

Canções de amor de Marisa Monte no show 'Memórias' sob a perspectiva da semiótica greimasiana

RESUMO

Camilly Vitória da Silva Rodrigues
umalinguistaqualquer@gmail.com
Universidade Estadual do Paraná
(UNESPAR), Apucarana, Paraná, Brasil.

Ana Paula Ferreira de Mendonça
anapaula.mendonca@unespar.edu.br
Universidade Estadual do Paraná
(UNESPAR), Apucarana, Paraná, Brasil.

Neste estudo, sob o prisma da semiótica discursiva com ênfase nas paixões, buscamos compreender de que forma a paixão do amor é representada no registro audiovisual da turnê *Memórias* (2001), especialmente nas canções *Amor I love you, Eu te amo, te amo, te amo* e *Tema de Amor*, interpretadas por Marisa Monte. Para abordar o conceito de amor, recorremos a autores que enfocaram o tema, como Santo Agostinho, Roland Barthes e Mario Sérgio Cortella, para entender essa paixão sob diversos pontos de vista. A fim de descrever o sentimento, recorremos à teoria semiótica, que, de acordo com Barros (2005), apresenta-se como uma teoria capaz de descrever e explicar o que o texto diz e como ele faz para dizer-lo. Em seu desenvolvimento teórico-metodológico, a semiótica greimasiana criou instrumentos para a análise dos estados de alma que afetam os sujeitos em suas ações. Por esse viés, entendemos que as paixões, conforme Fiorin (2007), são efeitos de sentido de qualificações modais que alteram o sujeito de estado, podendo ser simples ou complexas. A pesquisa apresenta abordagem qualitativa e analítica, estruturada em três etapas. Na primeira, realizamos a coleta de dados. Na segunda, concentrarmos a análise nos recursos não-verbais da performance, como gestos, expressões, iluminação e projeções, relacionando os recursos verbais. Por fim, discutimos os resultados, destacando de que maneira esses elementos contribuem para a construção estética e emocional do espetáculo. Concluídas as etapas previstas, pudemos concluir que a performance de Marisa Monte constrói um discurso amoroso pautado na sensibilidade estética e na expressividade corporal, em que voz, gesto, iluminação e emoção se articulam para produzir sentidos, reafirmando o amor como fenômeno simbólico, discursivo, complexo e, além disso, intrinsecamente humano.

PALAVRAS-CHAVE: Marisa Monte. Memórias. Semiótica. Paixões. Amor.

CONSIDERAÇÕES INICIAIS

Ainda adolescente, Marisa Monte começou a se apresentar de maneira informal nas noites cariocas. Após a peça *Rocky Horror Show*, dirigida por Miguel Falabella (1982), na qual se destacou com sua voz, Marisa decidiu ser cantora.

A carreira se iniciou em uma temporada em Roma, onde aprofundou seus estudos em canto lírico e teoria musical. Ainda na Itália, encontrou-se com o jornalista e compositor Nelson Motta, que mais tarde passou a dirigir seus primeiros shows profissionais no Brasil. Após o sucesso dessa temporada de shows, apresentou-se no teatro Villa Lobos, quando gravou um especial para a TV Manchete.

Em 1989, o especial *MM – Ao Vivo* foi lançado após sua aparição na televisão, tornou-se o álbum de estreia no mercado fonográfico e alcançou grande sucesso. A obra, composta por interpretações, apresenta uma rica mistura de influências do samba, jazz, funk, blues, soul e bossa nova, o que, na época, concedeu à artista o título de “cantora eclética”.

Após consolidar sua carreira, tanto como artista quanto como diretora musical, a cantora estreou o disco *Memórias, crônicas e declarações de amor – textos, provas e desmentidos*, em maio de 2000. Este álbum, considerado o mais pop e romântico de sua carreira, debutou na primeira posição dos discos mais vendidos no Brasil. Nas canções, a artista retrata as diversas formas de amar.

Em entrevista à TV Cultura (s/d), ao ser questionada sobre o romantismo do disco, a artista explica que o disco não se limita ao “relacionamento a dois”, mas mostra o amor em suas diferentes formas de representação. Para ela, o disco retrata, além do amor, a paixão, o perdão, a gentileza e a saudade.

Em sua *newsletter*, Marisa Monte declarou que ela, como cantora, sente-se especialmente atraída por canções que falam desse tema. Ela destaca que “cantar o amor é bíblico, está nas escrituras, é ancestral, é inspirador” (Monte, 2024).

O registro audiovisual intitulado *Memórias – Ao Vivo*, gravado em junho de 2001, explora profundamente essa temática. Produzido por Arto Lindsey, dirigido por Claudio Torres e Lula Buarque de Hollanda, o concerto destaca a complexidade e a beleza do amor, apresentando-o de maneira abrangente e tocante, oferecendo uma visão completa das diversas dimensões desse sentimento.

Nesse contexto, a semiótica, especialmente a semiótica das paixões, oferece ferramentas para o entendimento de como esse sentimento é interpretado e transmitido na performance. Ao estudar o signo e suas manifestações, a teoria fornece ferramentas para a compreensão e análise do corpus escolhido, possibilitando a investigação dos elementos verbais e não-verbais que compõem a experiência no espetáculo.

A semiótica das paixões analisa de que forma o sujeito enunciador é afetado pelas paixões. Para Fiorin (2007), o conceito é compreendido como um estado intenso e, muitas vezes, doloroso, de ser afetado por algo ou alguém.

Assim, visando a uma abordagem que possa contribuir para os estudos dos textos sincréticos e a investigação de possíveis diferenças entre as configurações discursivas de determinada paixão no contexto de um mesmo espetáculo, tivemos como objetivo compreender de que forma o amor é representado no show *Memórias* de Marisa Monte. Para isso, escolhemos três canções sobre a temática

do amor: *Amor, I love you, Eu te amo, te amo, te amo* e *Tema de Amor*. Na análise, serão considerados os aspectos verbais e não-verbais utilizados para apreender a forma com que esses elementos contribuem para a construção do significado emocional e estético na performance das canções. Para tanto, será priorizado o nível discursivo das letras das canções escolhidas, em sua articulação com o plano da expressão.

Na mesma entrevista à TV Cultura (s/d) citada anteriormente, a artista destaca a importância do palco em suas performances. Para ela, o palco é uma representação direta da vida, pois é imprevisível. Além disso, por conter os recursos visuais, torna-se o lugar onde a performance do artista se potencializa, pois utiliza diversos recursos, como iluminação e sons, que intensificam os sentidos das canções com as quais se comunica.

Ao destacar esses múltiplos aspectos da performance, investigaremos como a paixão do amor é representada na turnê *Memórias*, considerando, além do texto das canções, elementos não-verbais, como: projeções, iluminação, vestimentas, gestos e expressões da artista. Também será levado em conta o papel da edição de vídeo na criação e transmissão desses sentimentos.

