

**A CONSTRUÇÃO
DO ETHOS
DO SUJEITO
ENUNCIADOR EM
CARTOLA**

ROMANHOLI, Cíntia Patrícia¹
STEIGENBERGER, Fabiana Fernanda²
FERNANDES, Luiz Carlos³

¹ Mestranda no Programa de Pós Graduação em Estudos da Linguagem da Universidade Estadual de Londrina – UEL.

² Mestre pelo Programa de Pós Graduação em Estudos da Linguagem da Universidade Estadual de Londrina – UEL.

³ Docente no Programa de Pós Graduação em Estudos da Linguagem da Universidade Estadual de Londrina – UEL.

RESUMO: Sabemos que, por força do esforço de convencimento, o orador é capaz de projetar, ao produzir seu discurso, uma imagem de si que pode diferir de sua imagem enquanto sujeito empírico. É com base nessa perspectiva que nos propomos a analisar a construção da imagem, ou seja, o *ethos*, do sujeito enunciatador em textos da modalidade do cotidiano, mais especificamente em letras de canções do renomado sambista Cartola. A representação dessa imagem se dá através das escolhas lingüísticas que o enunciatador faz no ato de construção de seu discurso, lugar de engendramento do *ethos*. No caso da canção popular, o compositor, com simplicidade, procura agradar não só o gosto popular indiferenciado, mas, muitas vezes, igualmente ao interlocutor mais letrado e mais culto. As letras de Cartola, músico muito elogiado e admirado pela maioria dos sambistas, falam de amor sem serem vulgares, revelando fugir ao lugar comum. Considerando a preferência temática recorrente em suas composições, pode-se caracterizar seu samba como pertencente à formação discursiva da chamada "dor de cotovelo". Assim, pretendemos averiguar em quais estereótipos, enunciados que apontem para uma determinada formação discursiva, está ancorado o *ethos* discursivo desse enunciatador.

PALAVRAS-CHAVE: *ethos*; *dor de cotovelo*; Música Popular.

ABSTRACT: We know that, by force of the convincing effort, the speaker projects, many times, when producing his speech, an image of himself which is very different from the empirical image of himself. Based on this perspective, we intend to analyze the construction of the self-image, in other words, the *ethos* of discursive enunciator in daily modality texts, particularly in musical songs composed by the Brazilian renowned sambista Cartola. The self image representation is constructed through linguistic choices done by the enunciator while he builds his speech, territory where he inscribes his *ethos*. In popular song's situation, the songwriter, with simplicity, tries to please not only popular taste, but, many times, cultured and erudite listeners too. Cartola's compositions, one of the most exalted and praised Brazilian musicians, deal with love themes but in a sensitive way, without been vulgar and fleeing from cliché. Considering the predominant thematic preference in his compositions, we can characterize his samba as belonging to the discursive formation called "jealousy" (in Portuguese: "dor de cotovelo"). In such a manner, our purpose is to examine the more utilized stereotypes as statements which indicate a particular of that enunciator's discursive *ethos*.

KEYWORDS: *ethos*; "jealousy"; Brazilian samba

INTRODUÇÃO

Oriundo da Retórica – "ciência teórica e aplicada do exercício público da fala, proferida diante de um auditório dubitativo, na presença de um contraditor" (CHARAUDEAU & MAINGUENEAU, 2004: 433) –, o termo *ethos* designa a

imagem que o locutor constrói de si em seu discurso, com o objetivo de influenciar seu alocutário, apelando para sua imaginação (CHARAUDEAU & MAINGUENEAU, 2004). Trata-se da representação do locutor apreendida não somente pelo enunciado, mas também pela modalidade de sua enunciação evidenciada nas escolhas lingüístico-discursivas realizadas.

Seu uso por Aristóteles assume um duplo sentido: tanto designa as virtudes morais, ligadas a atitudes e virtudes, para garantir credibilidade ao orador, como comporta uma dimensão social, ou seja, corresponde ao ato do orador de procurar convencer ao se exprimir de modo condizente e segundo hábitos e costumes sociais. Em ambos os casos, *ethos* denota a representação de si que o orador quer inserir em seu discurso, por meio das escolhas lingüísticas.

