



PARA ALÉM DOS SENTIDOS, DO TEMPO E DO ESPAÇO: O DISCURSO DE AMOR EM DUAS FORMAÇÕES DISCURSIVAS

Adelino Pereira dos Santos – adesantos@uneb.br

Universidade do Estado da Bahia (UNEB), Salvador, Bahia, Brasil; <http://orcid.org/0000-0001-9920-3649>

Lícia Maria Bahia Heine – liciaheine@uol.com.br

Universidade Federal da Bahia (UFBA), Salvador, Bahia, Brasil; <http://orcid.org/0000-0001-9100-7547>

RESUMO: Neste trabalho, tivemos por objetivo analisar fragmentos de canções em língua inglesa e em língua portuguesa a partir da noção-conceito de formação discursiva, oriunda da Análise de Discurso de linha francesa (AD). Como pressuposto teórico-metodológico, consideramos o artigo *Palavra de Amor*, de Eni Orlandi (1990), como base de nossa pesquisa. Os elementos linguísticos nos versos das canções *You're my number one*, *Por você* e *Stars*, fragmentos 1 a 3, permitiram-nos afirmar que tais canções se fundamentam em uma mesma formação discursiva constituinte do discurso de amor, a do *nonsense*. Nelas há a transcendência do “fixado no todo dia” (ORLANDI, 1990) que se faz através das declarações e descrições de fatos impossíveis ou transcendentais, que extrapolam os limites do cotidiano, da linguagem em uso convencional e ordinário. Já os fragmentos 4 a 7 são também provenientes de canções de autores, estilos e épocas distintos, mas fundamentadas em uma mesma formação discursiva, a do *amor eterno e infinito*. Nas canções *I will always love you*, *Amor sem limite*, *Eu sei que vou te amar* e *Como é grande o meu amor por você* o discurso de amor produz o efeito de sentido de poder extrapolar os limites do tempo e do espaço, projetando-se para além do aqui e do agora. Como resultado geral da análise, concluímos que o conceito de formação discursiva, embora muito controverso ao longo da história da AD, ainda se faz bastante produtivo.

PALAVRAS-CHAVE: discurso de amor; formação discursiva, *nonsense*; amor eterno e infinito.

1 INTRODUÇÃO

A noção de formação discursiva é uma das categorias de análise mais controvertidas e um dos conceitos mais caros no âmbito da Análise de Discurso de linha francesa (AD). Em diversos trabalhos que focam a história da escrita na AD, o termo aparece como a dever o seu estatuto à dupla paternidade Foucault/Pêcheux. Reconfigurado por Michel Pêcheux no âmbito materialismo histórico e associado à noção althusseriana de ideologia, o termo teria sua origem primeira nos trabalhos de Michel Foucault, mais evidente no livro *Arqueologia do saber* (FOUCAUL, 2005), publicado pela primeira vez, na França, em 1969.

Segundo Maingueneau (2008) o termo formação discursiva sofreu um claro declínio de uso nos trabalhos da Análise de Discurso nos anos 1980. Baronas (2007) nos informa, igualmente, que a noção-conceito de formação discursiva desapareceu quase que completamente, na França, na década de 1980, embora permaneça muito utilizada contemporaneamente, tanto no Brasil como por alguns autores franceses. Maingueneau (2008), no entanto, nos adverte que tal conceito

continua bastante utilizado atualmente, mas seu estatuto “não é muito claro”. (MAINGUENEU, 2008, p. 11).

Neste trabalho, utilizamo-nos da noção de formação discursiva, apoiando-nos no conceito apresentado por Pêcheux (1997), retirando desse conceito o traço de ideologia da perspectiva da luta de classes e fíncando-o na noção de posicionamento como uma construção do analista (MIANGUENEAU, 2008). Em outras palavras, a formação discursiva, neste trabalho, se apresenta como *aquilo que determina o que pode e deve ser dito* (PÊCHEUX, 1997, p. 160) sobre os possíveis efeitos de sentido do discurso de amor em canções em língua portuguesa e em língua inglesa. Adotamos aqui essa concepção de formação discursiva porque observamos que as características destacadas nos fragmentos das canções analisadas são uma regularidade. Em outras palavras, tais características (presença de certos elementos linguísticos e possíveis efeitos de sentido) são comuns a muitas canções, tanto em inglês como em língua portuguesa, em diferentes estilos e épocas distintas.

