

UNIVERSIDADE DO ESTADO DA BAHIA

Autorização Decreto nº 9237/86. DOU 18/07/96. Reconhecimento: Portaria 909/95, DOU 01/08-95

COLEGIADO DE LETRAS: LÍNGUA INGLESA E LITERATURAS

DCH - CAMPUS V
Departamento
de Ciências Humanas



UNEB

UNIVERSIDADE DO
ESTADO DA BAHIA

**O AMOR-ÓDIO: UMA OBSCURA FORMAÇÃO DISCURSIVA DO DISCURSO DE
AMOR EM CANÇÕES**

Clécia Veronica Santos de Oliveira

SANTO ANTÔNIO DE JESUS

2025



O AMOR-ÓDIO: UMA OBSCURA FORMAÇÃO DISCURSIVA DO DISCURSO DE AMOR EM CANÇÕES

Clécia Veronica Santos de Oliveira¹

Artigo apresentado como trabalho de conclusão do curso de Letras: Língua Inglesa e Literaturas do Departamento de Ciências Humanas, *Campus V* da Universidade do estado da Bahia, como requisito parcial para obtenção do título de graduada em Letras.

Orientador: Prof. Dr. Adelino Pereira dos Santos

¹ Este artigo é uma produção coautoral do Prof. Dr. Adelino Pereira dos Santos e de sua orientanda de pesquisa, concluinte da graduação em Letras: Língua Inglesa e Literaturas, Clécia Verônica Santos de Oliveira, no âmbito do projeto *O discurso de amor em canções: mapeamento de formações discursivas*, trabalho que será publicado como capítulo de livro, já em processo de organização, em 2026, assinado também pela mestranda do Programa de Pós-Graduação em Tecnologias das Linguagens – PPGTEL – Dulce Milena Fernandes Souza, que também contribuiu com a pesquisa. Inicialmente o artigo abordaria a formação discursiva do amor como solidão, depois como ciúme, com canções já coletadas e temas a serem desenvolvido posteriormente. A parceria rendeu também um artigo publicado em revista científica (2024), apresentação de comunicação oral no IV Congresso Nacional do ProfLetras (2025), mas se encerra com a publicação deste trabalho. Há a possibilidade de continuidade da orientação em nível de mestrado, caso a discente Clécia Verônica consiga a aprovação do projeto *O discurso de amor como uma tecnologia das linguagens: análise discursiva de poemas de Fernando Pessoa e de canções de Liniker*, em elaboração.



FOLHA DE APROVAÇÃO

TRABALHO DE CONCLUSÃO DO CURSO DE LETRAS: LÍNGUA INGLESA E LITERATURAS, APROVADO EM 28 DE NOVEMBRO DE 2025.

BANCA EXAMINADORA:

Prof. Dr. Adelino Pereira dos Santos (Orientador)
UNEB

Documento assinado digitalmente
gov.br ADELINO PEREIRA DOS SANTOS
Data: 01/12/2025 09:12:14-0300
Verifique em <https://validar.it.gov.br>

Prof. Dr. Clebemilton Gomes do Nascimento (Parecerista)
UNEB

Documento assinado digitalmente
gov.br CLEBEMILTON GOMES DO NASCIMENTO
Data: 01/12/2025 22:55:18-0300
Verifique em <https://validar.it.gov.br>

Prof.^a Dra. Leda Regina de Jesus Couto (Parecerista)
UNEB

Documento assinado digitalmente
gov.br LEDA REGINA DE JESUS COUTO
Data: 02/12/2025 23:06:58-0300
Verifique em <https://validar.it.gov.br>

O AMOR-ÓDIO: UMA OBSCURA FORMAÇÃO DISCURSIVA DO DISCURSO DE AMOR EM CANÇÕES

LOVE-HATE: AN OBSCURE DISCURSIVE FORMATION OF THE DISCOURSE OF LOVE IN SONGS

Resumo:

A partir do conceito de formação discursiva apresentado por Michel Pêcheux (1975/1997) e da teorização sobre o discurso de amor, segundo Eni Orlandi (1990), neste artigo analisamos a formação discursiva do *amor-ódio*, que se materializa por regularidades linguísticas, textuais e enunciativas em cinco canções em língua espanhola, em língua portuguesa e em língua inglesa. A análise das canções demonstrou que essa formação discursiva se apresenta principalmente por seis regularidades: contradição, ambiguidade, lirismo injuntivo e mais três regularidades linguísticas, que são do escopo lexical e gramatical. Este trabalho resulta do projeto de pesquisa *O discurso de amor em canções: mapeamento de formações discursivas*, em desenvolvimento no DCH, *Campus V* da Universidade do Estado da Bahia.