Em Análise do Discurso, o termo “Retórica” foi explorado por Dominique Maingueneau (1993) em seus trabalhos, sendo empregado na definição da cena da enunciação. Segundo ele, os gêneros discursivos possuem uma “distribuição pré-estabelecida” de papéis que determina, em parte, a imagem do locutor. No entanto, esse locutor tem a liberdade de escolher sua cenografia optando por uma determinada postura. Assim, a imagem que formula de si é “ancorada em estereótipos, um arsenal de representações coletivas que determinam, parcialmente, a apresentação de si e sua eficácia em uma determinada cultura” (MAINGUENEAU & CHARAUDEAU, 2004: 221).

O *ethos* se refere, portanto, ao sujeito enunciatório do discurso, que será caracterizado pelo exterior deste. Ou seja, ele é concebido por seu interlocutor, que ao interagir, atribui a ele traços extradiscursivos – relacionados a dados exteriorizados – de acordo com preferências associadas à determinada postura com que se identifique. No entanto, nem sempre o *ethos* idealizado pelo enunciatório é aquele que acaba por ser produzido por ele. O enunciatório pode, por exemplo, planejar uma imagem de si e o interlocutor interpretá-la de uma forma distinta ou, até mesmo, contrária àquela proposta.

Temos por objetivo analisar como se dá esse processo de construção da imagem do enunciatório no discurso em três músicas de Cartola, cujo tema é a dor de cotovelo: “Amor proibido” (EMI, 1974), “Não quero mais amar a ninguém” (EMI,

1973) e "Alegria" (EMI, 1974). Pretendemos, através da análise das letras de música, mostrar que nos versos predomina a imagem de um sujeito que se coloca como vítima das artimanhas da mulher amada, alguém machucado emocionalmente, desprovido de maldade, e que se apresenta como incapaz de intervir em seu próprio destino. Passa a impressão de alguém que não possui condições e atributos para se fazer verdadeiramente amado por um outro, no caso a mulher desejada.

As canções selecionadas configuram-se como sambas, gênero musical cuja circulação, embora restrita, sustenta-se, há décadas, como um dos componentes principais da cultura popular do Brasil. O samba-canção, gênero predominante das composições de Cartola, caracteriza-se pela melodia pausada, romântica e o tom compassado. Esse compositor é um dos mais respeitados na história do samba: de origem humilde e escolaridade incompleta, é autor de uma obra de grande valor para a cultura nacional, a qual se constitui de canções musicalmente bem elaboradas e letras habilmente articuladas com o gosto popular.

A DOR DE COTOVELO: UM GÊNERO CONSOLIDADO NA MÚSICA POPULAR BRASILEIRA

Os pesquisadores situam as origens da música popular brasileira no período do Brasil colônia, a partir da mistura de vários estilos, notadamente os sons de origens africanos, as cantigas populares, a música erudita, os hinos religiosos, etc. No entanto, o termo MPB difundiu-se, na história da música brasileira, somente na década de 60, quando se popularizou amplamente graças aos festivais de Música Popular Brasileira promovidos pela TV Record. Além de sua importância como manifestação de nossa realidade cultural, a MPB reflete a riqueza daquilo que é eminentemente popular em nossa música (TINHORÃO, 1998), e revela-se como um valioso instrumento de preservação da memória sócio-histórica de nosso país.

A modalidade discursiva "Música Popular Brasileira" caracteriza-se como um discurso do cotidiano, e atrela-se à opinião pública que, de certa forma, consagra determinadas letras e

as mantêm na memória discursiva, como obras consolidadas sócio historicamente. Ela é o resultado da combinação de uma variedade de gêneros discursivos, também caracterizados como gêneros do cotidiano, como os ditos populares, os contos, os provérbios, que se entremeiam e possibilitam a estruturação da enunciação dos sentimentos mais subjetivos do sujeito enunciador.

O objeto de estudo, aqui, é a MPB referente à formação discursiva da dor de cotovelo, termo cunhado por Lupicínio Rodrigues, que se apropriou da imagem, comum nos bares, do homem ou da mulher que, acompanhado de um copo de bebida, se senta no balcão de bares e ali apóia seus cotovelos para chorar seu amor perdido. Esse gênero discursivo possui como traço marcante de sua identidade discursiva o sofrimento amoroso do sujeito enunciador, que se apresenta ostentando uma melancolia amarga, resultado da constatação do fim de sua relação amorosa e da frustração pelo amor traído ou desprezado.