Em termos práticos, procuramos responder aos seguintes questionamentos: de que modo o discurso de amor se manifesta nos fragmentos das canções em análise? Quais são os seus efeitos de sentido, comprovados a partir dos elementos linguísticos presentes nos textos? Na perspectiva de Orlandi (1990), a busca pela resposta a esses questionamentos pode apresentar inúmeras dificuldades porque em tal tentativa “imediatamente se afigura a natureza dúbia, móvel e contraditória da matéria que analisamos. Como compreender os modos pelos quais ele [o discurso de amor] produz sentidos?” (ORLANDI, 1990, p. 75). No contexto teórico que nos situamos, caracterizar certo discurso significa, em primeiro lugar, buscar compreender a sua historicidade, verificar seus modos de funcionamento e descrever suas representações simbólicas como parte do imaginário dos sujeitos e organização das instituições sociais que o materializam em suas práticas de linguagem através dos textos.

Partindo desse princípio, podemos afirmar que o que caracteriza a historicidade do discurso de amor, isto é, sua inscrição histórica nas condições e possibilidades de constituição de sentidos, é a sua permanente “impermeabilidade” ante a passagem do tempo e as mudanças sociais. Em outras palavras, o discurso de amor quase não se modifica ao longo do tempo e apresenta pouquíssima variação nos diferentes espaços e contextos sociais. Exemplo do que acabamos de afirmar, como discutimos mais amplamente nas próximas seções deste trabalho, é que canções de várias épocas, de duas línguas de raízes diferentes, português e inglês, meio de comunicação e interação de grupos étnicos e sociais igualmente longínquos, apresentam as mesmas características como regularidade do discurso de amor, quando constituídas pela mesma formação discursiva.

Em termos semióticos, o discurso de amor pode se manifestar, com as mesmas regularidades, em diferentes materiais, práticas de linguagem e/ou gêneros discursivos. Contudo, neste trabalho nos interessa a sua manifestação no campo discursivo da arte, já que é nesse campo que as canções se situam. Assim sendo, não nos interessa discutir aqui as interrelações em que o discurso de amor pode ser estudado em outros campos discursivos, já que o discurso de amor pode ser objeto de análise no campo da ciência, da religiosidade ou da filosofia, em suas diversas segmentações. No campo da arte, no entanto, podemos afirmar que as regularidades do discurso de amor em um romance, em uma telenovela ou nas películas do cinema podem ser as mesmas encontradas nas canções. Por exemplo, quando nos referimos, neste trabalho, à ludicidade do discurso de amor, poderíamos sinalizar promessas impossíveis, metáforas, hipérboles e comparações que caracterizam esse discurso em sua forma de linguagem, nos versos das canções, que poderiam ser encontradas também nas cenas dos audiovisuais ou nas páginas de um romance, caso a análise se estendesse para esses materiais semióticos.

Também, outra boa caracterização do discurso de amor é por aquilo que ele não é. Assim, ao analisarmos *o discurso de amor*, ou o *amor enquanto discurso*, não nos referimos às relações amorosas em si mesmas e nem tampouco à sexualidade. Igualmente, não tratamos do discurso SOBRE o amor, isto é, as tentativas de definição sobre o que é o amor. Analisar o discurso de amor é trabalhar com a explicitação de um processo de significação, mover-se no imaginário de um processo discursivo em busca de uma “memória amorosa de nossa cultura e mesmo uma confrontação...” (ORLANDI, 1990, p. 77), em que se situam sujeitos, formações discursivas, sentidos.

Ainda na perspectiva de Orlandi (1990), analisar o discurso de amor em canções em língua portuguesa e em língua inglesa, como procedemos neste trabalho, é ir a busca, nos textos, de outras formas de dizer *Eu-te-amo*, possibilidade de materialização, por paráfrase, dessa fórmula-tipo que sintetiza o discurso de amor, a partir de duas formações discursivas que o caracterizam: a do *nonsense* e a do *amor eterno e infinito*, conforme discutimos nas seções 3 e 4 deste trabalho. Na próxima seção, abordamos a noção-conceito de formação discursiva e sua relação com o *corpus* ao longo da história da AD.