Palavras-chave: discurso de amor; formação discursiva; ódio e amor; regularidades.

Abstract:

Based on the concept of discursive formation presented by Michel Pêcheux (1975/1997) and the theorization on the discourse of love, according to Eni Orlandi (1990), this article analyzes the discursive formation of love-hate, which is materialized through linguistic, textual, and enunciative regularities in five songs in Spanish, Portuguese, and English. The analysis of the songs demonstrated that this discursive formation is mainly presented through six regularities: contradiction, ambiguity, injunctive lyricism, and three more linguistic regularities, which are of the lexical and grammatical scope. This work results from the research project "The discourse of love in songs: mapping discursive formations," under development at the Department of Humanities and Social Sciences (DCH), *Campus V* of the State University of Bahia.

Keywords: Discourse of love; discursive formation; hate and love; regularities.

1 Introdução

A pesquisa que apresentamos neste artigo é parte do projeto *O discurso de amor em canções: mapeamento de formações discursivas*, coordenado por um dos autores deste trabalho, em desenvolvimento no Departamento de Ciências Humanas do *Campus V* da Universidade do Estado da Bahia. O projeto tem por objetivo geral identificar diferentes formações discursivas do discurso de amor em canções de língua portuguesa, língua inglesa e língua espanhola, bem como descrever e analisar as regularidades linguísticas, textuais e enunciativas constitutivas das formações discursivas.

Neste trabalho, temos por objetivo específico analisar e discutir os textos de cinco canções, de mesmo título/tradução nas três línguas em apreço, redesignadas aqui de canção número um, dois, três, quatro e cinco, considerando uma formação discursiva que as atravessam, a que denominamos *amor-ódio*. Para alcance de tal objetivo, partimos do seguinte questionamento: quais são as regularidades linguísticas, textuais e enunciativas do discurso de amor quando ele se apresenta em canções em língua portuguesa, em língua inglesa e em língua espanhola, na formação discursiva do amor-ódio? Em termos metodológicos, partimos dos seguintes passos: a) considerando o pressuposto da existência dessa formação discursiva, buscamos por títulos de canções no mecanismo de busca do sítio da internet www.letras.mus.br, pelas seguintes fórmulas: *canção amor e ódio*; *song love and hate*; *canción amor y odio*; b) leitura dos títulos e textos das canções encontradas; c) seleção das canções para análise, tendo como critério a maior ocorrência de elementos linguísticos e características textuais e enunciativas das canções, como possíveis regularidades da formação discursiva do amor-ódio.

Ao analisarmos o discurso de amor pela formação discursiva do amor-ódio, tendemos à confirmação do que Orlandi (1990) chamou de sua natureza intrínseca, que é a contradição e a dubiedade: “Sendo esse discurso o nosso objeto de estudo, imediatamente se afigura a natureza dúbia, móvel e contraditória da matéria que analisamos” (Orlandi, 1990, p. 75). Como Orlandi “Não procuraremos *interpretar* o discurso de amor em seus sentidos contraditórios, mas *compreender* o modo pelo qual ele *contraditoriamente* produz sentidos” (1990, p. 76-77, grifos da autora). Mas, o que significamos quando falamos de discurso de amor?

Segundo ainda Orlandi (1990, p. 75) “falar **sobre** o discurso de amor (...) é colocar-se na possibilidade de um olhar de **outro lugar**, o da explicitação de um processo de significação (grifos da autora). Compreendendo isso, cabe aqui o seguinte

esclarecimento: ao abordarmos o discurso de amor, não tratamos de sentimentos em si, de sujeitos reais no mundo, e nem tampouco das correlações com a sexualidade, mas,

O que nos interessa é a historicidade mesma desse discurso, ou seja, o processo pelo qual o seu modo de inscrição histórica o configura como discurso de amor. Não é a exterioridade-fora, mas aquele tecido na própria materialidade textual que nos ocupa (Orlandi, 1990, p. 76).