Na música, em especial na música popular brasileira (MPB), o sentimento do amor ocupa um espaço abrangente para ser manifestado e compreendido. A escolha deste show justifica-se pela relevância do álbum na carreira de Marisa Monte e pelo título, que remete diretamente à paixão abordada.

ENTRE O DIZER E O SENTIR: A SEMIÓTICA DAS PAIXÕES

Ao leremos um texto, temos acesso aos estados de alma de um enunciador. Assim, ao optar por analisar um show, considerando-o, como faz a teoria semiótica, um texto sincrético, espera-se que o artista deverá expressar sentimentos por meio da letra, melodia e ritmo, entre outros elementos. A fim de descrever tais sentimentos, recorremos à teoria semiótica, tendo em vista que ela se apresenta como uma teoria capaz de “descrever e explicar o que o texto diz e como ele faz para dizer o que diz” (Barros, 2005, p. 11).

Neste trabalho, utiliza-se a semiótica de vertente francesa, ou greimasiana, desenvolvida por Algirdas Julien Greimas. Ela busca entender os significados profundos de um texto, sendo ele verbal, não-verbal ou sincrético. Para essa vertente, influenciada pelos ideais de Louis Hjelmslev, o texto se divide em dois planos de análise, sendo eles: o plano de expressão e o plano de conteúdo. De maneira simplificada, entende-se que o primeiro se configura como a materialidade de um signo, enquanto o segundo busca entender o significado transmitido.

Pietroforte (2012) comprehende o plano da expressão como o responsável por dar forma ao conteúdo. Em outras palavras, trata-se da dimensão em que aquilo que é pensado, estruturado e organizado enquanto conteúdo encontra um meio para se exteriorizar, podendo assumir diferentes modalidades de manifestação. Nessa perspectiva, Pietroforte (2012) retoma a definição apresentada por Greimas e Courtés (2008), no qual os textos sincréticos são aqueles que “acionam várias linguagens de manifestação” (*apud* Pietroforte, 2012, p. 11).

De acordo com Barros (2005), o texto também é visto como um objeto de comunicação entre sujeitos. Assim, a semiótica busca elucidar os significados, tendo em vista não apenas a forma como se apresenta para gerar suas significações, mas também como a significação é compartilhada entre destinador e destinatário.

A semiótica torna-se objeto de estudos a partir de discussões de cunho estruturalista, em meados da década de 1960. De início, desenvolveu a teoria da ação, centrada no comportamento do sujeito na narrativa, buscando entender como os objetos, sendo eles valores ou bens, são trocados ou manipulados. É possível observar isso nos textos em que os personagens têm que fazer escolhas que envolvem aquisição ou perda de valores.

Tradicionalmente, a semiótica divide um texto em três níveis de significação, sendo eles: estrutura discursiva, estrutura narrativa e estrutura profunda. Esses níveis subjazem à organização e comunicação dos significados. Conforme afirmam Savioli e Fiorin (2007), os três níveis de significação se diferenciam pelo grau de abstração: o nível superficial está relacionado à estrutura discursiva, no qual emergem os significados mais explícitos e diversificados e onde se manifestam o narrador, os personagens e as ações; a estrutura narrativa relaciona-se com a organização da narrativa a partir do ponto de vista do sujeito; e, por fim, a estrutura profunda retrata a geração dos significados mais simples e abstratos. Nesse último nível, encontramos dois significados opostos que garantem a unidade do texto.

Embora tenha sido fundamental para o desenvolvimento da metodologia semiótica, esse modelo, muito eficaz para tratar pequenas histórias e contos escritos e orais, viu-se, ao longo dos anos, complementado por novos aportes teóricos, que puderam contemplar textos de maior complexidade. É nessa ampliação teórica que se enquadra, por exemplo, a semiótica das paixões, delineada por Greimas e Fontanille (1993).

O desenvolvimento da teoria contribuiu para a ampliação dos horizontes, podendo agora, também, abranger os aspectos sensíveis das relações entre os participantes da comunicação. Dessa forma, os estudos das paixões se iniciam a partir do momento em que a semiótica se consolida enquanto ciência, com pesquisas sobre as modalizações do ser, buscando entender como o sujeito é afetado pelos seus estados internos, por meio de seus aspectos emocionais e psíquicos.

Entende-se por modalizações as formas específicas de expressar e estruturar o modo como algo é vivido ou percebido pelo sujeito. São maneiras de indicar como o sujeito se relaciona com o mundo, seus desejos e possibilidades de ação. É por meio do estudo das modalizações, especialmente da modalização do ser, que se pode acessar o domínio das paixões.

As modalizações do ser envolvem as formas como o sujeito quer ser, deve ser, sabe ser e pode ser, auxiliando no entendimento da maneira pela qual os estados de alma afetam o sujeito. Assim, é possível recuperar o percurso dos estados que embasam e descrevem as emoções humanas.

As paixões, de acordo com Fiorin (2007), são mudanças no estado do indivíduo causadas por modalizações, que podem ser simples e complexas. As simples são as que surgem a partir de uma única modalização, enquanto as complexas surgem

da combinação de várias modalizações. Dessa forma, a semiótica das paixões explora como esses estados emocionais moldam o comportamento e o desenvolvimento dos personagens.

O vocábulo paixão vem do grego πάθος e do latim *passio*, sendo associado às ideias de sofrer, sofrimento, ser afetado. Por conta disso, o conceito de paixão está profundamente associado ao sofrimento.

A paixão não é algo ativo, mas algo que atinge o indivíduo e, muitas vezes, não se pode controlar. O termo “paixão” carrega uma conotação de algo que nos toma por completo e afeta o sujeito, uma experiência de vulnerabilidade.

Fiorin (2007) também aponta a diferença entre o discurso da paixão e o discurso apaixonado. O primeiro é a maneira como a paixão é expressa no enunciado, ou seja, no conteúdo da narrativa; já o outro refere-se à expressão por meio da enunciação, através do ato de contar a história, a maneira como o narrador ou personagem expressa suas emoções.

Sob a perspectiva da semiótica, a paixão se diferencia dos vocábulos sentimento e afeto. Para Fiorin (2007), o termo paixão refere-se a um estado intenso e, muitas vezes, doloroso, de ser afetado por algo ou alguém; enquanto sentimento está mais relacionado à experiência emocional em um nível mais controlado ou consciente; já o afeto tem a ver com inclinações mais duradouras e suaves, como o amor ou a amizade.

Embora entendido como sinônimos no contexto popular, Fiorin (2007, p.12) conclui que:

- 1) os termos afeto, sentimento e paixão são sinônimos no sentido geral e não são sinônimos no sentido especializado; 2) quando não são sinônimos, cada um indica um estado de alma diferente; 3) quando são sinônimos, designam um estado de alma em geral; 4) afetos, emoções, paixões e sentimentos constituem o mesmo objeto teórico e, portanto, eles ocupam o mesmo lugar teórico.