2 A NOÇÃO-CONCEITO DE FORMAÇÃO DISCURSIVA E A ANÁLISE DO CORPUS

A análise do discurso de amor em canções em língua portuguesa e em língua inglesa impõe a reflexão sobre a noção-conceito de formação discursiva (BARONAS, 2007) e sua relação com o *corpus* da análise. De acordo com Sargentini (2007), o conceito de formação discursiva (FD), que, segundo essa autora, teria sido proposto inicialmente por Foucault, em *A Arqueologia do Saber*

(1969/2005), e retomado por Michel Pêcheux no bojo do marxismo althusseriano (GADET & HAK, 1997; PÊCHEUX, 1997), torna-se indissociável da noção de interdiscurso. Por outro lado, tanto a noção de formação discursiva quanto, conseqüentemente, a de interdiscurso, mantêm relação estreita com o *corpus* da análise, em diversos momentos e trabalhos na perspectiva da Análise de Discurso de linha francesa.

Em Foucault (1969/2005) vê-se a noção de FD associada ao campo dos acontecimentos discursivos e ao arquivo. Em Pêcheux, em um primeiro momento a FD vinculava-se ao sentido e à exterioridade ideológica, para, posteriormente, deslocar-se em direção aos efeitos da conjuntura e do acontecimento discursivo (SARGENTINI, 2007, p. 215). Mas, ainda segundo Sargentini (2007), desde o início dos trabalhos de Pêcheux, em sua Análise Automática do Discurso, de 1969 – AAD69 (GADET & HAK, 1997), a noção de FD esteve associada ao *corpus* da análise, já que a AAD69 foi apresentada como uma teoria de bases ideológicas e um dispositivo experimental, que se pressupunham como uma análise automática. Essa teoria/dispositivo requeria aplicar um método definido a um conjunto de textos ou ainda a sequências discursivas retiradas, por extração ou isolamento, de um campo discursivo de referência (SARGENTINI, 2007, p. 216).

O conceito de FD reconfigurado à luz do materialismo histórico, segunda fase dos trabalhos de Pêcheux – 1975 – (PÊCHEUX, 1997), também se aproxima da noção de *corpus*, que se constitui na parte prática a ser desenvolvida na análise. Se no momento anterior da AD pecheutiana as bases ideológicas e historiográficas encerravam as unidades discursivas em blocos homogêneos (discurso da burguesia, discurso dos comunistas, discurso cristão etc.), discursos definidos a priori, esses blocos estáveis não resistiram à reflexão que aproximou *corpus*/FD no bojo do marxismo althusseriano:

Chamaremos então, *formação discursiva* aquilo que, numa formação ideológica dada, isto é, a partir de uma posição dada numa conjuntura dada, determinada pelo estado da luta de classes, determina *o que pode e deve ser dito* (articulado sob a forma de uma arenga, de um sermão, de um panfleto, de uma exposição, de um programa, etc.) (PÊCHEUX, 1997, p. 160).

Já a terceira e última fase dos trabalhos de Pêcheux, entremeada nos anos iniciais da década de 1980 (PÊCHEUX, 1983/2002) a noção de FD é novamente reconfigurada, à luz do acontecimento discursivo, rumo definitivo à heterogeneidade. Igualmente, de acordo com Sargentini (2007) “a concepção foucaultiana de formação discursiva articula-se a uma noção de *corpus* heterogêneo, instável, em processo de construção, uma vez que se apóia no conceito de enunciado” (SARGENTINI, 2007, p. 2017). Dessa maneira, tanto na terceira fase da AD pecheutiana quanto em Foucault (1969/2005) há uma ruptura do *corpus* a priori, isto é, do *corpus*

construído a partir dos saberes do analista, para uma noção de *corpus* centrado “a partir de um tema, de um conceito, enfim de um acontecimento” (SARGENTINI, 2007, p. 218).

Outra noção de igual relevância tanto para Foucault (1969/2005) quanto para Pêcheux (1983/2002) é o conceito de arquivo. Não se trata, logicamente, de arquivo concebido como depósito físico, conservação de material em caráter arquivístico, mas arquivo enquanto prática discursiva de uma sociedade, uma prática que possibilita o surgimento “em redes de memória”, a conservação e a modificação de uma multiplicidade de enunciados. Por essa perspectiva:

O *corpus* de análise passa, então, a ser composto por textos variados, de diversos gêneros, que circulam em diferentes suportes, sobre um mesmo tema, conceito ou acontecimento. A noção de formação discursiva é, enfim, considerada em sua heterogeneidade e tende a ser deixada de lado em função de uma operação de “leitura do arquivo”. (SARGENTINI, 2007, p. 219).