Em termos práticos, analisamos o discurso de amor como ele se inscreve historicamente nas letras das canções em língua portuguesa, em língua inglesa e em língua espanhola, procurando demarcar, nos textos, as regularidades desse discurso. Para tanto, acionamos o conceito de formação discursiva, conforme o apresenta Pêcheux (1975), que passamos a discutir na seção seguinte deste trabalho.

2 O amor-ódio e o conceito de formação discursiva

Identificamos, em alguns textos em análise, o *amor-ódio* e como uma formação discursiva do discurso de amor em canções quando aplicamos o princípio estabelecido por Orlandi (1990) de que analisar o discurso de amor é procurar identificar, nos textos, as muitas formas de o sujeito do enunciado dizer *eu-te-amo*, como uma fórmula típica desse discurso. Mas, ainda para essa autora (1990, p. 79), “se, por um lado, a fórmula não necessariamente diz o amor, por outro significa também que se pode dizer muito amor sem dizer ‘eu-te-amo’”:

De um lado, o discurso de amor e a fórmula eu-te-amo não coincidem. Por outro lado, dizemos “eu-te-amo” para dizer uma infinidade de coisas: desde “onde você vai?” até emoções mais fortes, e mesmo para experimentar sentimentos “desconhecidos”, a que não sabemos nomear. Nem por isso, no domínio do simbólico, esta fala-tipo deixa de permanecer como o dizer que evoca (paradigmáticamente) todas as falas amorosas. Ocorrendo ou não a fala-tipo, a situação discursiva de amor tem inscrito (é regido por) esse sentido “eu-te-amo” (Orlandi, 1990, p. 79).

A autora nos informa também que a fórmula “eu-te-amo”, como uma etiqueta do discurso de amor, “é então o sintoma, a pista de processos de significação que se inscrevem nessa formação discursiva (Orlandi, 1990, p. 80). Assim, neste trabalho, pela análise de canções em língua portuguesa, em língua inglesa e em língua espanhola,

partimos em busca do processo de como o discurso de amor significa, por uma formação discursiva específica dada: a do amor-ódio.

Identificar e analisar cada formação discursiva do discurso de amor nas canções equivale a identificar e analisar as muitas formas de dizer eu-te-amo, mesmo que, nos textos em análise, percebamos o amor por palavras, expressões ou enunciados que digam justamente o seu contrário, como o sentimento de ódio. Há sempre uma presença perene em uma negação. Ao negar o amor, o ódio perenemente o significa, como podemos perceber nos versos da canção número um, a seguir:

Rata de Dos Patas

Paquita La Del Barrio

*Rata inmunda
Animal rastrero
Escoria de la vida
Adefesio mal hecho
Infrahumano
Espectro del infierno
Maldita sabandija
Cuanto daño me has hecho
Alimaña
Culebra ponzoñosa
Desecho de la vida
Te odio y te desprecio
Rata de dos patas
Te estoy hablando a ti
Porque un bicho rastrero
Aun siendo el más maldito
Comparado contigo
Se queda muy chiquito
Maldita sanguijuela
Maldita cucaracha
Que infectas donde picas
Que hieres y que matas
Alimaña
Culebra ponzoñosa
Desecho de la vida
Te odio y te desprecio
Rata de dos patas
Te estoy hablando a ti
Porque un bicho rastrero
Aun siendo el más maldito
Comparado contigo
Se queda muy chiquito
¿Me estás oyendo?, inútil
Hiena del infierno
Cuanto te odio y te desprecio
Maldita sanguijuela*

*Maldita cucaracha
Que infectas donde picas
Que hieres y que matas
Alimaña
Culebra ponzoñosa
Deshecho de la vida
Te odio y te desprecio
Rata de dos patas
Te estoy hablando a ti
Porque un bicho rastrero
Aun siendo el más maldito
Comparado contigo
Se queda muy chiquito*

Por que cantar tanto ódio se não é o amor que ele significa? De onde tiraríamos o lirismo necessário para apreciarmos a beleza dessa canção se ela não significasse, na perspectiva de Orlandi (1990), uma das muitas formas de dizer eu-te-amo? Ao negar o amor, na expressão do ódio que interpretamos na literalidade das palavras, o eu-lírico, isto é, o sujeito desse enunciado, significa o amor que mais não há, mas que já existiu e agora se percebe presente na falta, na ausência, nas marcas indeléveis de sua presença-ausência que muito dói e incomoda. Nessa canção, é do ser antes amado que se fala quando o sujeito que já amou se refere como “rata de dos patas, rata inmunda, animal rastrero”.