Assim, a semiótica das paixões se mostra como um viés teórico que analisa e busca entender como o sujeito enunciador é afetado por essas emoções. No contexto deste trabalho, essa abordagem mostra-se fundamental para assimilar a forma com que o amor é significado por Marisa Monte durante a apresentação.

O AMOR COMO ESTADO DE ALMA

O amor, em sua complexidade, sempre foi objeto de reflexão nas mais diversas áreas do conhecimento e práticas socioculturais. É possível observar, ao longo da história, filósofos, poetas e cientistas tentarem compreender e definir esse sentimento, sendo um dos temas mais explorados nas diversas formas de arte. Podemos compreendê-lo como o sentimento de querer bem ao outro. Recorrendo ao dicionário Houaiss (2001), temos para o verbete Amor:

Amor /ô/ s.m. [...] 2. atração afetiva ou física que, devido a certa afinidade, um ser manifesta por outro; [...] 2.2 atração baseada no desejo sexual; afeição e ternura sentida por amantes; [...] 2.6 afeição baseada em admiração, benevolência ou interesses comuns; calorosa amizade; forte afinidade; [...] 4. a pessoa ou a coisa amada ou apreciada [...] 8. demonstração de zelo, dedicação; fidelidade (HOUAISS; VILLAR, 2001).

Observamos que o amor se apresenta como um sentimento diverso, que pode ser interpretado considerando-se várias dimensões e se manifesta de formas variadas, como: desejo, ternura, amizade e admiração. Já o dicionário Aurélio (2009), apresenta o verbete amor da seguinte forma:

Amor (ô) [Do lat. amore] **S.m.** 1. Sentimento que predispõe alguém a desejar o bem de outrem, ou de alguma coisa. 2. Sentimento de dedicação absoluta de um ser a outro ser ou a uma coisa; devoção extrema [...] 4. Sentimento terno ou ardente de uma pessoa por outra, e que envolve tb. atração física [...] 8. Adoração, veneração, culto. 9. Afeição, amizade, carinho, simpatia, ternura. 10. Inclinação ou apego profundo a algum valor ou a alguma coisa que proporcione prazer; entusiasmo, paixão (Ferreira, 2009).

Observamos que o amor se caracteriza como um dos sentimentos mais complexos e multifacetados existentes. No verbete do Dicionário Houaiss (2001), insere-se numa dimensão interpessoal, no qual é visto como atração afetiva, ternura, amizade, fidelidade e dedicação ao outro. Enquanto no verbete do Aurélio (2009), este conceito é ampliado. Juntas, essas definições permitem compreender o sentimento como um elo entre sujeitos, mas também apego e devoção profunda a pessoas, coisas e princípios.

No senso comum, pode-se entendê-lo como um sentimento de afeto, cuidado e admiração, seja em relação ao outro ou a algo, associado a uma das emoções mais importantes para os seres humanos.

Apesar de ser amplamente estudado, entendemos como uma das emoções mais difíceis de compreender. Não se sabe, por exemplo, se o amor é algo biológico ou moldado pela cultura, ou se pode ser influenciado por ambos os fatores. A forma como sentimos e expressamos o amor também é moldada pela nossa percepção pessoal e pelo peso que lhe atribuímos.

De acordo com Luciene Félix (2024), especialista em Filosofia e Mitologia Greco-Romana, uma das primeiras obras a tratar do tema no mundo ocidental é “O Banquete”, escrita por Platão em 380 a.C. A obra se passa em uma festa, onde filósofos discutem sobre Eros, o deus do amor. Entre as ideias compartilhadas, Aristófanes, o maior representante da comédia grega, apresenta um dos mitos mais difundidos: o das almas gêmeas.

Segundo a história narrada, os seres humanos eram originalmente entidades unidas, com duas cabeças, quatro braços e quatro pernas. Após se rebelarem contra Zeus e enfrentarem os deuses em uma batalha, foram derrotados e separados. A partir de então, a humanidade passou a viver em busca da parte que lhe faltava.

Para Aristófanes, o amor é visto como uma busca pela metade perdida, com o objetivo de restaurar o estado original e completo do ser. Isso não se refere apenas à união física, mas também a uma reconexão espiritual.

De acordo com Almeida e Lomônaco (2018), após a chegada do cristianismo, o amor passou a ser visto de duas formas principais: como uma relação de caridade, estendida a todos; e como um mandamento (ágape), que visava a criar uma comunidade unida no reino de Deus, rejeitando as outras formas de amor.

Uma figura importante que uniu o pensamento filosófico a esse ideal foi Santo Agostinho. Para ele, o amor era a base da vida humana e o princípio que orienta a ética; acreditava que era a força capaz de libertar o ser humano de suas limitações

e dificuldades. Se o amor não existisse, as pessoas viveriam em solidão e egoísmo, e a humanidade chegaria ao fim, pois não haveria união entre as pessoas.

Dessa forma, Agostinho via o amor como algo fundamental para a existência humana. Segundo ele, a vida não tem sentido sem amor, pois esse sentimento dá propósito ao ser e ao viver. O amor, então, é uma relação de troca entre o ser humano e o universo. O ser humano escolhe amar o “ser”, que é tudo aquilo que o envolve e o completa.

No livro *Viver em Paz para Morrer em Paz* (2017), o escritor e filósofo Mário Sérgio Cortella define o amor como uma sensação de pertencimento recíproco, uma identidade compartilhada entre pessoas. Para Cortella (2017), o amor é uma construção que vai além da paixão, sendo baseada na admiração, compreensão e cuidado.

O amor, ao contrário da paixão, não é um sentimento explosivo, mas algo que oferece paz e estabilidade, mesmo diante de conflitos. O autor define a paixão como uma energia intensa e passageira, enquanto o amor é capaz de transformar essa energia em algo mais duradouro e equilibrado.

Desse modo, o autor vê o amor como “um produto da convivência, da admiração, do pensar sobre o outro, do sentir a ausência de maneira calma, e não em desespero” (Cortella, 2017, p. 27). Segundo ele, a paixão é um ponto de partida necessário para o amor, ela precisa ser transformada em algo mais sustentável e constante. O autor ainda explora a ideia de que, enquanto a paixão pode ser destrutiva e viciada, o amor traz equilíbrio e harmonia para as relações.

Brixner e Martins (2022), com base em Roland Barthes, no texto *Fragments de um Discurso Amoroso* (1977), apresentam o amor como algo plural, refletindo a experiência humana caótica e contraditória, onde felicidade e sofrimento coexistem. Segundo Barthes (apud Brixner; Martins, 2022), o amor é simultaneamente um estado de alma e um estado de coisas, um fenômeno plural, que não pode ser reduzido a uma definição fixa, pois é constantemente reinventado, adaptado e transformado pelos discursos que o articulam, revelando padrões universais e singularidades individuais.