Os conceitos de arquivo e de acontecimento, inaugurados por Foucault (1969/2005) e (re)aproximados nos últimos trabalhos de Pêcheux (1983/2002) no início dos anos 1980 indicam outra maneira de concepção do *corpus*, que não é dado por si mesmo, a priori, mas que pode ser *lido, montado, organizado* pelo analista a partir da própria materialidade do discurso, em gestos de interpretação que permitem a construção de uma história social dos textos (SARGENTINI, 2007, p. 220). A esse respeito, Gregolin (2007, p. 155) aponta que o conceito de FD é o lugar teórico que permite a percepção mais visível da relação Pêcheux/Foucault, pois refletir sobre a natureza e percursos da FD na história da escrita da AD possibilita igualmente a reflexão sobre as materialidades discursivas, os trajetos sociais dos sentidos e a articulação entre FD, memória e história. Tais processos se refletem na modificação do *corpus* e na ampliação dos objetos de análise da AD, para incorporar tanto o verbal quanto o não verbal nos procedimentos de análise. Nas seções a seguir, apresentamos um exemplo de análise a partir de duas formações discursivas sobre o discurso de amor: as FD *nonsense* e *amor eterno e infinito*.

3 O NONSENSE COMO FORMAÇÃO DISCURSIVA: LUDICIDADE E RUPTURA

Orlandi (1990) nos informa que “a situação discursiva instaurada em Eu-te-amo pode ser o lugar de se romper com o *demasiado cheio* do senso-comum” (ORLANDI, 1990, p. 80, grifos da autora). Assim, a ludicidade, o jogo criativo com a linguagem, é o meio pelo qual o discurso de amor se manifesta nas canções em muitas formações discursivas, quando ele irrompe para além desse demasiado cheio de sentidos e extrapola os limites da linguagem ordinária e das convenções da fala/ditos em situações cotidianas. “A linguagem é o limite mas é, ao mesmo tempo, a

possibilidade de ultrapassar o limite, jogando com ele. Ela estanca, ela evoca. A repetição pode ser a ruptura” (ORLANDI, 1990, p. 80). Nas canções em análise, conforme comprovam os fragmentos 1, 2 e 3, a seguir, essa irrupção do discurso de amor para além da linguagem cotidiana se faz através do *nonsense*, isto é, o dito cheio do *sem sentido* e que só faz sentido nessa formação discursiva constituinte do discurso de amor:

Fragmento 1

I've kissed the moon a million times
Danced with angels in the sky
I've seen snowfall in the summertime
Felt the healing of the powers above

Fragmento 2

Por você eu dançaria tango no teto
Eu limparia os trilhos do metrô
Eu iria a pé do Rio a Salvador
Eu aceitaria a vida como ela é
Viajaria a prazo pro inferno
Eu tomaria banho gelado no inverno
Por você eu deixaria de beber
Por você eu ficaria rico num mês
Eu dormiria de meia pra virar burguês
Eu mudaria até o meu nome
Eu viveria em greve de fome
Desejaria todo dia,
A mesma mulher

Fragmento 3

Wait a minute can't you see that
I wanna fall from the stars
Straight into your arms
I, I feel you
I hope you comprehend

O fragmento número 1 são versos da canção de estilo *pop* romântico *You're my number one*, composição do cantor espanhol Enrique Iglesias e do músico colombiano Lester Mendez¹. A canção aparece interpretada por Enrique Iglesias no primeiro disco de estúdio gravado em língua inglesa pelo cantor espanhol, lançado na Europa e nos Estados Unidos em novembro de 1999. No Brasil, o disco *Enrique* foi lançado no ano 2000, com duas faixas em que Enrique Iglesias a

¹ As letras e informações sobre autoria, ano de composição e intérpretes das canções foram buscadas a partir dos títulos, aleatoriamente, pelo *site* de busca Google.com.br, em 15 de jan. de 2019. Muitas das informações estão na plataforma Wikipedia, disponível em: <https://pt.wikipedia.org>. Embora nem todos os dados dessa plataforma sejam plenamente confiáveis, para efeito das análises que aqui fazemos servem bem ao nosso propósito.

interpreta, uma em inglês e, em parceria com a dupla Sandy & Júnior, em faixa bônus, em inglês e português.

