requer a análise desses dois elementos simultaneamente. A enunciação não pode ser objeto estático de análise da linguística, cabendo essa análise ao enunciado, como produto da enunciação. É justamente por ser um evento único, sem possibilidade de repetição, que a enunciação não pode constituir um *corpus* de pesquisa, pois não é passível de análise.

Já na compreensão reflexiva de Greimas e de Courtés: “Por oposição à enunciação, entendida como ato de linguagem, o enunciado é o estado dela resultante, independentemente de suas dimensões sintagmáticas (frase ou discurso)” (Greimas; Courtés, 1979, p. 148). Visto dessa forma, é sempre posterior à enunciação, uma vez que não tem as mesmas categorias: eu/aqui/agora. Por conseguinte, é correto afirmar que o enunciado só passa a existir se houver a enunciação. As marcas desta são projetadas no enunciado, que passa a ser considerado um objeto de análise.

Outro elemento da linguagem que pode ser vislumbrado como uma esfera para interpretação é o texto. Porém, esse conjunto produz sentidos de maneira ampla, pois podem surgir várias interpretações, uma vez que o enunciatário capta a mensagem de acordo com seu conhecimento de mundo, com sua formação ideológica e com o próprio contexto da

⁵ “[...] *es la búsqueda de los procedimientos lingüísticos [...] con los cuales el locutor imprime su marca al enunciado, se inscribe en el mensaje (implícita o explícitamente) y se sitúa en relación a él (problema de la ‘distancia enunciativa’)*. Es un intento de localización y descripción de las unidades, cualesquiera sean su naturaleza y su nivel, que funcionan como índices de la inscripción en el enunciado del sujeto de la enunciación” (Kerbrat-Orecchioni, 1993, p. 43; grifos da autora).



comunicação, além de outros elementos que podem interferir na construção de sentidos. Orlandi, por sua vez, defende a ideia de que:

Para a Análise do Discurso, não se trata apenas de transmissão de informação, nem há essa linearidade na disposição dos elementos da comunicação, como se a mensagem resultasse de um processo assim serializado: alguém fala, refere alguma coisa, baseando-se em um código, e o receptor capta a mensagem, decodificando-a. [...] diremos que não se trata de transmissão de informação apenas, pois, no funcionamento da linguagem, **que põe em relação sujeitos e sentidos** afetados pela língua e pela história, temos um complexo processo de constituição desses sujeitos e produção de sentidos e não meramente transmissão de informação. **São processos de identificação do sujeito, de argumentação, de subjetivação, de construção da realidade** etc. (Orlandi, 2013, p. 21; grifos nossos).

Já para Maingueneau o termo texto também pode ser abrangido com “[...] um valor mais preciso, quando se trata de apreender o enunciado como um todo, como constituindo uma totalidade coerente” (Maingueneau, 2004, p. 57). Portanto, em uma acepção mais específica, para ser considerado um texto, é necessário que se viabilize determinadas conexões e correlações, isto é, a possibilidade de visualização de um todo que gere sentidos e um certo grau de permanência da sua circulação, de acordo com Maingueneau:

Com efeito, tende-se a falar de ‘texto’ quando se trata de produções verbais orais ou escritas, estruturadas de forma a perdurarem, a se repetirem, a circularem longe de seu contexto original. É por isso que, no uso corrente, fala-se, de preferência, de ‘textos literários’, ‘textos jurídicos’, evitando-se chamar de ‘texto’ uma conversa (Maingueneau, 2004, p. 57).

Nesse fragmento o pesquisador se refere à leitura (ou à audição) de um texto, quando o sujeito enunciator procura mostrar a conexão do que está sendo dito, fazendo uma captura de seu discurso, com julgamento de enunciativas próprias. Um dos ramos da Linguística que estuda a coerência dos textos denomina-se Linguística Textual. Já um dos estudos do discurso compete à Análise do Discurso (AD). Sua função consiste, portanto, em abranger e elucidar o quão é significativo um texto e como ele se relaciona com a história e a sociedade que o produziu.