Para a semiótica das paixões, o amor é compreendido como uma paixão complexa, que emerge da combinação de diferentes modalizações que moldam os estados do sujeito. Compreender tal conceito é essencial para analisar a performance de Marisa Monte. Em seu registro, o amor mostra-se não apenas nas letras, mas na linguagem não-verbal também. Desta forma, a artista compôs um discurso passional em múltiplos planos da significação.

O AMOR NAS CANÇÕES³

Para a pesquisa, utilizamos o registro audiovisual *Memórias – Ao Vivo*, da turnê *Memórias, crônicas e declarações de amor*, gravado em 2001, por Marisa Monte. A partir da teoria semiótica, com ênfase na semiótica das paixões, buscamos entender como a artista explora e transmite o amor e suas tantas formas de representações, observando a sua forma de construção e seus significados durante a performance.

Embora não seja possível enquadrar o sentimento evocado nas canções escolhidas numa só perspectiva ou acepção do amor, nas três canções analisadas

o amor aparece de forma diferenciada. Guardada sua pluralidade, vemos que as três canções analisadas constroem um percurso narrativo/discursivo do amor diferente no registro audiovisual. Em *Amor, I love you*, o sentimento se mostra de forma tranquila, pedindo permissão para existir. A canção ressalta um dos aspectos principais do amor agostiniano, como um sentimento fundamental para a existência (“isso me ajuda a viver”). Em *Eu te amo, te amo, te amo*, esse sentimento se intensifica, deixando de ser tranquilo e passando a ser marcado pela ausência e urgência, remetendo-nos a Aristófanes, como a busca da metade perdida (“para mim não adianta tanta coisa sem você”). Por fim, *Tema de Amor* apresenta o amor de forma idealizada e quase sagrada, na qual o amado é elevado ao fascínio e devoção (“conheço o fascínio alto de altar”), mas também colocado entre emoções contrastantes, fazendo-nos lembrar da experiência caótica à qual se refere Roland Barthes no texto supracitado (*apud* Brixner; Martins, 2022).

Assim, Marisa Monte cria uma experiência em que o amor se consolida como um dos eixos da narrativa. Essa experiência, além de estética, torna-se afetiva. O espetáculo aciona não só a linguagem verbal, mas os elementos não verbais, como os gestos e expressões, aspectos que complementam a composição da performance. Além disso, apresenta diferentes dimensões do amor e, ao conduzir o público, constrói um espaço de partilha e reconhecimento dessa paixão.

AMOR I LOVE YOU

O espetáculo inicia-se com *Amor, I love you*, porém o registro audiovisual contém gravação antes da entrada da artista, mostrando os músicos da banda se preparando. Ao fundo, ouve-se a canção *Je t'aime moi non plus*, de Serge Gainsbourg. A canção do compositor e cantor francês, feita com a sua parceira Jane Birkin, foi lançada em 1969 e é reconhecida mundialmente pelo seu teor erótico. O título é irônico e ambíguo, pois significa “Eu te amo, eu também não”. Podemos entender a escolha dessa peça musical como uma alusão ao amor, à complexidade desse sentimento, mas também à ideia de uma evolução na maneira de a sociedade encarar os desdobramentos e particularidades das relações amorosas.

Marisa Monte surge ao palco vestida de tons escuros, contrastando com o fundo azul. A artista utiliza os cabelos adornados por fitas que remetem a rosas vermelhas e uma rosa ao peito. A associação entre o amor e as rosas vermelhas remonta à Antiguidade, estando vinculada a representações simbólicas do amor, da paixão e da beleza, especialmente na tradição greco-romana, e permanece, até hoje, no imaginário cultural ocidental (Chevalier; Gheerbrant, 2009). Do ponto de vista semiótico, a rosa e os adereços do cabelo são elementos plásticos que contrastam, por sua cor vermelha, com outros elementos do palco, escuros ou mal iluminados; o figurino de cores escuras; e a iluminação geral azulada. O cromatismo age, desta forma, como um ponto de convergência do olhar e, consequentemente, um marcador de embreagem.

Ao entrar no palco, a artista ajoelha-se perante o público e beija o palco, conforme observado na Figura 1. A oposição /alto/ e /baixo/, que distancia o palco da plateia, característica dos espetáculos musicais, é, dessa forma, temporariamente abolida, tendo a cantora, por esses gestos, permeado o espaço atribuído ao público. Ambos os gestos expressam humildade e respeito, também comunicam e estabelecem contato entre a artista/enunciadora e o

público/enunciatário. Desde o início, Marisa assume o papel de destinador de um objeto artístico compartilhado com o destinatário “público”, sujeito coletivo que ela quer e deve respeitar. A música instrumental que anuncia sua entrada parece imitar, pelas batidas da bateria e percussão, batimentos cardíacos; junto com a câmera, numa sincronia.

Figura 1 – Artista cumprimenta o público



Fonte: Monte, 2024.

A artista se movimenta de forma ritmada, acompanhando o texto da canção. O posicionamento de Marisa sugere endereçar à plateia um pedido de permissão para declarar seu amor:

Deixa eu dizer que te amo

Deixa eu pensar em você

Isso me acalma, me acolhe a alma

Isso me ajuda a viver (Brown, Monte; 2000)

O trecho é marcado pela subjetividade de um ator que, como a própria Marisa no início do show, pede permissão para agir. Ao se ajoelhar diante do público, o sujeito cantora constrói uma figura gestual que corresponde, verbalmente, à súplica presente nos versos iniciais da canção. O “você” é um participante do par amoroso, mas dadas as circunstâncias do envolvimento com a plateia, mistura-se ao conjunto de pessoas presentes. A movimentação dos braços da artista, juntamente com a forma da gravação, reitera a forma com que a plateia deve agir e inclui os presentes na partilha desse sentimento.

O destinador-sujeito manipula a plateia pelo pedido de permissão. Seus gestos, essencialmente produzidos pelos braços em movimentos ritmados para o alto, são reproduzidos pela plateia, novamente anulando a oposição /distanciamento/ e /aproximação/ entre público e cantora. Em contrapartida, simula-se a aceitação, um /poder dizer/ necessário, segundo o sujeito, para a conclusão da performance amorosa: não há oponente à sua busca, e o sujeito é competente para seu programa narrativo, pois quer e pode dizer. No plano veridictório, faz-se a passagem do /segredo/ para a /verdade/: o público, ou o “você”, agora pode compartilhar o sentimento que estava oculto. O foco, que

estava na artista, retorna abrangendo o público, assim ela, enquanto sujeito, dedica aquela canção como maneira de declaração à audiência.