O fragmento número 2 são versos da canção *Por você*, letra de Mauro Santa Cecília e composição musical de Roberto Frejat e Mauricio Barros. A canção apareceu pela primeira vez no álbum *Puro Êxtase*, de 1998, da banda brasileira de rock Barão Vermelho. Música em estilo *rock* romântico, é uma das trilhas de maior sucesso da banda, do período posterior ao falecimento de Cazuzá. Em 2002, a canção foi regravada pelo próprio Frejat, como trilha sonora do pentacampeonato brasileiro futebol.

Já o fragmento número 3 são versos da canção *Stars*, da banca inglesa *Simply Red*. Canção em estilo *pop* romântico, é a faixa 2 do disco de mesmo nome, que teve lançamento em setembro de 1991 e em turnê mundial em 1992. A canção foi composta pelo intérprete, vocalista da banda, Mick Hucknall. O disco de mesmo nome configurou-se como um sucesso de vendas e execução, sendo considerado o melhor álbum de estúdio da banda, o mais executado e mais vendido nos anos 1991 e 1992.

Como pudemos perceber, as canções *You're my number one*, *Por você* e *Stars* são composições dos anos 1990, de mesmo estilo, *pop/rock* romântico, mas são representantes de espacialidades distintas, já que têm como autoria e interpretação artistas de diferentes nacionalidades. Dessa forma, embora pertencentes ao mesmo estilo e a épocas que se aproximam, podemos afirmar que tais canções são oriundas de diversas condições de produção. Contudo, ainda que não haja coincidência na língua, já que *You're my number one* e *Stars* são canções em língua inglesa e *Por você* uma canção em português, as três canções se fundamentam em uma mesma formação discursiva constituinte do discurso de amor, a do *nonsense*:

Pela sua vocação em transcender o fixado no “todo dia”, o discurso de amor tem sua dimensão lúdica altamente presente: desde a formulação do non-sense (...) ou as descosturas sintáticas (...) e muitas outras formas de desfazer a organização da linguagem para textualizar o sentimento de amor (ORLANDI, 1990, p. 82).

Nas canções em análise, a transcendência do “fixado no ‘todo dia’” se faz através das declarações ou descrições de fatos impossíveis ou transcendentais, o que, evidentemente, extrapola os limites do cotidiano, da linguagem em uso convencional e ordinário: “I’ve kissed the moon a million times” (Beije a lua um milhão de vezes); “Danced with angels in the sky” (Dancei com anjos no céu), “I’ve seen snowfall in the summertime” (Vi nevar no verão) “Felt the healing of the powers above” (Senti a restauração dos poderes supremos), como nos informam os versos iniciais da canção *You're my number one*; ou ainda nas promessas de se fazer coisas impossíveis ou pouco convencionais: “Por você eu dançaria tango no teto”, “Eu limparia os trilhos do metrô”, “Eu iria a pé do Rio a Salvador”, conforme vimos na canção *Por você*.

Por essa formação discursiva, a linguagem se organiza para vencer os próprios limites da natureza, em uma constituição de sentidos possíveis somente no discurso de amor: “Wait a minute,

can't you see, that I wanna fall from the stars straight into your arms" (Espere um pouco, você não vê, que eu quero cair das estrelas direto nos seus braços?), versos da canção *Stars*. "A 'falta de sentido' é onde aponta o lugar da ruptura" (ORLANDI, 1990, p. 83). A formação discursiva do *nonsense* aponta para "a falta e o excesso". É o "demasiado cheio" e a completa dispersão, os dois lados em que a linguagem rompe os limites do ordinário, para fazer sentido somente no discurso de amor: "Por você... eu viajaria a prazo pro inferno, eu tomaria banho gelado no inverno... desejaria todo dia a mesma mulher".