A noção de discurso, por sua vez, pode ser apresentada pelas palavras de Eni Orlandi (2013), que pontua a possibilidade da captação de sua configuração, e externa a sua feição histórica e assistemática:

O discurso não corresponde à noção de fala pois não se trata de opô-lo à língua como sendo esta um sistema, onde tudo se mantém, com sua natureza social e suas constantes, sendo o discurso, como a fala, apenas uma sua ocorrência casual, individual, realização do sistema, fato histórico, a-sistemático, com suas variáveis etc. (Orlandi, 2013, p. 22).



Portanto, a seara do discurso se estende por caminhos simultaneamente detectáveis e variáveis na sua constituição e na sua apreciação. Por seu turno, em seus estudos sobre as tendências da Análise do Discurso, José Luiz Fiorin resalta essa maleabilidade do discurso, acentuando os seus pendores compositivos e transformadores:

[...] o discurso deve ser visto como objeto linguístico e como objeto histórico. Nem se pode descartar a pesquisa sobre os mecanismos responsáveis pela produção do sentido e pela estruturação do discurso, nem sobre os elementos pulsionais e sociais que o atravessam. Esses dois pontos de vista não são excludentes nem metodologicamente heterogêneos. De um lado a pesquisa precisa aprofundar o conhecimento dos mecanismos sintáticos e semânticos geradores de sentido; de outro, necessita compreender o discurso como objeto cultural, produzido a partir de certas condicionantes históricas, em relação dialógica com outros textos. (Fiorin, 1990, p. 176-177)

Nesse cenário, o discurso abrange âmbitos diversos de atuação e de apreciação crítica, reverberando diretrizes amplas e abertas. Já Helena Brandão, ao dialogar com as apreciações foucaultianas, assinala a feição evasiva e difusa do discurso:

Foucault concebe os discursos como uma dispersão, isto é, como sendo formados por elementos que não estão ligados por nenhum princípio de unidade. Cabe à análise do discurso descrever essa dispersão, buscando o estabelecimento de regras capazes de reger a formação dos discursos. (Brandão 2012, p. 32).

Entende-se, pois, que o texto é uma unidade discursiva composta de início, meio e fim, que formam um sentido completo. Ou seja, o discurso se constrói por meio de textos. Já no que diz respeito ao enunciado, entende-se que é a partir dele que surgem os textos que podem apresentar-se de diferentes formas: escritos, falados, cantados, desenhados etc. Após essa exposição sobre essas três noções basilares da Análise do Discurso - o enunciado, o texto e o discurso, já é possível antever que esses três elementos da linguagem estão conectados, no entanto, apresentam algumas particularidades.

Constitui-se o discurso, portanto, como um dos ares materiais de ideologia, como se fosse uma condição imposta ao âmbito ideológico. Em outras palavras, a formação ideológica tem basicamente como um dos seus ingredientes uma ou várias formações discursivas conectadas, ou seja, entende-se que os discursos são administrados por formações ideológicas. É sobre essas formações do discurso que trataremos no item seguinte, pois, segundo Brandão (2012), esses conceitos são essenciais para avaliar a junção da ideologia com o discurso, ambas considerações bastante expressivas em AD.



3. HISTÓRIA ÚNICA E CONSTRUÇÃO DO CONFINAMENTO AFETIVO

O amor romântico, em sua configuração burguesa, longe de se manifestar como um dado biológico ou abrangente, pode se constituir numa tecnologia social de controle. Trata-se de uma construção historicamente reelaborada para fixar a mulher no território doméstico, elegendo o casamento e a dedicação incondicional ao outro como horizontes exclusivos de validação pessoal. Ao discutir o impacto das representações coloniais e sociais, aponta-se que as narrativas repetitivas exercem um poder devastador por roubarem a dignidade e a multiplicidade das vivências humanas. No campo das relações de gênero, essa reiteração de uma “história única” pode aprisionar a identidade da mulher a uma determinada posição diante do homem: assumir os papéis de esposa devotada, de amante trágica ou de adúltera castigada, conforme podemos realizar uma interlocução com as reflexões de Chimamanda Ngozi Adichie (2019).