Pêcheux (1975/1997) advoga que há sob a ilusão da transparência da linguagem aquilo que ele chamou de “*o caráter material do sentido das palavras e dos enunciados*” (Pêcheux, 1997, p. 160, grifos originais) e explica esse posicionamento através de duas teses:

1 – A primeira consiste em colocar que o sentido de uma palavra, de uma expressão, de uma proposição, etc., não existe “em si mesmo” (isto é, em sua relação transparente com a literalidade do significante), mas, ao contrário, é determinado pelas posições ideológicas que estão em jogo no processo sócio-histórico no qual as palavras, expressões e proposições são produzidas (isto é, reproduzidas). Poderíamos resumir essa tese dizendo: *as palavras, expressões, proposições, et., mudam de sentido segundo as posições sustentadas por aqueles que as empregam.* (Pêcheux, 1997, p. 160, grifos do autor).

E, como segunda tese, o autor afirma que:

2 – *Toda formação discursiva dissimula, pela transparência do sentido que nela se constitui, sua dependência com respeito ao todo complexo com dominante das formações discursivas, intrincado no complexo das*

formações ideológicas definido acima. (Pêcheux, 1997, p. 162, grifos originais).

Porque, para esse autor, a formação discursiva é definida nos seguintes termos:

Chamaremos, então, formação discursiva aquilo que, numa formação ideológica dada, isto é, a partir de uma posição 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, grifos do autor).

Uma análise resumida da canção em língua espanhola *Rata de dos patas*, rato bípede, em uma tradução formal, permite-nos compreender as teses e o conceito de formação discursiva sustentados por Pêcheux (1975/1997), transcritos acima. Essa canção, interpretada pela mundialmente conhecida, famosa cantora e atriz mexicana ***Paquita la del Barrio***, nome artístico de Francisca Viveros Barradas (02 de abril de 1947 a 17 de fevereiro de 2025), foi gravada no ano 2000 para o álbum *Taco Placero* e é de autoria do compositor também mexicano Manuel Eduardo Toscano (Noberto Eduardo Toscano, nascido em 1952, em Catemaco, Veracruz, México).

No texto desta canção não se consegue perceber qualquer marca de gênero que pudesse identificar o sujeito que nos “fala”. Trata-se de um homem que interpela uma mulher? Trata-se de uma mulher que interpela um homem? Um homem para outro homem ou uma mulher para outra mulher?, o que definiria, nessas duas últimas hipóteses, uma relação amorosa homossexual fracassada? O que se tem certeza é de que a sua autoria, escrita por um homem, não garante ao texto a marca da masculinidade.

Cantada por uma mulher, com outras marcas paralinguísticas e multissemióticas que permeiam a sua interpretação, tais como os gestos gravados em vídeos, o tom da voz, as pausas dramáticas etc., a canção faz significar a eloquência e ódio de uma mulher que se dirige a um possível ex-ser-amado (que se presume que seja um homem) com metáforas e comparações agressivas, que evolvem e remetem ao mundo dos animais “rastreros” [rastejantes] “que infectas donde picas /que hieres y que matas” [que infecta onde pica, que fere e que mata].

Esse presumido ex-ser-amado, antes provavelmente muito querido, é agora o objeto do ódio e do desprezo do sujeito ideológico dessa canção, que o compara muito abaixo do animal mais nojento ou peçonhento “Porque un bicho rastrero /Aun siendo el

más maldito / Comparado contigo/ Se queda muy chiquito” [porque um bicho rastejante, mesmo que seja o mais maldito, comparado contigo, se torna muito bonito).

A canção *Rato de dos patas* dispara e ativa sentidos que vão além da literalidade das palavras, das figuras de linguagem, das proposições. Como nos disse Pêcheux, na primeira tese, apresentada nesta seção, o sentido de tais expressões (da canção como um todo, enfim!) “é determinado pelas posições ideológicas que estão em jogo no processo sócio-histórico no qual as palavras, expressões e proposições são produzidas (isto é, reproduzidas)” (Pêcheux, 1997, p. 160).