Trata-se de um gênero assemelhado ao perfil das cantigas de amor, surgidas entre os séculos XI e XIII por meio das quais os trovadores entoavam sua “coita d’ amor”. Aqui, destacamos a noção de pré-construído, que “contribui para desestabilizar a oposição entre o exterior e o interior de uma formação discursiva, em benefício da noção de imbricação entre discursos e de relações com outras formações discursivas exteriores e anteriores” (MAINGUENEAU, 2004: 401). Portanto, a formação discursiva da dor de cotovelo atrela-se, interdiscursivamente, a essa forma de composição da tradição trovadoresca.

A cenografia do gênero discursivo da dor de cotovelo apresenta, geralmente, como enunciador alguém que sofre por amor, tendo como co-enunciador um sujeito empírico que é o responsável por desencadear tal sofrimento. A vivência de tal sentimento valida e corrobora a cena enunciativa por estabelecer o momento de exercício do fazer discursivo, ou seja, a ocasião para instituição do discurso sobre a dor do sofrimento amoroso.

A cronografia, em grande parte das composições, não aparece definida por períodos específicos de tempo. No entanto, a discursivização é marcada pela não-concomitância enunciativa. É o que se pode observar no fato de o sujeito enunciador mencionar, invariavelmente, a dolorosa situação em que se encontra, relatando fatos ocorridos em um tempo

passado, próximo ao momento da enunciação e que explicita a rejeição amorosa, as conseqüências de um amor não correspondido pela pessoa amada. Assim, os enunciados desse gênero discursivo remetem a uma anterioridade discursiva. Constatamos que toda discursivização referente à dor de cotovelo é desencadeada e legitimada pelo sofrimento amoroso do enunciador, que engendra seu direito à fala em uma perspectiva de interação direta com um outro sujeito.

Esse gênero discursivo, cujos temas são sempre de fundo melancólico, surgiu em 1928 sob a influência do maxixe:

A intenção dos compositores era ir substituindo os cansados números de danças maxixeiras, de caráter jocoso, por quadros à base de canções que atendessem, de um lado, ao romantismo melódico herdado do século XIX, e, de outro, às exigências de ritmo evidenciadas, após a Primeira Grande Guerra, pelas novas camadas contemporâneas da moderna indústria (TINHORÃO, 1991: 152).

Mas, foi com sua identificação ao choro, que o sambacação, nome que indicava a incompatibilidade rítmica com a festividade do carnaval, firmou seu estilo dentro de uma variedade de outros estilos e conquistou o público da pequena classe média carioca. Esse novo gênero abrigaria a formação discursiva da dor de cotovelo, cujos representantes mais conhecidos são Cartola e Nelson Cavaquinho.

Angenor de Oliveira nasceu em 1908 no Rio de Janeiro e ficou conhecido pela alcunha de Cartola após adotar, aos 16 anos, o hábito de usar um chapéu côco. Iniciou em música tocando o cavaquinho de seu pai, até que, mais tarde, passou para o violão e começou a compor sambas-canção (VASCONCELOS, 1964), uma variação do gênero que se caracteriza pelo estilo sentimental, de ritmo menos batucado em que predominam acordes mais melódiosos.

Cartola gravou seu primeiro disco, no formato de LP, somente no ano de 1974, e o segundo veio logo depois, em 1976, trazendo sua mais famosa canção: "As rosas não falam". Em versos simples, sem qualquer rebuscamento poético, característica própria do autor, ele canta a dor da saudade da mulher amada, evocando as rosas, que não falam, mas "simplesmente exalam o perfume que roubam de ti..." (EFEGÊ, 1980: 252).

O sambista compunha com a simplicidade própria de um poeta popular, sem influências parnasianas, fazendo fluir plenamente a singeleza de sua voz lírica. Cartola fez, ainda, muitos sambas-enredos para a Mangueira, escola de samba carioca cuja fundação é atribuída ao compositor.

A CONSTRUÇÃO DO *ETHOS* ENUNCIATIVO EM VERSOS

Nas composições selecionadas, aparece marcado discursivamente o interdiscurso judiciário, que faz com que o enunciador se coloque como acusador, pois se apresenta como avaliador-julgador da mulher com a qual se envolveu. O jurídico constitui um gênero discursivo bem típico da chamada Retórica Aristotélica, que apresenta como principal característica o fato de que "... determina o justo e o injusto, a propósito de uma ação passada" (MAINGUENEAU & CHARAUDEAU, 2004: 254).