4 O AMOR ETERNO E INFINITO COMO UMA FORMAÇÃO DISCURSIVA

De acordo com Orlandi (1990, p. 84) "O discurso de amor é um lugar extremamente favorável para a observação de certos processos de significação que remetem diretamente à ordem do sujeito, à de sua singularidade". Como o sujeito discursivo é, por sua própria natureza, contraditório, já que une em si mesmo a unidade (determinação interna) e a dispersão (relação com a exterioridade), podemos perceber certa subjetivação do discurso de amor em sua relação com o tempo e o espaço, pela análise dos fragmentos 4 a 7, conforme procedemos a seguir:

Fragmento 4

If I should stay
I would only be in your way
So I'll go but I know
I'll think of you
Every step of the way

And I will always love you
I will always love you
You, my darling you

Fragmento 5

Quando a gente ama alguém de verdade
Esse amor não se esquece
O tempo passa, tudo passa, mas no peito
O amor permanece
E qualquer minuto longe é demais
A saudade atormenta
Mas qualquer minuto perto é bom demais
o amor só aumenta

(...)

Por ela esse amor infinito
O amor mais bonito
É assim nosso amor sem limite
O maior e mais forte que existe

Fragmento 6

Eu sei que vou te amar
Por toda a minha vida eu vou te amar
Em cada despedida eu vou te amar
Desesperadamente, eu sei que vou te amar
(...)

Eu sei que vou sofrer a eterna desventura de viver
A espera de viver ao lado teu
Por toda a minha vida

Fragmento 7

Nem mesmo o céu nem as estrelas
Nem mesmo o mar e o infinito
Nada é maior que o meu amor
Nem mais bonito
Me desespero a procurar
Alguma forma de lhe falar
Como é grande o meu amor por você
Nunca se esqueça, nem um segundo
Que eu tenho o amor maior do mundo
Como é grande o meu amor por você
Mas como é grande o meu amor por você

O fragmento número 4 são versos da canção *I will always love you*, autoria da cantora norte-americana Dolly Parton. Escrita e gravada pela primeira vez nos anos 1973 e 1974, respectivamente, a canção ficou mundialmente conhecida a partir da *performance* da cantora Whitney Houston, gravação de 1992 para o filme “O Guarda Costa”, em que a cantora-atriz fez parceria com o ator Kevin Costner. De estilo/gênero que varia entre o *country* e o *soft rock*, essa canção recebeu importantes interpretações, incluindo a regravação de 1982 para o filme *A melhor casa suspeita do Texas*, e a de 1995, com a colaboração do cantor, compositor e instrumentalista Vince Gill. Já o fragmento número 5 são versos da canção *Amor sem limite*, faixa do disco de mesmo nome, lançado em dezembro do ano 2000, do cantor e compositor brasileiro Roberto Carlos. De estilo *pop* romântico, a canção da MPB foi escrita em homenagem à esposa do autor, Maria Rita, morta em 1999.

O fragmento número 6 são versos da canção *Eu sei que vou te amar*, autoria dos cantores, compositores, poetas e músicos brasileiros Vinícius de Moraes e Tom Jobim, do ano de 1958. A canção, em estilo bossa nova, teve várias interpretações, inclusive fora do Brasil. As gravações de maior destaque são a de Maysa Matarazzo, de 1959, e as dos próprios autores, interpretadas em diversas ocasiões. O fragmento número 7 são versos da canção *Como é grande o meu amor por você*, autoria do cantor e compositor brasileiro Roberto Carlos. A canção no estilo balada foi gravada

para o disco *Roberto Carlos - Em ritmo de aventura*, de 1967, e é uma das mais conhecidas canções do artista brasileiro.

Como se pode ler acima, os fragmentos 4 a 7 são oriundos de canções de autores, estilos e épocas distintos. Também, essas canções foram produzidas e circulam em diferentes espacialidades. Contudo, há entre elas um elo que as une, o fato de pertencerem e constituir-se por uma mesma formação discursiva. Nelas, o discurso de amor produz o efeito de sentido de poder extrapolar os limites do tempo e do espaço. O discurso de amor nelas se apresenta como *o amor eterno e infinito*. Na perspectiva de Orlandi (1990), podemos pensar que essa ruptura dos limites espaço-temporais denota a relação do homem consigo mesmo, enquanto sujeito que “con-forma (elabora) isso que chamamos de sua sensação de amor, o espaço de sua afetividade”. Em outras palavras, “o discurso de amor pode, em suma, ser considerado um lugar privilegiado da textualização da relação do homem com a subjetividade (ORLANDI, 1990, p. 84).