A letra de “Amor *I Love You*” desenha essa trajetória de exclusividade por meio de versos que expressam contornos obsessivos: “Deixa eu dizer que te amo / Deixa eu pensar em você”. Embora o trecho expresse uma retórica de simplicidade afetiva, o recurso insistente ao verbo “deixar” pode sinalizar um pedido de autorização, sugerindo a subordinação da vontade própria à validação do parceiro. Essa arquitetura discursiva ilustra a interiorização das assimetrias de gênero, em que a submissão é revestida e romantizada sob uma exterioridade de virtude afetiva. Fazendo um transporte intertextual, pode-se visualizar que o isolamento evidenciado aqui transcende as paredes físicas da morada de Luísa na Rua da Madalena, em Lisboa; instala-se na dimensão psíquica. De acordo com as considerações críticas de Saffioti (2004), nessa configuração, a subjetividade feminina passa a gravitar em torno do desejo masculino, rotulando-se como ilegítimo qualquer ensaio de autonomia que rompa com o roteiro amoroso tradicional.

No romance de Eça de Queirós, a concretude desse aprisionamento é severa. Luísa é o retrato da mulher cuja imaginação foi inteiramente estandardizada pelos folhetins sentimentais da época. A protagonista consome sua existência numa determinada concepção amorosa também porque as estruturas sociais de seu tempo não lhe abriram outras vias de inserção no mundo. O patriarcado opera por meio dessa idealização afetiva como uma macro ferramenta de dominação: ao convencer as mulheres de que a plenitude depende do aval masculino, o sistema assegura a docilidade social e a dependência econômica segundo Saffioti (2004).

A busca obstinada por esse ideal inalcançável de completude projetada cobra o seu preço na estabilidade emocional feminina. Na canção, a repetição do lema “Amor *I Love You*” pode



funcionar quase como um transe que camufla o vazio e a ausência de agência. Sem o crivo da Crítica Feminista e de outras abordagens reflexivas, essa história única do amor-salvação pode permanecer ativa, operando de maneira silenciosa e produzindo novas versões de mulheres tecnologicamente conectadas, mas presas a roteiros subjetivos herdados do século XIX.

3.1 Análise intertextual: a voz de Eça e a disputa de sentidos

No desdobramento compositivo da continuidade da canção “Amor *I Love You*”, a dinâmica intertextual da canção atinge sua máxima voltagem semiótica quando o arranjo pop é subitamente interrompido para dar lugar à leitura dramática de um fragmento de *O primo Basílio*, como podemos visualizar a seguir:

Tinha suspirado, tinha beijado o papel devotamente! Era a primeira vez que lhe escreviam aquelas sentimentalidades, e o seu orgulho dilatava-se ao calor amoroso que saía delas, como um corpo ressequido que se estira num banho tépido; sentia um acréscimo de estima por si mesma, e parecia-lhe que entrava enfim numa existência superiormente interessante, onde cada hora tinha o seu encanto diferente, cada passo conduzia a um êxtase, e a alma se cobria de um luxo radioso de sensações! (Queirós *apud* Monte; Brown, 2000)