Cantada e interpretada por uma mulher sabidamente defensora dos direitos das mulheres, voz ativa contra o machismo e a opressão contra mulheres, essa canção ecoa igualmente em um país, em um continente, em uma cultura latino-americana seguramente machista, passa/passou a ser um hino de “vingança” ou de libertação, voz de muitas mulheres que não têm voz ou cujas vozes não são ouvidas ou valorizadas.

Na perspectiva de Pêcheux (1997), a formação discursiva do amor-ódio pode ser percebida claramente nesta canção, já que é a formação discursiva que “determina o que pode e deve ser dito”. Sob a forma de uma canção, o amor-ódio, no “todo complexo com dominante das formações discursivas”, se apresenta como um sujeito feminino que representa a voz de muitas mulheres, sujeitas reais no mundo de uma cultura machista que as oprime, castiga e mata.

3 Quatro canções do *corpus*, de mesmo título, constituídas pelo amor -ódio

A canção número dois, *Amor e ódio*, composição de Romário, da dupla Cleyton & Romário, aparece como uma das faixas do álbum *Quem é*, da dupla de canções sertanejas Wando e Wandir, de 1993. A canção narra uma história de amor mediada por conflitos, em que o amor e o ódio se apresentam como partes significativas e imbricadas do relacionamento:

Amor e Ódio

Wando e Wandir

Ontem eu briguei com meu amor
Hoje amanheci sozinho
No quarto o silêncio, no peito muita dor
A tristeza invadiu meu coração

E sempre depois das brigas
Nosso amor era mais gostoso
Eu era seu e você era minha
Nosso ódio tornava em amor

O que foi que aconteceu
Por que você me deixou?
Se eu te fiz algo errado, perdão
Volta pra mim meu amor

Porque eu te amo, eu te amo
Vou gritar pra todo mundo ouvir
Que sou louco por você
Eu te amo, eu te amo
Vou gritar pra todo mundo ouvir
Que sou louco por você

E sempre depois das brigas
Nosso amor era mais gostoso
Eu era seu e você era minha
Nosso ódio tornava em amor

O que foi que aconteceu
Por que você me deixou?
Se eu te fiz algo errado, perdão
Volta pra mim meu amor

Porque eu te amo, eu te amo
Vou gritar pra todo mundo ouvir
Que sou louco por você
Eu te amo, eu te amo
Vou gritar pra todo mundo ouvir
Que sou louco por você

A canção número três, *Love and hate*, interpretada por Camylio, nome artístico do cantor, compositor e produtor cultural colombiano Camilo Echeverry Correa, é faixa do álbum *All the songs I used to love*, lançado em 2021, de gênero alternativo. A composição aparece assinada por Christian Emilio Arnfield, Dennis Neuer e Molly Irvine:

Love and hate

Camylio

I hate all the songs
That I used to love
Cause every line
Reminds me of us
Now I'm falling outta touch
You don't seem to care so much
Do ya

I'm the one collecting every scar
You don't have a broken heart
Do ya

Every night
You're out late
While I'm losing my mind
Been a while
That I can't sleep
Can't eat
Can't see the light

It's tearing me apart
That you're moving on
While I'm paralyzed
Guess sometimes that

Love and hate
Oh my
It's a fine line
You happy without me
Kills me inside
I wish I could say
I'm glad that you're fine
But it's been months since we've been outta touch
You don't seem to care so much
Do ya

I'm the one collecting every scar
You don't have a broken heart
Do ya

Every night
You're out late
While I'm losing my mind
Been a while
That I can't sleep
Can't eat
Can't see the light

It's tearing me apart
That you're moving on
While I'm paralyzed
Guess sometimes that

Love and hate
Oh my
It's a fine line
I feel like I'm losing myself
How can we go on like strangers
You know me like no else
I hate all the songs
That I used to love

Every night
You're out late

While I'm losing my mind
Been a while
That I can't sleep
Can't eat
Can't see the light

It's tearing me apart
That you're moving on
While I'm paralyzed
Guess sometimes that
Love and hate
Oh my
It's a fine line

A canção número quatro, *Amor y odio*, de estilo *pop* dançante, representa a tradição da *cumbia* peruana e é uma composição e interpretação do grupo musical peruano Néctar. Gravação recente do grupo, de 2024, a canção aparece em vídeo disponível na plataforma *Youtube* e em outras plataformas de *streaming* musical:

Amor y Odio

Grupo Néctar

Te odio más que nunca y no sé vivir sin ti
Corazón, dime qué sientes que no lo puedo entender
No lo sé si es amor
Te amo, más te odio, y no sé vivir sin ti
Por favor, dime Dios mío, qué es lo que yo debo hacer
Solo sé que hay dolor

Lo que entristece mi corazón
Porque la odio y siento amor
Dios mío, dime qué me pasa
Así es el odio por tanto amor
O será que he llegado a quererla más

Lo que entristece mi corazón
Porque la odio y siento amor
Dios mío, dime qué me pasa
Así es el odio por tanto amor
O será que he llegado a quererla más
Yo no sé

Te amo, más te odio, y no sé vivir sin ti
Por favor, dime Dios mío, qué es lo que yo debo hacer
Solo sé que hay dolor

Lo que entristece mi corazón
Porque la odio y siento amor

Dios mío, dime qué me pasa
Así es el odio por tanto amor
O será que he llegado a quererla más

Lo que entristece mi corazón
Porque la odio y siento amor
Dios mío, dime qué me pasa
Así es el odio por tanto amor
O será que he llegado a quererla más
Yo no sé

Já canção número cinco, *Amor e ódio*, interpretada por Luz Novo, é uma composição desse artista, gravada em 2017. Diferente das canções anteriores, nela não se percebe, apenas ou com mais evidência, a presença de uma relação de sujeitos em um relacionamento amoroso, mas também a intensidade dos sentimentos amor e ódio no coração dos seres humanos.

Esta canção foi trazida para este artigo para uma análise em si da formação discursiva amor-ódio, como a caracterizamos neste trabalho, mas também porque, como muitas outras de mesmo título, são bastantes produtivas, isto é, aparecem em número significativo nas três línguas em apreço. Como esta, tratam do amor e do ódio como sentimentos universais e até de conotação religiosa, temas esses que não são objetos de nossa reflexão:

Amor e Ódio

Luiz Novo

O amor está nas pequenas coisas
O amor está dentro do coração
Um simples gesto um olhar discreto
Um breve toque da tua mão

O ódio está em quase todas as coisas
O ódio está dentro do coração
Um breve instante, um olhar fulminante
Um duro golpe da tua mão

Amor e ódio
Duas faces de um mesmo rosto
Amor e ódio
Dois sabores e um único gosto

4 As regularidades da formação discursiva do amor-ódio

O que há em comum nessas canções, isto é, quais são as regularidades dessa formação discursiva, para além dos títulos que as identificam? Ao tratar das contradições do discurso de amor, Orlandi (1990) adverte que a fórmula-tipo “eu-te-amo” muitas vezes inviabiliza o sentido de amor: ao dizer eu-te-amo, os sentidos que subjazem podem ser “eu-te-domino”, “eu-te-escravizo”, “eu-te-controlo”, que colocam o ser-amado na condição de pertence, de posse. Por outro lado, muito se pode dizer “eu-te-amo”, sem necessariamente o sujeito se utilizar da fórmula-tipo:

Nem por isso, no domínio do simbólico, esta fala-tipo deixa de permanecer como o dizer que evoca (paradigmaticamente) todas as falas amorosas. Ocorrendo ou não a fala-tipo, a situação discursiva de amor tem inscrito (é regida por) esse sentido “eu-te-amo” (Orlandi, 1990, p. 79).

Esse aspecto da *contradição* é uma das regularidades mais marcantes da formação discursiva do amor-ódio. Os títulos das canções *Amor e ódio*, *Love and hate*, *Amor y odio* marcam essa regularidade, já que os sentimentos de amar e odiar são por natureza opostos e, supostamente, um só se manifesta na ausência do outro. Contudo, a contradição não é marcada somente em termos lexicais, mas também enunciativos. Na canção *Rata de dos patas*, por exemplo, a contradição não aparece no título e nem há a palavra amor em qualquer estrofe da canção. O elemento lexical ódio aparece apenas no verso “*Te odio y te desprecio*” [Te odeio e te desprezo], como uma forma verbal injuntiva que denota o sentimento atual de ódio do sujeito ao seu/sua pressuposto ex-amado/a.