A cena enunciativa, na canção "Amor Proibido", é construída a partir da oposição "eu" (o enunciador) *versus* "tu" (a mulher). O "eu enunciativo" assume a postura de um juiz que detém poder de controle sobre o "tu", utilizando diversas estratégias de convencimento para impor-se aos olhos de seu enunciatário. O discurso assume, conseqüentemente, um formato polêmico, caracterizando-se como um processo baseado em relações de antagonismo. O "tu" é responsabilizado pela infelicidade do enunciador, devido às atitudes reprováveis que assume e por portar uma índole questionável. Para a construção desta doxa, o sujeito enunciador recorre a um conjunto de valores que são impostos ao "tu" feminino, ressaltados discursivamente por expressões adjetivas centradas nos semas do "pudor", da "pureza", da "sinceridade": "não tens pudor", "de pura hipocrisia", "tu não és sincera". Podemos inferir, face à atribuição de valores morais como esses à mulher, que se trata de uma censura de fundo moral e religioso.

É preciso, ainda, destacar o cunho autoritário que perpassa esse discurso, uma vez que a palavra é posse exclusiva do enunciador, à mulher, colocada em uma posição marginalizada e desqualificada, não é concedido o direito de se defender. Assim, para validar a imagem de si, o sujeito enunciador, tenta explorar, em seu discurso, a imagem estabelecida para o

“tu” em seu proveito: atribui valores positivos ao seu *ethos* e negativos ao seu *anti-ethos*. Para o “eu”, é determinado um valor ético de “coitado”, o qual, inocentemente, se vê envolvido pelas artimanhas femininas, como vítima passiva, incapaz de se defender. A propósito disso, cabe ressaltar que “... o poder das palavras deriva da adequação entre a função social do locutor e seu discurso: o discurso não pode ter autoridade se não for pronunciado pela pessoa legitimada a pronunciar-lo em uma situação legítima...” (AMOSSY, 2005: 120). Aqui, a pessoa legitimada discursivamente é o “eu”, e a situação legítima se refere ao sofrimento amoroso vivido por esse “eu”.

| | |
|---|--|
| <p>“Mas fique certa que jamais Terás o meu amor Porque não tens pudor</p> | <p>Eu sei, Que teus beijos e abraços, Tudo isso não passa, De pura hipocrisia, Já que tu não és sincera, Eu vou te abandonar, Um dia.”</p> |
|---|--|

Para conferir maior eficácia argumentativa ao *ethos* discursivo que constrói, o enunciador faz referência desabonadora ao caráter do outro de seu discurso, a mulher, oferecendo, assim, ao ouvinte, os elementos necessários para a composição de sua auto- imagem. Recorre, portanto, as categorias da memória coletiva que acredita serem interiorizadas e valorizadas por seu público-alvo, a fim de captar o imaginário do co-enunciador, procurando convencer e conquistar a confiança deste último.

Observamos, ainda, que nas músicas de Cartola uma característica marcante é a referência ao sofrimento do enunciador:

“Sabes que vou partir
Com os olhos rasos d’água
E o coração ferido

Não fui feliz, o destino não quis
O meu primeiro amor
Morreu como a flor, ainda em botão,
Deixando espinhos que dilaceram meu coração.

Foi beijo que nasceu e morreu, sem se chegar a dar”

Em “Amor Proibido”, os enunciados constituem um “de-sabafo” do sujeito enunciatador, o qual procura evidenciar sua mágoa aos olhos da mulher amada com versos diretos e intimistas como “sabes que vou partir”. Em “Não Quero Mais Amar a Ninguém”, explicita-se a intenção de compartilhar as razões da desilusão amorosa com um co-enunciador que esteja disposto a ouvi-lo: “Não fui feliz, o destino não quis”. Para tanto, esmera-se na elaboração de figuras verbais que possam representar a extensão de seu sentimento amoroso. Assim é que, em “o meu primeiro amor / morreu como a flor, ainda em botão” serve-se de uma comparação melancólica e, em “deixando espinhos que dilaceram meu coração” / “foi beijo que nasceu e morreu, sem se chegar a dar”, o sentimento apresenta-se personificado com delicadeza e em tom frágil. Destacamos, ainda, o uso de clichês, como “com os olhos rasos d’água”, “e o coração ferido”, que acentuam o cunho dramático de uma forma de expressão tão característica da formação discursiva da dor de cotovelo.