O enxerto literário, extraído do momento em que a protagonista saboreia a correspondência clandestina de seu amante, instala uma fratura irônica na aparente calma da música pop. Vislumbra-se no fragmento disposto no interior da canção uma mistura das esferas da captação das sensações e da construção de sentimentos, a qual a figura ficcional de Luísa não consegue entrever, reforçando a sua escassa autonomia protagonística. Um dos papéis fundamentais da Crítica Feminista consiste, precisamente, em desmontar as cristalizações de gênero perpetuadas por determinados cânones literários. No momento em que a escrita de Eça de Queirós é friccionada em contato com a performance de Marisa Monte, testemunha-se um gesto de releitura historiográfica e compositiva. A leitura e a escrita, quando mobilizadas sob a perspectiva de gênero, também se convertem em autênticas arenas de disputa política. A intérprete brasileira se apropria da herança literária do século XIX e a reinsere no circuito de consumo contemporâneo. Essa colagem textual, no entanto, poderia levantar uma questão central: a introdução do fragmento literário e da voz de Arnaldo Antunes para enunciar o desejo de Luísa reforça ou expõe a autoridade patriarcal, como articulam as ponderações críticas de Cecil Zinani (2005) e de Constância Duarte (2003).



3.2 A semiótica da voz e o artifício do desejo

O desdobramento do arranjo vocal de “Amor *I Love You*” trabalha com contrastes nítidos. A interpretação de Marisa Monte se posiciona em uma região aguda, suave, associada a uma certa doçura e vulnerabilidade que o imaginário social costumaria atribuir ao universo feminino. Em contrapartida, a intervenção de Arnaldo Antunes surge de forma gutural, falada, emitindo uma gravidade que carregaria o peso de uma autoridade narrativa. No momento em que a voz masculina assume a enunciação dos sentimentos íntimos de Luísa, instaura-se ironicamente uma espécie de mediação: é um homem (narrador ficcional de um romance) quem relata o desejo da mulher protagonista; é o olhar masculino (tanto no prisma da focalização narrativa como no viés da visão de mundo escolhida) que descreve as reações físicas e emocionais dela diante de um signo amoroso (a carta). Esse arranjo estético pode autorizar duas leituras críticas distintas:

- Manutenção do *status quo*: por um lado, pode-se interpretar que a faixa ratifica a assimetria apontada, por exemplo, nas considerações críticas de Saffioti (2004), reservando à voz masculina o privilégio histórico de nomear e balizar a experiência afetiva da mulher.
- Desnudamento do artifício: por outro lado, a ruptura abrupta entre o canto melodioso e a fala seca causa um estranhamento produtivo. A intervenção de Antunes não finge ser Luísa; encarna o próprio horizonte compositivo do narrador realista de Eça de Queirós, o artífice masculino que desenha o declínio da heroína com propósitos predeterminados de crítica social e moralização.

Ao demarcar esse corte, a melodia cessa, os instrumentos silenciam e a voz grave assume o primeiro plano, a obra evidencia que o romantismo burguês é uma construção exterior imposta à mulher. Se no romance original Luísa acaba silenciada pela tragédia, pelo adoecimento e pela condenação social, na canção esse vazio é preenchido pela reiteração da estrutura pop. A intertextualidade expõe que os afetos contemporâneos permanecem atravessados por esses fantasmas históricos. O anseio de Luísa por Basílio representava uma tentativa de escapar da apatia do espaço doméstico, mas a engrenagem social de sua época não oferecia saídas fora da marginalização moral. A retomada imediata do refrão açucarado após a leitura dramática insinua uma espécie de circularidade: o amor idealizado continua operando como o principal refúgio para certas alienações cotidianas, como poderíamos efetuar interfaces com as propostas de Cecil Zinani (2005).



3.3 Saúde mental, autonomia e o cárcere invisível

O debate proposto por este cruzamento estético ultrapassa os limites do exercício literário e musical e alcança os territórios da subjetividade contemporânea e da ética das relações sociais e interpessoais. O devaneio do bordão “felizes para sempre”, alimentado tanto pelas páginas do folhetim oitocentista quanto pelas produções das plataformas de *streaming*, pode impor exigências emocionais severas sobre as mulheres. Ao enunciar o sentimento como um absoluto imutável, a construção de uma retórica da paixão devocional frequentemente negligencia a preservação da autonomia individual feminina.