A movimentação pelo palco é algo frequente. Marisa aparece sempre inquieta, movimentando-se conforme a letra, algo que sugere um estado de inquietação, falta de sossego, reforçando a ideia de que havia uma mudança a ser feita, “o contar para as paredes” passando ao “contar para o ser amado”. Ao mesmo tempo, há o apelo ao público para que apoie sua decisão de revelar as “coisas do seu coração”. É a passagem do /individual/ para o /dual/ e, em seguida, para o /coletivo/.

Arnaldo Antunes aparece numa projeção para recitar um trecho do romance O primo Basílio, de Eça de Queiroz (1878). O trecho mostra o episódio em que a protagonista Luísa recebe uma carta de amor feita por Basílio. Sentindo-se tão comovida pelo gesto, a personagem julga viver uma vida revigorada a partir dali. Para ela, tudo fica mais bonito, mais “azul”. A metáfora do corpo ressequido traduz o efeito do amor como transformação interior, elevando-o a um estado de alma, no qual ele é plenamente vivenciado.

Há, nesse momento, um desdobramento da enunciação, que agora é partilhada por dois sujeitos ao mesmo tempo. Enquanto a cantora permanece no palco, dançando com movimentos lentos e cantando, Antunes surge na tela projetada. São duas histórias contadas, a da personagem Luísa e a do sujeito-amante da canção, unidas pela temática do amor.

Há duas oposições semânticas que são trazidas nesse momento do show e que merecem atenção na análise. A primeira é o /literário/ vs. /musical/, que vem marcada pelo contraste entre a voz grave de Arnaldo Antunes e os sons agudos de Marisa Monte, e a temporalidade aqui-agora vs. então; a segunda tem a ver com o secreto e o revelado. O “contar pras paredes” no amor “aqui-agora” equivale, por seu caráter transformador de segredo em verdade, à leitura da carta no amor “então”. A aparição de Arnaldo Antunes, semiencoberto pelo tipo de projeção escolhida, reitera o termo /secreto/ ou “escondido”.

Dessa forma, essa incursão na literatura, além de traçar um paralelo com a revelação do sentimento que aparece na canção de Marisa, também estabelece um vínculo com a temporalidade, parecendo querer mostrar que o amor é um sentimento que atravessa todas as épocas, e por isso mesmo é matéria para todas as linguagens e tipos/gêneros de discurso. Não por acaso, Marisa desenha com os dedos o gesto de ponteiros de um relógio sobre a cabeça, marcando a frase musical “Passeei no tempo, caminhei nas horas”, que figurativiza a própria experiência pessoal do sujeito, mas também a experiência universal e atemporal do amor.

No repetitivo refrão “Amor I love you”, a movimentação continua presente, com alguns takes gravados em plano americano, focando o público, que parece estar vivendo um momento de euforia junto da artista. Marisa mostra-se sempre de peito aberto ao público, conforme Figura 2, de forma que aquele “Amor I love you” fosse dirigido aos telespectadores e fãs ali presentes. Ao final da canção, o público bate palmas fervorosamente, a artista o reverencia por alguns segundos mais uma vez e retira o adereço da cabeça, provavelmente antecipando uma mudança temática ou rítmica que virá com a canção seguinte.

Figura 2 – Peitos abertos para o amor



Fonte: Monte, 2024.

Os enquadramentos de câmera são escolhidos em função da expressividade que se quer evidenciar no show. Quando deseja ressaltar uma sensualidade/paixão, a câmera privilegia a expressão do rosto ou focaliza toda a região acima dos ombros, para enfatizar o sentimento, mostrando bem os detalhes e expressões; afasta-se em momentos específicos, como quando a cantora “oferece” a música ao público, ou quando Arnaldo Antunes aparece, e também em momentos mais dramatizados, conforme Figuras 3 e 4.

Figura 3 – Plano expressivo



Fonte: Monte, 2024.

Figura 4 – plano dedicatório



Fonte: Monte, 2024.

A iluminação não muda, fica neutra na cor azul. O foco parece ser a cantora e, quando necessário, projetam e focalizam Arnaldo, enquanto recita o trecho do livro. Ela não utiliza instrumentos musicais, deixando a interpretação mais performática. As expressões e gestos dela parecem relaxados, em alguns momentos há um ar de mistério/sedução, principalmente durante a fala de Arnaldo, como observado na Figura 5. Esse relaxamento vem do acolhimento e entrega ao sentimento amoroso, como se fosse um alívio expressar aquilo. No trecho de Arnaldo, há essa fala de uma personagem que se sente elevada, como se o amor a colocasse numa dimensão mais sensível, mas também ligada ao prazer de sentir, de imaginar, de ser tocada por palavras amorosas. O /relaxamento/ perceptível na gestualidade da cantora reitera a transformação ocorrida na personagem Luísa, após a leitura da carta, descrita no livro como “um corpo ressequido que se estira num banho tépido”.

Figura 5 – A sensualidade misteriosa



Fonte: Monte, 2024.

Dessa forma, percebe-se o cuidado durante a produção e a escolha dos elementos audiovisuais para a expressão da paixão. Eles se articulam para simular vivências íntimas, elevando a gravação a uma condição quase sensorial sobre o amor. Na versão ao vivo, a canção ganha um início com um ritmo pulsante, como

se fosse um coração palpitando no peito de alguém, como se fosse o peito que disparasse e estivesse em constante alegria.

EU TE AMO, TE AMO, TE AMO

Após *Amor I love you*, inicia-se *Eu te amo, te amo, te amo*, canção de Roberto Carlos, lançada em 1968. Enquanto a canção anterior caracteriza-se, no plano verbal, por um sujeito enunciador sereno, observamos aqui um amor declaratório e explosivo, semelhante ao que se relaciona com a paixão romântica, desde o título. Antes de iniciar, notamos a iluminação transicionar da cor azul para vermelho, conforme Figura 6. A mudança cromática pode ser associada não apenas à passagem de uma canção para outra, mas, principalmente, a alterações passionais trazidas pela performance da artista. Na apresentação dessa segunda composição, nota-se, inicialmente, uma mudança na fisionomia da cantora, que demonstra seriedade e uma certa tristeza no olhar, o que parece reforçar visualmente o que é afirmado na letra da canção: a distância entre dois amantes e a dificuldade de se realizar a conjunção amorosa. Logo após o primeiro refrão, há aceleração do ritmo da música, com maior ênfase nos instrumentos de percussão e menor foco no teclado e cordas. Ao mesmo tempo, há a correspondente dinamização da dança e intensificação dos gestos da intérprete direcionados ao público. A esse momento de modificação rítmica, tanto instrumental quanto gestual, corresponde, no plano verbal, a exacerbação da espera, com o sujeito amoroso caminhando para o desespero e a súplica. Diferentemente da contenção observada na canção anterior, percebe-se, aqui, a desestabilização do sujeito, posicionado entre o querer-ser e a impossibilidade de realizar sua performance. Esse estado passional, caracterizado como excesso, é extravasado para a plateia em gestos repetidos e cadenciados da cantora.