Rata de dos patas é, em si mesma, como um todo, a canção da contradição. Parafrazeado ainda Orlandi (1990), há certos sentidos que só fazem sentido no discurso de amor. Embora em nenhum verso/estrofe apareça o termo amor e nem qualquer outra palavra correlata, embora não se diga explicitamente que se trata de uma relação de amor que já não é, parece haver um acordo tácito entre o ouvinte/leitor dos versos da canção e o sujeito imaginário e ideológico da canção, de que se trata de uma relação de amor (que contraditoriamente já não há, mas que permanece) porque outros sentidos não podem caber.

Não se faz canção de ódio para um inimigo. Aos inimigos se reservam o ódio e o silêncio. Uma canção lembra, evoca, vivifica, pereniza. Cantar suaviza, desabafa, cura:

“quem canta seus males espanta”, diz o provérbio. Não se canta o ódio, senão quando esse ódio é ainda amor. E, esse sentido contraditório, só faz sentido no discurso de amor.

Outra regularidade importante da formação discursiva do amor-ódio é a **ambiguidade**. Nas canções constituídas por essa formação discursiva o ódio aparece na mesma intensidade do amor, mas, ambigualmente, o amor é ódio, o ódio é amor, o amor vem do ódio ou ódio vem do amor: “Amor e ódio/Duas faces de um mesmo rosto/Amor e ódio/Dois sabores e um único gosto”; “Te amo, más te odio, y no sé vivir sin ti” [Te amo, mas te odeio, e não sei viver sem ti]/ “Lo que entristece mi corazón/ Porque la odio y siento amor” [O que entristece meu coração/ Porque a odeio e sinto amor]; I hate all the songs/That I used to love/Cause every line/Reminds me of us” [Odeio todas as canções que eu costumava amar/ Porque cada linha delas me faz lembrar de nós dois].

Percebe-se ainda, como regularidade textual e enunciativa da formação discursiva do amor-ódio, o **lirismo injuntivo** como o tipo textual predominante nas canções do *corpus*. Nessas canções, prevalece um tom confessional, em que o eu-lírico, isto é, a personificação do sujeito imaginário e do sujeito ideológico do discurso de amor, interpela, interroga, dirige-se ao ser antes-amado/odiado/amado para confessar seus sentimentos, para falar de sua dor, para reiterar seu ódio, seu amor: “Rata de dos patas/ Te estoy hablando a ti” [Rato de dois pés/ Estou falando contigo]; “No quarto o silêncio, no peito muita dor/A tristeza invadiu meu coração/E sempre depois das brigas /Nosso amor era mais gostoso”; “I’m the one collecting every scar/You don’t have a broken heart/ Do ya” [Sou eu quem carrega as marcas dessa dor/ Seu coração não está partido/ Está?]

Em termos linguísticos, são três as regularidades dessa formação discursiva, conforme enumeramos abaixo:

- a) presença dos **elementos lexicais que denotam o sentimento de odiar**, já marcados nos títulos, mas também em estrofes/versos das canções: “Espectro del infierno / Maldita sabandija / Te odio y te desprecio” [Espectro do inferno/ Verme maldito / Te odeio e te desprezo]; “Eu era seu e você era minha /Nosso ódio tornava em amor”; “Love and hate/ Oh my /It’s a fine line” [Entre o amor e ódio/Oh, meu Deus! / Há uma linha muito tênue]; “O ódio está em quase todas as coisas / O ódio está dentro do coração”;
- b) **o tempo verbal predominante nas canções é o tempo presente, às vezes em simbiose com acontecimentos ou momentos do passado**. Essa regularidade implica a expressão do tempo e formas verbais do passado em correlação com o presente (o tempo do amor que passou e o ódio que há), em uma mesma frase, verso ou estrofe:

“Ontem eu briguei com meu amor / Hoje amanheci sozinho”; “O amor está nas pequenas coisas”; “Te odio más que nunca y no sé vivir sin ti” [Te odeio mais do que nunca e não sei viver sem ti]; “You know me like no else / I hate all the songs / That I used to love” [Você me conhece mais do ninguém / Odeio todas as canções que eu costumava amar];

- c) Presença significativa de *palavras e expressões que denotam tanto a declaração de amor, como a expressão de dor ou sofrimento pela perda/ausência/rompimento do ser-amado*: “Cuanto daño me has hecho” [Como você me magoou!]; “Eu te amo, eu te amo / Vou gritar pra todo mundo ouvir / Que sou louco por você” / “It's tearing me apart / I feel like I'm losing myself” [Isso está me rasgando no meio / Eu sinto como se estivesse me perdendo]; “Solo sé que hay dolor” [Só sei que há dor]; “Um breve instante, um olhar fulminante / Um duro golpe da tua mão”.