O sentimento de dor vem projetado por um outro tema presente na enunciação: o do amor não correspondido, que se encontra em enunciados como “semente de amor sei que sou desde nascença” e “mas sem ter a vida e fulgor, heis minha sentença”. Ambos demonstram a necessidade inevitável do enunciatador em amar, sem, porém, que seu amor possua força para continuar, por ser apenas uma “semente” incapaz de florescer. A respeito disso, destacam-se ainda os enunciados a seguir:

“Eu sei,
Que teus beijos e abraços,
Tudo isso não passa,
De pura hipocrisia,
Já que tu não és sincera,
Eu vou te abandonar,
Um dia.”

Aqui, novamente, aparece a voz de um sujeito apaixonado por alguém que não é uma pessoa “sincera” e que não pretende lhe oferecer um amor verdadeiro. Mesmo sendo consciente disso, esse enunciatador é dependente desse sentimento e não consegue se desvencilhar dele: “eu vou te abandonar,

um dia". Com essa situação revela-se a imagem de um sujeito fragilizado e que insiste em fazer-se amado.

É importante ressaltarmos também, que o próprio enunciador se confere a condição de "vítima", atribuindo, usualmente, a uma força maior a culpa por nunca conseguir se sentir amado – "Não fui feliz, o destino não quis" – , quando não, à própria mulher:

"Fácil demais
Fui presa
Servi de pasto
Em tua mesa"

Em todas as composições aqui analisadas, destaca-se a contradição amorosa vivida pelo enunciador, o que pode ser confirmado na recorrente oposição semântica entre "desistir do amor" e "querer ser amado". É o que se comprova em enunciados como "não quero mais amar a ninguém"; "me deixa em paz, não quero te ver para nunca mais."; "sabes que vou partir" – em que se explicita um certo arrefecimento no ânimo do sujeito apaixonado por seus objetivos. Em oposição a esse conjunto de enunciados, temos outro, no qual está marcada a necessidade e o desejo desse sujeito de ser amado: "semente de amor sou desde nascença"; "alegria, era o que faltava em mim, uma esperança vaga, eu já encontrei"; "quando lembrar de ti me lembrarei também deste amor proibido". Essa oposição é outra marca enunciativa peculiar à formação discursiva da dor de cotovelo, em que o eu poético explicita ostensivamente uma melancolia amarga, lamentando o fim do sentimento amoroso, bem como a frustração do amor traído ou desprezado.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Conforme pudemos constatar, há, nos segmentos analisados, evidências de que o sujeito enunciador esforça-se por transmitir uma imagem "positiva" de si. Para tanto, atribui valores negativos ao seu anti-*ethos*, ou seja, ao descrever a mulher que o faz sofrer, procura oferecer elementos

que levam seu destinatário, o ouvinte, a reconstruir uma imagem de si com base na oferta de uma única perspectiva.

O discurso do enunciador caracteriza-se pelo desabafo de amor não correspondido e pela constante recorrência à desqualificação da mulher, cujo ponto de vista parece esforçar-se por silenciar. Assim, os valores atribuídos ao *ethos* do sujeito enunciador é o de um “coitado”, de alguém que é digno de compaixão. Trata-se de uma vítima em relação às ardilosas conspirações promovidas pela figura feminina, emocionalmente ferido por ela e também pelo destino, que não permitiu que seu sentimento amoroso fosse correspondido. Traços como esses são, de fato, recorrentes na formação discursiva da dor de cotovelo.

Dentre as estratégias utilizadas para conquistar a adesão do interlocutor na tentativa de convencê-lo no que diz respeito à dor e ao sofrimento que acometem o poeta, destacamos o emprego de figuras de palavra como a comparação e a personificação, cujo emprego torna mais vívida e dramática a dor do homem apaixonado. Além disso, observamos o uso de clichês, que pode ser compreendido, aqui, como recurso que visa promover a adesão interlocutiva pela mobilização, na memória do ouvinte, daquilo com que tenha familiaridade, completando-se a compreensão relacionada ao sofrimento experimentado pelo poeta.