O sujeito enunciador (Marisa) comunica ao seu destinatário (público) um aspecto diferente da paixão do amor. Inicialmente apresentado como tranquilo, seguro e vivido de forma equilibrada, o amor torna-se, aqui, um estado de agitação. Assim, na passagem da primeira para a segunda canção, observamos o trânsito no eixo /contenção/ vs. /excesso/, como se aquele sentimento se transformasse em algo arrebatador, urgente, impossível de conter. Isso se assemelha ao que o teólogo e escritor Leonardo Boff escreveu sobre o álbum *Memórias, crônicas e declarações de amor*: “[...] O amor, quando verdadeiro, quer ser proclamado aos quatro ventos, quer ser cantado com a alma e o coração...” (Boff, 2000). Dessa forma, a artista materializa o gesto proclamativo do amor.

Figura 6 – Artista comunicando a mudança através da iluminação



Fonte: Monte, 2024.

Na letra, o sujeito enunciador “eu” está longe do objeto de desejo. Ele quer esse objeto, mas não pode possuí-lo no momento. Dessa forma, está modalizado pelo querer e pelo não-poder, o que pode ser entendido como uma falta, saudade, ou um amor distante. Isso se destaca com o início da canção. A guitarra é um elemento presente, que auxilia na criação do sentido, pois através dela cria-se uma atmosfera de melancolia, acolhimento e ênfase na falta sentida pelo sujeito.

Tanto tempo longe de você

Quero ao menos lhe falar

A distância não vai impedir

Meu amor, de lhe encontrar (Braga, Esteves; 1968)

Notamos, através das expressões, gestos contidos e o caminhar lento do enunciador, a importância deste destinatário em sua vida, pois demonstra o sofrimento em querer estar perto e não poder. Ao decorrer da letra, vemos que o sujeito sofre, espera e insiste em um amor que sobrevive ao tempo e à saudade, como observado na Figura 7. O olhar baixo, juntamente com o caminhar lento, reforça e traduz visualmente essas modalizações do sujeito apaixonado. No decorrer da letra, ele sente a necessidade de uma proximidade e de declarar seus sentimentos. O amor é construído na ausência, pelo desejo de proximidade.

Figura 7 – Caminhar afetado



Fonte: Monte, 2024.

No nível fundamental, notamos a oposição /presença/ x /ausência/. No nível discursivo, diferentemente do que ocorria com a personagem Luísa trazida à memória na canção anterior, o sujeito entende que o veículo carta não é suficiente, ele precisa telefonar para “matar” esta ausência do destinatário, isso indica que precisa de contato direto para realizar esse amor. Dessa forma, entendemos a carta como uma figura da comunicação distante e o telefone como uma figura de aproximação.

Cartas já não adiantam mais

Quero ouvir a sua voz

Vou telefonar dizendo

Que eu estou quase morrendo

De saudade de você (Braga, Esteves; 1968)

O discurso narrado é típico de um sujeito apaixonado. Nos últimos dois versos, verificamos a utilização de uma hipérbole, que marca a intensidade, o exagero emocional. Podemos observar tal discurso típico da paixão romântica. No primeiro refrão, o amor é declarado através do “Eu te amo”, que, além de demonstrar, também enfatiza esse desejo de estar junto ao amado. A reiteração dessa declaração de amor também reforça a intensidade passional da espera, colocada diante da incerteza da conjunção amorosa. O sujeito sofre pela falta, mas essa declaração parece uma maneira de libertar este sentimento. A repetição, juntamente com a intensificação da movimentação no palco, torna a canção uma performance confessional, como se o amor e a dor precisassem ser exteriorizados (Figura 8).

Figura 8 – Libertação do sentimento amoroso



Fonte: Monte, 2024.

Além disso, observamos, no trecho a seguir, manifestações das modalizações do saber, dever e poder.

Eu não sei

Por quanto tempo eu

Tenho ainda que esperar

Quantas vezes eu até chorei

Pois não pude suportar (Braga, Esteves; 1968)

O enunciador “eu” indica uma incerteza sobre o tempo de espera, indicada pelo não-saber, como vemos nos dois primeiros versos. Ele sabe que deve esperar, sendo assim dever-fazer, mas não consegue suportar a ausência, reforçando seu sofrimento pela distância, não-poder. O choro, indicado no quarto verso, é a forma de demonstrar a saudade e o sofrimento do querer e não-poder, conforme Figura 9. Nela, podemos ver a expressão e um sujeito retraído, em sofrimento, como se

pode observar na posição da cantora, que conserva os braços dobrados rente ao corpo.

Figura 9 – Sofrimento causado pela ausência



Fonte: Monte, 2024.

O sujeito mantém a esperança de falar com o destinatário, para relatar toda a angústia sofrida. Para ele, viver na ausência do amado nada faz sentido. A urgência observada para expressar seus sentimentos revela o medo de perder a oportunidade de se expressar, ou de estar longe do amado. Esse sentimento se constrói nas modalizações do querer e não-poder.

Mas o dia que eu

Puder lhe encontrar

Eu quero contar

O quanto sofri

Por todo esse tempo

Que eu quis lhe falar (Braga, Esteves; 1968)

Assim, concluímos que, na canção Eu te amo, te amo, te amo, o amor se mostra como algo que faz sofrer. A dor fortalece e faz parte da força desse sentimento, coexistindo com o amor. A linguagem é articulada para mostrar o amor como um sentimento que clama, chora, declara, buscando se tornar presente e real.

TEMA DE AMOR

Entende-se como canção-tema aquelas que têm como objetivo demonstrar e/ou representar algo. Geralmente, são tocadas na abertura e/ou encerramento de um espetáculo, com a intenção de mostrar a essência do conteúdo apresentado, sendo o que conduz uma narrativa, sentimento ou ideia. Assim, podemos entender *Tema de amor* como a canção que musicaliza o amor. Trata-se da penúltima apresentação da cantora durante o show, que é finalizado com *Não vá embora*, retratando a saudade, outra paixão construída durante o espetáculo.

Antes de iniciar, o foco está em Marisa, que surge com uma guitarra. Observa-se uma mudança na iluminação e projeções, de acordo com a Figura 10. Nesta canção, há o predomínio de cores quentes e o fogo torna-se figura importante, ganhando amplamente as telas ao fundo do palco. A cantora toca a guitarra elétrica e canta, agora com movimentos mais restritos devido ao porte do instrumento, enquanto se observa a intensificação das batidas dos instrumentos de percussão.

Figura 10 – Fogo da paixão



Fonte: Monte, 2024.

A iluminação privilegia a focalização sobre a cantora, muitas vezes em close sobre seu rosto. Na alternância de tomadas sobre a plateia, tem-se a impressão de que não há uma iluminação convencional, sendo as pessoas iluminadas apenas pelas projeções do fogo. Diferentemente do que acontece em outras performances no mesmo show, é a iluminação e não a gestualidade que cria a atmosfera de envolvimento coletivo, com a atração do público para uma copresença do espetáculo.