O isolamento doméstico que asfixiava Luísa no século XIX conecta-se diretamente à dependência afetiva identificada nas relações contemporâneas. Os esquemas patriarcais de pensamento mostram-se profundamente eficazes por infantilizarem as mulheres valendo-se, precisamente e equivocadamente, dos discursos de carinho e proteção. A personagem que “desfalece” ao vislumbrar o amado encontra paralelo na mulher contemporânea que silencia seus projetos e sua integridade para se ajustar às expectativas do desejo do parceiro, conforme sinaliza Saffioti (2004).

A vertente da Crítica Feminista pode cumprir a função de desorganizar essas construções amorosas. Investigar a intertextualidade em “Amor *I Love You*” exige ler a canção não apenas como uma celebração romantizada, mas como um sintoma dos riscos de se edificar uma identidade inteiramente dependente do olhar do outro. A conquista da emancipação feminina requer o abandono desse *script* único que condiciona a salvação das mulheres a um determinado encontro amoroso. Sem esse distanciamento crítico, as produções culturais correrão o risco de atuar como reprodutoras de um modelo afetivo que se assemelha a um cativeiro dourado, segundo as articulações reflexivas de Zinani (2005) e Duarte (2003).

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

O exame intertextual entre as produções de Marisa Monte e Eça de Queirós pode revelar que a cultura de massa constitui um espaço de permanência e também de atualização de estruturas discursivas que moldam certos papéis de gênero. A costura teórica entre as perspectivas de Adichie, Saffioti, Zinani, Duarte e Escosteguy permitiu relacionar a canção



“Amor *I Love You*” a esferas sociais e culturais de um relevante documento de época, capaz de colocar em fricção a memória literária e a política dos afetos.

A evocação do drama de Luísa pela intervenção de Arnaldo Antunes funciona como um lembrete de que as engrenagens de dominação de gênero são plásticas e adaptáveis. Migram-se sem dificuldades das páginas do realismo oitocentista para as transmissões de rádio e os algoritmos digitais, preservando a essência da submissão por meio da romantização da dependência. A canção, ao acolher em sua estrutura um texto que narra o desfalecimento de uma mulher diante do apelo amoroso, transporta ironicamente à tona as fraturas históricas que marcam a subjetividade feminina.

A emancipação das mulheres exige uma revisão rigorosa de padrões sentimentais e comerciais assimilados. Os Estudos Culturais e a Crítica Feminista podem oferecer aportes analíticos necessários para desregulamentar esses devaneios, estimulando uma autonomia que liberte o sujeito feminino tanto do isolamento doméstico que consumiu Luísa quanto das dependências emocionais contemporâneas. Somente ao evidenciar o caráter construído dessas narrativas será possível dar espaço a novas trajetórias existenciais: histórias que recusem a linearidade do confinamento e se afirmem como plurais, autônomas e soberanas.

REFERÊNCIAS

ADICHIE, Chimamanda Ngozi. **O perigo de uma história única**. Tradução: Erika Rodrigues. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

ADOBRÓ. [Intérprete]: Carlinhos Brown. Rio de Janeiro: Sony Music; Salvador: Candyall Music, 2010. 1 CD (44 min.)

AFROSSINFONICIDADE. v. 2. [Intérprete]: Carlinhos Brown. Salvador: Candyall Music, 2026. 1 CD (126 min.)

BALLY, Charles. *Le langage et la vie*. 3. ed. Genebra: Librairie Droz, 1977.

_____. *Linguistique générale et linguistique française*. 2. ed. Berna: Éditions Francke Berne, 1965.

_____. Enunciação. In: Flores, Valdir do Nascimento *et al.* (org.). **Dicionário de linguística da enunciação**. São Paulo: Contexto, 2009.