Em termos linguísticos e textuais, são muitos os indícios, nas canções, dessa formação discursiva. No que se refere à ruptura dos limites do tempo, nas canções o tempo verbal predominante é o do futuro simples (“I will always love you”) ou do futuro perifrástico (“Eu sei que vou te amar”), tanto em inglês quanto em língua portuguesa. Há ainda a presença reiterada de advérbios ou locuções adverbiais de tempo “always”, “por toda minha vida”, fixando o sentido de que o amor, por tal formação discursiva, deve durar “para sempre”.

No que se refere à ruptura dos limites espaciais, nessa formação discursiva o amor se apresenta por hipérboles e comparações que reiteram a enormidade do amor “Nem mesmo o céu nem as estrelas, nem mesmo o mar e o infinito, nada é maior que o meu amor, nem mais bonito”. Além disso, há ainda, nas canções, a presença de elementos lexicais que sozinhos, por si mesmos, denotam grandeza e infinitude: céu, estrelas, grande, mar, infinito. Assim, seja por hipérboles ou comparações, seja nos efeitos semânticos dos elementos lexicais, por essa formação discursiva, como uma *regularidade*, isto é, traços comuns a muitas canções e não apenas aos fragmentos de cujos versos analisamos, o discurso de amor se apresenta para além do tempo (presente) e do espaço (factual) “Por ela esse amor infinito, o amor mais bonito. É assim nosso amor sem limite, o maior e mais forte que existe”.

Segundo ainda Orlandi (1990), “ao dizer ‘eu-te-amo’ manifestamos a existência e a duração de nossa subjetividade. No discurso de amor, portanto, melhor se pode estudar o que vai além dos processos de identificação “na relação com as formações discursivas” (ORLANDI, 1990, p. 86). Por essa formação discursiva, portanto, a fala-tipo *Eu-te-amo* pode ser parafraseada da seguinte maneira: amar é projetar nossa subjetividade, nossa afetividade para além do tempo (presente) e do espaço de nossa existência. Amar é ir além do aqui e do agora.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

O discurso de amor estabelece uma relação peculiar com a memória discursiva, à medida que pode ser analisado pelo viés das formações discursivas que o constituem. Segundo Orlandi (1990, p. 91) no funcionamento do discurso de amor, a relação com a memória se dá através da repetição, que tem assim, nesse discurso, aspecto constitutivo particular. Por um lado, como vimos nos fragmentos das canções que analisamos, “se dizem as mesmas palavras como se fosse a primeira vez” (idem). Por outro, considerando a natureza da formação discursiva, lembramos, com Pêcheux (1997) que as palavras mudam de sentido ao passarem de uma formação discursiva a outra. Desse modo, reafirmamos, ao concordarmos com Orlandi (1990, p. 90), que o discurso de amor, “em seu modo de funcionamento, é trans-histórico. Capaz do múltiplo e da singularidade pelo modo como atravessa as injunções do particular-histórico”.

A análise dos fragmentos 1, 2 e 3, como procedemos na seção 3 deste trabalho, nos permitiu perceber a irrupção do discurso de amor para além da linguagem cotidiana, que se faz através do *nonsense*, isto é, o dito cheio do *sem sentido*, cujo sentido só se conforma nessa formação discursiva constituinte do discurso de amor. Já nos fragmentos 4 a 7, analisados na seção 4 deste artigo, o discurso de amor produz o efeito de sentido de poder extrapolar os limites do tempo e do espaço, a partir da formação discursiva do *amor eterno e infinito*.

Lembramos, contudo, que são muitas as características do discurso de amor que, por restrição de espaço, não puderam ser analisadas neste trabalho, mas que permanecem como possibilidades de discussões futuras. Ainda assim, a análise dos fragmentos 1, 2 e 3 nos deu uma pista da complexidade desse discurso, ao divisarmos o aspecto lúdico do discurso de amor, que funcionando pela formação discursiva do *nonsense*, rompe com o ordinário e o usual da linguagem cotidiana e aponta para a polissemia. Por outro lado, os fragmentos 4 a 7 igualmente deixam transparecer certa ludicidade do discurso de amor, já que as promessas do amor eterno e a exaltação da grandeza do amor infinito igualmente extrapolam os limites do cotidiano. Por essa formação discursiva, uma vida única em sua realização ordinária não seria suficiente para caber “o amor maior do mundo”.