Na canção, o amor foi apresentado de forma melancólica, como um estado devocional, no qual o sujeito idealiza seu par romântico, como se observa nas figuras “fascínio”, “alto de altar”, “semideus”. Ao tocar a guitarra, a enunciadora mantém uma postura contida, concentrada. Podemos entender que ela (re)produz esse tema de amor ao público (destinatário). Isso tem coerência com a canção, pois o sujeito demonstra o amor de forma reprimida, que acontece na memória, como algo já vivido, embora sem contato físico.

No nível fundamental, podemos definir como oposição principal o /real/ x /idealizado/. Diferentemente da canção anterior, nesta o amor acontece na ausência, no fascínio pelo outro, como notamos no trecho:

Eu conheço todo jeito

Todo o vício, sem te tocar

Choro indo, choro vindo

Conheço o fascínio, alto de altar (Brown, Monte; 2000)

O sujeito afirma conhecer profundamente o outro, mesmo sem tocar. Assim, entende-se que ele está modalizado pelo saber-fazer e não poder-fazer. De acordo com os versos 1 e 2, ele afirma conhecer, mas de forma intuitiva, sendo um saber construído na ausência. Esse sujeito também não pode tocar o outro, pois está afastado. Além disso, o amado é sacralizado, visto como objeto de culto, erguido ao altar e elevado ao sagrado, despertando o fascínio. O choro aparece como “sintoma da paixão”, uma imagem da manifestação desse desejo que, mesmo sem contato, o sujeito sente e reage emocionalmente.

Durante a segunda estrofe, o sujeito, modalizado pelo não-saber, admite não compreender a razão desse efeito do outro sobre ele, pois, devido a essa entrega, sente-se vulnerável e afetado, como se observa a seguir:

Desconheço a certeza
Que lhe fez exagerar e abrir meus poros
Cavar flores sem lhe ver
Chega pra envolver, envolver querer
Com as cores que te dei
Pedra tua cor, seja por amor (Brown, Monte; 2000)

As imagens “abrir os poros” ou “cavar flores” são metáforas para o sujeito expor esse sentimento, e também a dedicação na criação dos afetos vividos por “eles”. O verso “com as cores que te dei” mostra que ele vive essa idealização, pois atribuiu “cores” (características) ao outro, e isso o marcou profundamente. Toda a entrega foi motivada por esse sentimento (o amor) de forma genuína, apesar da incerteza da reciprocidade. Narrativamente, observa-se um sujeito marcado pelo desejo, que tem o querer-ser, mas não tem plenamente a competência para realizar a conjunção.

No refrão, há a repetição da frase “meu amor”, igualmente à canção anterior. Esse ato reforça a declaração de tal sentimento, porém, neste contexto também, o sujeito tenta evocar a presença do amado, como uma prece. Isso também pode ser a afirmação desse amor idealizado por ele, porque reafirma essa profundidade.

A letra reforça esse princípio na última estrofe, através de imagens:

Lavar flores sem lhe ver
Chegar pra envolver, envolver querer
Lavrador ou semideus
Queima de amor, seja como for
Tema de amor (Brown, Monte; 2000)

A presença da oposição /sagrado/ vs. /profano/ é perceptível quando o destinatário é comparado a um “lavrador ou semideus”. Tal contraste, anulado pela conjunção alternativa “ou”, mostra que qualquer indivíduo, desde que esteja apaixonado, pode-se transformar nesse objeto de devoção. A imagem do fogo

retorna no verso “queima de amor, seja como for”. Interpretamos que esse amor é vivido na intensidade, no exagero, consumindo o sujeito por completo, independentemente da condição ou presença do outro, algo que não se apaga. A presença maciça das projeções de fogo no cenário reitera, no plano sensível e visual, a ideia de excesso. No fim, conclui-se que é um “Tema de amor”, como uma síntese de tudo, um tema que existirá eternamente na vida do sujeito.

Vemos que, na canção analisada, o sujeito permeia entre o real e o ideal. Esse real é o amor existente, que ele sente pelo outro. Já o ideal é figurativizado pela ausência e sacralização do outro, apesar de este não saber a reciprocidade desse sentimento. O destinatário é interpretado com fascínio, algo que transcende a realidade e objeto de devoção. Além disso, o amor é visto como essa paixão avassaladora, representada pela chama que o consome inteiramente.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este artigo teve por objetivo compreender, sob o prisma da semiótica das paixões, como a narrativa amorosa foi construída no registro audiovisual Memórias (2001), de Marisa Monte. A teoria semiótica discursiva mostrou-se um referencial pertinente para a análise de um texto sincrético e para a interpretação da paixão do amor em suas múltiplas manifestações. Com o apoio de conceitos da semiótica greimasiana, em suas vertentes da semiótica das paixões e da semiótica visual, foi possível identificar, na análise, os arranjos modais e as principais configurações passionais do amor em três performances da cantora.

Ao longo da análise, foram observados os modos pelos quais recursos verbais e não verbais são mobilizados, no show, para criar um discurso passional. Na primeira canção, o sujeito transita entre o oculto e o revelado, um amor tranquilo e sereno; na segunda, observamos a construção discursiva de um sujeito passional que precisa declarar desesperadamente e sofre pela saudade; por fim, na última canção, temos um amor que é vivido idealmente, através da sacralização do outro. Assim, observa-se a característica plural do amor, suas formas de manifestações e as diversas modalizações que caracterizam o sujeito afetado.

Love songs by Marisa Monte in the 'Memórias' show under a greimasian semiotic perspective

ABSTRACT

In this study, from the perspective of discursive semiotics with an emphasis on passions, we seek to understand how the passion of love is represented in the audiovisual record of the *Memórias* tour (2001), especially in the songs *Amor I Love You*, *Eu Te Amo*, *Te Amo*, *Te Amo*, and *Tema de Amor*, performed by Marisa Monte. To approach the concept of love, we draw on authors who have addressed the theme, such as Saint Augustine, Roland Barthes, and Mario Sérgio Cortella, in order to understand this passion from different points of view. In order to describe this feeling, we rely on semiotic theory, which, according to Barros (2005), is presented as a theory capable of describing and explaining what the text says and how it says it. In its theoretical and methodological development, Greimasian semiotics has created analytical tools for examining states of mind that affect subjects in their actions. From this perspective, we understand that passions, according to Fiorin (2007), are effects of meaning produced by modal qualifications that transform the subject of state and may be simple or complex. The research adopts a qualitative and analytical approach, structured in three stages. In the first stage, data were collected. In the second, the analysis focused on the non-verbal resources of the performance, such as gestures, expressions, lighting, and projections, in relation to verbal resources. Finally, the results are discussed, highlighting how these elements contribute to the aesthetic and emotional construction of the spectacle. Upon completion of the proposed stages, it was possible to conclude that Marisa Monte's performance constructs a discourse of love grounded in aesthetic sensitivity and bodily expression, in which voice, gesture, lighting, and emotion are articulated to produce meaning, reaffirming love as a symbolic, discursive, complex, and intrinsically human phenomenon.