BRANDÃO, Helena Hathsue Nagamine. **Introdução à análise do discurso**. 3. ed. Campinas: Editora da UNICAMP, 2012.



CARVALHAL, Tânia. Intertextualidade: a migração de um conceito. In: _____ **O próprio e o alheio: ensaios de literatura comparada.** São Leopoldo: UNISINOS, 2003

DUARTE, Constância Lima. Feminismo e literatura no Brasil. **Estudos Avançados**, São Paulo, v. 17, n. 49, p. 151-172, 2003.

ESCOSTEGUY, Ana Carolina Damboriarena. Stuart Hall e o feminismo: revisitando relações. **Revista Estudos Feministas**, Florianópolis, v. 25, n. 3, p. 1297-1306, 2017.

FIORIN, José Luiz. Tendências da análise do discurso. Campinas, **Cadernos de Estudos Lingüísticos**, v.19, p.173-179, jul./dez.1990.

FLORES, Valdir do Nascimento; TEIXEIRA, Marlene. **Introdução à linguística da enunciação.** São Paulo: Contexto, 2013.

FOUCAULT, Michel. **A arqueologia do saber.** Tradução: Luiz Felipe Baeta Neves. 8. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2012.

GREGOLIN, Maria do Rosário. Análise do discurso: língua, história, sociedade. **Alfa: Revista de Linguística**, São Paulo, v. 39, p. 45-55, 1995.

GREIMAS, Algirdas Julien; COURTÈS, Joseph. **Dicionário de semiótica.** Tradução: Alceu Dias Lima *et al.* São Paulo: Cultrix, 1979.

KERBRAT-ORECCHIONI, Catherine. **La enunciación: De la subjetividad en el lenguaje.** Tradução: Gladys Ánfora; Emma Gregores. 3. ed. Buenos Aires: Edicial, 1997.

MAINGUENEAU, Dominique. **Análise de textos de comunicação.** Tradução de Cecília P. de Souza-e-Silva e Décio Rocha. 3. ed. São Paulo: Cortez, 2004.

MONTE, Marisa. Memórias, Crônicas e Declarações de Amor. 1. Amor I Love You. In: Marisa Monte. **marisamonte.** Rio de Janeiro, 2021. Disponível em: https://www.marisamonte.com.br/home/home/discografia/_memorias-chronicas-e-declaracoes-de-amor/ Acesso em: 07 jun. 2026.

MEMÓRIAS, CRÔNICAS E DECLARAÇÕES DE AMOR. [Compositora e intérprete]: Marisa Monte. Rio de Janeiro: Phonomotor Records; EMI; Blue Note, 2000. 1 CD (41 min.).

MEMÓRIAS, CRÔNICAS E DECLARAÇÕES DE AMOR. Direção: Cláudio Torres e Lula Buarque de Holanda. Produção: Arto Lindsay. Intérprete: Marisa Monte. Participações: Arnaldo Antunes e Laurie Anderson. Rio de Janeiro: Conspiração Filmes, 2001. 1 DVD (69 min.).

ORLANDI, Eni Puccinelli. **Análise de Discurso: princípios e procedimentos.** 11. ed. Campinas: Pontes, 2013.

QUEIRÓS, Eça de. **O primo Basílio.** Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2011.

SAFFIOTI, Heleieth Iara Bongiovani. Quem tem medo dos esquemas patriarcais de pensamento? **Lutas Sociais**, São Paulo, n. 11/12, p. 111-122, 2004.



TRIBALISTAS AO VIVO. [Compositores e intérpretes]: Marisa Monte; Carlinhos Brown; Arnaldo Antunes. Rio de Janeiro: Phonomotor Records; Altafonte, 2019. 1 CD (84 min.)

ZINANI, Cecil Jeanine Albert. Crítica Feminista: uma contribuição para a história da literatura. **Revista de Literatura**, Caxias do Sul, v. 2, n. 4, p. 45-56, 2005.