Assim, pela análise dos fragmentos 1 a 7, conforme procedemos nas últimas seções deste trabalho, afirmamos que a noção-conceito de formação discursiva ainda se faz bastante útil e produtiva enquanto categoria teórica e nos procedimentos de análise em AD, quando nos permitiu perceber o discurso de amor em pelo menos duas formas de sua manifestação: pela formação discursiva do amor enquanto *nonsense* e do *amor eterno e infinito*.

6 REFERÊNCIAS

BARONAS, Roberto Leiser. Ainda sobre a noção-conceito de formação discursiva. In: BARONAS, Roberto Leiser. (Org.). **Análise do discurso**: apontamentos para uma história da noção-conceito de formação discursiva. São Carlos: Pedro & João, 2007. p. 169-181.

GADET, F; HAK, T. **Por uma análise automática do discurso**: uma introdução à obra de Michel Pêcheux. 3 ed. Campinas: Editora da UNICAMP, 1997.

GREGOLIN, Maria do Rosário Valencise. Formação discursiva, redes de memória e trajetórias sociais de sentido: mídia e produção de identidades. In: BARONAS, Roberto Leiser (Org.). **Análise do discurso**: apontamentos para uma história da noção-conceito de formação discursiva. São Carlos: Pedro & João, 2007. p. 155-168.

FOUCAULT, Michel. **A arqueologia do saber**. Trad. Luiz Felipe Baeta Neves. 7. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2005.

MAINGUENEAU, Dominique. **Cenas da enunciação**. Org. Sírio Possenti, Maria Cecília Pérez de Souza-e-Silva. São Paulo: Parábola, 2008.

ORLANDI, Eni Pulcinelli. Palavra de amor. **Caderno de Estudos Linguísticos**, Campinas, vol. 19, p.75-95, jul./dez, 1990.

PÊCHEUX, Michel. **Semântica e discurso**: uma crítica à afirmação do óbvio. Trad. Eni P. Orlandi. 3. ed. Campinas: Editora da UNICAMP, 1997.

PÊCHEUX, Michel. **O discurso**: estrutura ou acontecimento. Trad. Eni P. Orlandi. 3. ed. Campinas: Pontes, 2002.

SARGENTINI, Vanice Maria de Oliveira. A noção de formação discursiva: uma relação estreita com o corpus na análise do discurso. In: BARONAS, Roberto Leiser (Org.). **Análise do discurso**: apontamentos para uma história da noção-conceito de formação discursiva. São Carlos: Pedro & João, 2007. p. 215-222.

Title

Beyond meanings, time and space: the discourse of love in two discursive formations.

Abstract

In this work, we aimed to analyze fragments of songs in English and Portuguese language taking in consideration the notion-concept of discursive formation, derived from the French line Discourse Analysis (AD). As a theoretical-methodological assumption, we considered the article *Palavra de amor*, by Eni Orlandi (1990), as the basis of our research. The linguistic elements in the verses of the songs *You're my number one*, *Por você* and *Stars*, fragments 1 to 3, have allowed us to affirm that such songs are based on the same discursive formation constituent of the discourse of love, *nonsense*. In them there is the transcendence of the "fixed in every day" (ORLANDI, 1990) that is made through the declarations and descriptions of impossible or transcendental facts, that extrapolate the limits of the *daily life*, of the language in conventional and ordinary use. Fragments 4 to 7 are also derived from songs by authors, styles and distinct epochs, but based on the same discursive formation, that of *eternal and infinite love*. In the songs *I will always love you*, *Amor sem limite*, *Eu sei que vou te amar* and *Como é grande o meu amor por você* the discourse of love produces the effect of meaning of being able to extrapolate the limits of time and space, projecting itself beyond the here and now. As a general result of the analysis, we concluded that the concept of discursive formation, although very controversial throughout the history of AD, is still very productive.

Keywords

Discourse of love; discursive formation, nonsense; eternal and infinite love.

Recebido em: 12/01/2019.

Aceito em: 18/03/2019.