REFERÊNCIAS

ALBIN, Ricardo Cravo. *Cartola* Rio de Janeiro. 2002. Disponível em: <http://www.dicionariompb.com.br/detalhe.asp?nome=Cartola&tabela=T_FORM_A&qdetalhe=art>. Acesso em: 01 jul. 2006.

AMOSSY, Ruth (org.). *Imagens de si no discurso: a construção do ethos*. São Paulo: Contexto, 2005.

CARTOLA. Amor Proibido. In: _____ *Cartola*. São Paulo: EMI, 1974. 1 CD. Faixa 10 (2 min 37 s)

_____. Alegria. In: _____ *Cartola*. São Paulo: EMI, 1974. 1 CD. Faixa 12 (2 min 44 s).

CHARAUDEAU & MAINGUENEAU. *Dicionário de Análise do Discurso*. São Paulo: Contexto, 2004.

EFEGÊ, Jota. *Figuras e coisas da música popular brasileira*. Rio de Janeiro: Funarte, 1979. v. 2.

MAINGUENEAU, D. *Novas Tendências em Análise do Discurso*. Campinas: Pontes Editores, 1993.

PAPINI, Giovana. *Sambas: origens, transformações e indústria cultural (1916 – 1940)*. São Paulo. 2005. Disponível em: <<http://www.brasileirinho.mus.br/artigos/bebadosamba.htm>>. Acesso em: 18 jul. 2006.

TINHORÃO, José Ramos. *Pequena história da música popular: da modinha à lambada*. São Paulo: Art. Editora, 1991.

_____. *História Social da Música Popular Brasileira*. São Paulo: Editora 34, 1998.

VASCONCELOS, Ary. *Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira. Cartola*. Rio de Janeiro. 2002. Disponível em: <http://www.dicionariompb.com.br/verbete.asp?nome=Cartola&tabela=T_FORM_A> 01 ago. 2006.

VIOLA, Paulinho da. Não quero mais amar a ninguém. Cartola [compositor]. In: *Meus Momentos*. São Paulo: EMI, 1973. 1 CD. Faixa 11 (02 min 42 s).

ANEXOS

Amor Proibido (1974)

Cartola

Composição: Indisponível
Sabes que vou partir
Com os olhos rasos d'água
E o coração ferido

Quando lembrar de ti
Me lembrarei também
Deste amor proibido

Fácil demais
Fui presa
Servi de pasto
Em tua mesa
Mas fique certa que jamais
Terás o meu amor
Porque não tens pudor

Faço tudo para evitar o mal
Sou pelo mal perseguido
Só o que faltava era esta
Fui trair meu grande amigo
Mas vou limpar a mente
Sei que errei
Errei inocente

Sabes que vou partir
Com os olhos rasos d'água
E o coração ferido
Quando lembrar de ti
Me lembrarei também
Deste amor proibido

Fácil demais
Fui presa
Servi de pasto
Em tua mesa
Mas fique certa que jamais
Terás o meu amor
Porque não tens pudor

Alegria (1974)

Cartola

Composição: Cartola

Alegria,
Era o que faltava em mim,
Uma esperança vaga,
Eu já encontrei,
Pelos carinhos que me faz,
Me deixa em paz,
Não te quero ver,
Para nunca mais.

Eu sei,
Que teus beijos e abraços,
Tudo isso não passa,
De pura hipocrisia,
Já que tu não és sincera,
Eu vou te abandonar,
Um dia.

Não Quero Amar Mais a Ninguém (1973)

Cartola

Composição: Cartola

Não quero mais amar a ninguém
Não fui feliz, o destino não quis
O meu primeiro amor
Morreu como a flor, ainda em botão,
Deixando espinhos que dilaceram meu coração.
Semente de amor sei que sou desde nascença,
Mas sem ter a vida e fulgor, heis minha sentença,
Tentei pela primeira vez um sonho vibrar,
Foi beijo que nasceu e morreu, sem se chegar a dar,
(bisa a primeira parte)
Às vezes dou gargalhada ao lembrar do passado,
Nunca pensei em amor, nunca amei nem fui amado,
Se julgas que estou mentindo, jurar sou capaz,
Foi simples sonho que passou e nada mais