Além dessas regularidades que caracterizam as especificidades da formação discursiva do amor-ódio, há ainda aquelas que marcam uma determinada formação discursiva, como a possibilidade de junção de versos de canções diferentes sem que haja desarticulação textual ou quebra de sentidos; a recorrência da formação discursiva em canções de épocas, línguas e estilos distintos; a identificação de regularidades tanto linguísticas quanto textuais e enunciativas a marcarem a presença da formação discursiva, dentro outras, conforme analisamos nos artigos anteriores, já publicados, resultados do mesmo projeto de pesquisa.

5 Considerações finais

Pêcheux (1975/1997) propõe chamar de *interdiscurso* o “todo complexo com dominante” das formações discursivas. Por outro lado, o interdiscurso se relaciona à memória do dizer, isto é, aquilo que assegura ao sujeito a possibilidade de mover(se) em pré-construídos que determinam os sentidos no interior de uma formação discursiva dada. “O ‘pré-construído’ corresponde ao ‘sempre-já-aí’ da interpelação ideológica, que fornece-impõe a ‘realidade’ e seu ‘sentido’ sob a forma da universalidade” (Pêcheux, 1997, p. 164, grifos originais).

Por outro lado, a materialização de um determinado discurso em texto se dá por meio do *processo-discursivo*, por um encadeamento de pré-construídos no interior de uma determinada formação discursiva. Dessa forma, a análise que empreendemos neste trabalho nos permitiu perceber as regularidades linguísticas, textuais e enunciativas da

formação discursiva do amor-ódio porque estas já estavam materializadas nos textos das cinco canções que trouxemos neste trabalho, assim como de todas as outras (e foram muitas, em português, em inglês e em espanhol!) que apareceram em nossa investigação.

A busca se deu por títulos iguais, mas as canções não têm esse título, *amor e ódio*, por mera coincidência. Longe disso, tais canções materializam o sempre-já-aí, o conjunto de pré-construídos sobre a relação *amor-ódio* dos relacionamentos a dois disponíveis em muitas culturas, de caráter talvez universal, tanto que aparecem em canções de línguas distintas, de épocas e estilos também distintos (e muitas vezes distantes entre si). Por certo, a análise que empreendemos neste trabalho não foi exaustiva, mas suficiente para divisarmos as regularidades como constitutivas de todas as canções do *corpus*, o que nos possibilitou o alcance dos objetivos propostos.

Referências

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.

SANTOS, Adelino Pereira dos. HEINE, Lícia Maria Bahia. Para além dos sentidos, do tempo e do espaço: o discurso de amor em duas formações discursivas. **Revista Travessias**, Cascavel, vol. 13, n. 1, p.226-238, jan./abr. 2019.

SANTOS, Adelino Pereira dos. O discurso de amor em canções: as formações discursivas da dor e da saudade. **Revista Fórum Linguístico**, Florianópolis, vol. 17, n. 1, p. 4389-4397, jan./mar. 2020.

SANTOS, Adelino Pereira dos. **Felicidade e razão de viver como formações discursivas do discurso de amor em canções**. Entrepalavras, Fortaleza, v. 13, n. 3, p. 122-137, set.-dez./2023.

SANTOS, Adelino Pereira dos. OLIVEIRA, Clécia Verônica Santos de. **As canções “Perdoa”, “Lo siento”, “Sorry” e “Please forgive me”**: a formação discursiva do amor como arrependimento. *Revista Linguagem em pauta* | V.4, N.2, ago.-dez. 2024, p.64-77.

SANTOS, Adelino Pereira dos. FERREGUETT, Cristhiane. Contribuições da AD para o ensino de gramática: regularidades léxico-gramaticais do discurso de amor em canções. In: ALMEIDA, Gilce de Souza et al (Orgs.). **Linguagem em ação**: reflexões e propostas para o ensino de português. Campinas: Pontes, 2024. p. 181-201.