KEYWORDS: Marisa Monte. Memórias. Semiotics. Passions. Love.

NOTA

1 - Agradecemos os professores Loredana Limoli e Renan Luis Salermo pelas contribuições nas análises das canções.

REFERÊNCIAS

AMOR I LOVE YOU. Intérprete: Marisa Monte. Compositor: Marisa Monte, Carlinhos Brown. In: **Memórias** (2001) – Ao vivo. Intérprete: Marisa Monte. Rio de Janeiro: Sony ATV, 2001. Disponível em: <https://www.letras.mus.br/marisa-monte/47268/>. Acesso em: 15 set. 2025.

ALMEIDA, T.; LOMÔNACO, J. F. B. O amor através dos tempos. In: ALMEIDA, T.; LOMÔNACO, J. F. B. **O conceito de amor:** um estudo exploratório com participantes brasileiros. São Carlos: Pedro & João Editores, 2018. p. 19-116.

BARROS, D. L. P. **Teoria semiótica do texto.** São Paulo: Ática, 2005.

BOFF, L. Sobre o álbum: **Memórias, Crônicas e Declarações de Amor.** 2000. Disponível em:
https://www.marisamonte.com.br/home/home/discografia/_memorias-cronicas-e-declaracoes-de-amor/. Acesso em: 10 out. 2024.

BRIXNER, S. R. M.; MARTINS, G. V. Paixão do amor enunciada em fragmentos de um discurso amoroso, de Roland Barthes. **Acta Semiótica et Lingvistica,** Tocantins, v. 27, n. 1, p. 13-22, 2022. Disponível em:
<https://periodicos.ufpb.br/ojs2/index.php/actas/article/view/62419>. Acesso em: 03 nov. 2024.

CHEVALIER, J.; GHEERBRANT, A. **Dicionário de símbolos.** Rio de Janeiro: José Olympio, 2009.

CORTELLA, M. S. O raio da paixão e a construção do amor. In: CORTELLA, M. S. **Viver em paz para morrer em paz:** se você não existisse, que falta faria? São Paulo: Planeta, 2017. p. 24-26. E-book.

CORTELLA, M. S. Viver em paz. In: CORTELLA, M. S. **Viver em paz para morrer em paz:** se você não existisse, que falta faria? São Paulo: Planeta, 2017. p. 27-29. E-book.

EU TE AMO, TE AMO, TE AMO. Intérprete: Marisa Monte. Compositor: Roberto Carlos, Erasmo Carlos. In: **Memórias** (2001) – Ao vivo. Intérprete: Marisa Monte. Rio de Janeiro: Sony ATV, 2001. Disponível em:
<https://www.letras.mus.br/marisa-monte/73451/>. Acesso em: 15 set. 2025.

FÉLIX, L. **O Banquete** – Platão: o que é o Amor? São Paulo. Disponível em:
https://www.esdc.com.br/CSF/artigo_2008_10_o_banquete.htm#:~:text=Para%20Arist%C3%B3fanes%2C%20o%20Amor%20%C3%A9,quer%20da%20alma%20do%20outro. Acesso em: 24 nov. 2024.

FERREIRA, A. B. H. **Novo Dicionário da Língua Portuguesa**. 4. ed. Curitiba: Positivo, 2009.

FIORIN, J. L. Paixões, afetos, emoções e sentimentos. **Cadernos de Semiótica Aplicada**, Araraquara, v. 5, n. 2, p. 1-15, dez. 2007. Disponível em: <https://periodicos.fclar.unesp.br/casa/article/view/541>. Acesso em: 30 out. 2024.

GREIMAS, A. J.; COURTÉS, J. **Dicionário de semiótica**. Trad. Alceu Dias Lima et al. São Paulo: Contexto, 2008.

GREIMAS, A. J.; FONTANILLE, J. **Semiótica das paixões**. Dos estados de coisas aos estados de alma. São Paulo: Ática, 1993.

ROCKY HORROR SHOW. Direção: Miguel Falabella. São Paulo, 1982. Espetáculo teatral.

HOUAISS, A.; VILLAR, M. S. **Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

MONTE, M. **Memórias, Crônicas e Declarações de Amor (Ao Vivo) – Completo**. Direção de Claudio Torres, Leonardo Netto, Marisa Monte. Rio de Janeiro: Marisa Monte, 2024. 1 vídeo (1 h 9 min. 36s). Son., color. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=4ugnPjDIWhI&t=2498s>. Acesso em: 10 set. 2024.

MONTE, M. Entrevista concedida a Mônica Teixeira. 1 vídeo (8 min. 7s). Son., color. Disponível em: <https://www.facebook.com/mmclubeeacia/videos/entrevista-marisa-fala-do-cd-mem%C3%B3rias-cr%C3%B4nicas/251128038897207/>. Acesso em: 20 out. 2024.

MONTE, M. Newsletter MM. Edição especial para os apaixonados: Memórias, Crônicas e Declarações de Amor. Rio de Janeiro, 28 jun. 2024. Disponível em: <https://newslettermm.substack.com/p/edicao-especial-para-os-apaixonados>. Acesso em: 02 nov. 2024.

MOTTA, N. **Biografia**. 2011. Disponível em: <https://web.archive.org/web/20111102140947/http://www.marisamonte.com.br/pt/biografia>. Acesso em: 20 out. 2024.

PIETROFORTE, A. V. S. **Semiótica visual**: os percursos do olhar. São Paulo: Contexto, 2012.

SAVIOLI, F. P.; FIORIN, J. L. **Para entender o texto:** leitura e redação. São Paulo: Ática, 2007.

TEMA DE AMOR. Intérprete: Marisa Monte. Composer: Carlinhos Brown, Marisa Monte. In: **Memórias** (2001) – Ao vivo. Intérprete: Marisa Monte. Rio de Janeiro: Sony ATV, 2001. Disponível em: <https://www.letras.mus.br/marisa-monte/1216084/>. Acesso em: 15 set. 2025.

Recebido: 30 nov. 2025

Aprovado: 26 dez. 2025

DOI: 10.3895/rl.v27n51.21289

Como citar: RODRIGUES, C.V.S.; MENDONÇA, A.P.F. Canções de amor de Marisa Monte no show 'Memórias' sob perspectiva semiótica. R. Letras, Curitiba, v. 27, n. 51, p. 53-76, jul./dez. 2025. Disponível em: <<https://periodicos.utfpr.edu.br/rl>>. Acesso em: XXX.

Direito autoral: Este artigo está licenciado sob os termos da Licença Creative Commons-Atribuição 4.0 Internacional.

