

UNIVERSIDADE TECNOLÓGICA FEDERAL DO PARANÁ

ELINE SOUZA BARBOSA

**ETHOS DISCURSIVO, INTERDISCURSO E CENAS ENUNCIATIVAS EM
CANÇÕES INTERPRETADAS POR ELZA SOARES**

PATO BRANCO

2023

ELINE SOUZA BARBOSA

**ETHOS DISCURSIVO, INTERDISCURSO E CENAS ENUNCIATIVAS EM
CANÇÕES INTERPRETADAS POR ELZA SOARES**

**Discursive ethos, interdiscourse, and enunciative scenes in songs interpreted
by Elza Soares**

Dissertação apresentada como requisito para
obtenção do título de Mestre em Letras da
Universidade Tecnológica Federal do Paraná
(UTFPR).

Orientadora: Maria Ieda Almeida Muniz

PATO BRANCO

2023



[4.0 Internacional](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/)

Esta licença permite compartilhamento, remixe, adaptação e criação a partir do trabalho, mesmo para fins comerciais, desde que sejam atribuídos créditos ao(s) autor(es). Conteúdos elaborados por terceiros, citados e referenciados nesta obra não são cobertos pela licença.



ELINE SOUZA BARBOSA

**ETHOS DISCURSIVO, INTERDISCURSO E CENAS ENUNCIATIVAS EM CANÇÕES
INTERPRETADAS
POR ELZA SOARES**

Trabalho de pesquisa de mestrado apresentado como requisito para obtenção do título de Mestra Em Letras da Universidade Tecnológica Federal do Paraná (UTFPR). Área de concentração: Linguagem, Cultura E Sociedade.

Data de aprovação: 02 de Março de 2023

Dra. Maria Ieda Almeida Muniz, Doutorado - Universidade Tecnológica Federal do Paraná

Dra. Marcia Andrea Dos Santos, Doutorado - Universidade Tecnológica Federal do Paraná

Dr. Marco Aurelio Morel, Doutorado - Seed - Secretaria Estadual de Educação do Paraná

Documento gerado pelo Sistema Acadêmico da UTFPR a partir dos dados da Ata de Defesa em 02/03/2023.

Dedico este trabalho aos meus: Alice, Arthur
e Maikel. Sem vocês, nada disso seria
possível.

Às mulheres de minha família, em especial
à minha mãe, Cisse, e à minha vó, Flor:
escrevo, por nós.

AGRADECIMENTOS

Certamente estes parágrafos não dão conta do tamanho da minha gratidão aos meus filhos, Alice e Arthur, e ao meu companheiro de vida e de luta, Maikel Florintino. Sonhamos juntos, caminhamos juntos e chegamos até aqui.

Agradeço imensamente à minha mãe, Cisse, pela paciência, pelo amor e pelo cuidado nas minhas horas de ausência e por ser essa mulher que tanto me inspira.

Agradeço às mulheres da minha família, especialmente à minha irmã Aline Thaís, por serem meus primeiros exemplos de feminismo, empoderamento e matriarcado, mesmo sem elas saberem, fizeram grande diferença na minha vida e ajudaram a construir a mulher que sou hoje. À minha vó Flor, que nos deixou um vazio com sua partida precoce, vítima da pandemia de COVID-19 e de um governo genocida. É por ti também, vó, que escrevo e não silencio.

Ao meu pai, Evandro, que mesmo de longe me motivou a não desistir dos meus sonhos.

Agradeço com imenso carinho à minha orientadora, professora doutora Maria leda de Almeida Muniz, por ter dedicado um longo tempo aos nossos estudos e ter orientado meus passos neste trajeto do discurso e da música.

Agradeço ainda, àquelas que vieram antes de mim. Enuncio do lugar de fala da mulher negra e periférica que almeja que sua voz alcance outras vozes: ainda somos poucas e estamos bem longe de sermos maioria, é verdade, mas estamos chegando lá.

Por fim, agradeço às lutas estudantis e da classe trabalhadora de professoras e professores que reivindicam assistência estudantil, políticas públicas para a educação e uma universidade pública, gratuita e de qualidade: sem suas lutas, eu não teria usufruído da bolsa de fomento para o Mestrado oportunizada pela CAPES, por meio do processo 88887.604220/2021-00, pelo programa de demanda social.

Por que escrevo?
Porque eu tenho de
Porque minha voz,
em todos seus dialetos,
tem sido calada por muito tempo
(Jacob Sam-La Rose)

RESUMO

Esta dissertação trata da constituição do ethos discursivo, relacionado às cenas enunciativas e ao interdiscurso, em canções interpretadas por Elza Soares, que apresentam como tema central o combate à violência doméstica e o empoderamento feminino. Tomamos a Análise do Discurso de linha francesa em suas novas tendências, a partir da abordagem de Dominique Maingueneau, como suporte teórico-metodológico visto que, conforme esse autor, essa metodologia se propõe a estudar a linguagem levando em conta sua exterioridade. Nosso objetivo geral foi examinar o modo de constituição do ethos nas letras “Maria da Vila Matilde”, “Mulher do fim do mundo”, “Língua solta”, “Dentro de cada um” e “Não tá mais de graça”. Para isso, mobilizamos os seguintes objetivos específicos: aprofundar-nos nos estudos da Análise do Discurso; conhecer a vida e a obra de Elza Soares, levando em conta sua importância para a Música Popular Brasileira enquanto representatividade feminina negra; analisar as canções selecionadas tendo como base o ethos discursivo, as cenas enunciativas e o interdiscurso. Acreditamos que o sujeito enunciador fala a partir do lugar que ocupa na relação de forças que constituem a sociedade. Após a análise da canção, efetivada a partir dos temas “violência doméstica” e “empoderamento”, os resultados apontaram para a construção de uma imagem de si projetada no empoderamento da mulher negra periférica e no enfrentamento do discurso patriarcal dominante, visto que o sujeito enunciador questiona e denuncia as estruturas de violência estabelecidas. Através dos rastros interdiscursivos, pudemos notar que a canção foi tecida a partir do reconhecimento do outro e das vozes historicamente marcadas pela luta contra a violência e o silenciamento das mulheres. Além disso, a construção da cenografia, como um espaço de empoderamento e de enfrentamento, conferiu ao discurso um tom de denúncia que colaborou para a construção de um enunciador com voz ativa na sociedade, e um enunciador sujeito de representatividade.

Palavras-chave: Análise do discurso; Interdiscurso; Cenas enunciativas; Ethos discursivo; Elza Soares.

ABSTRACT

This thesis deals with the constitution of the discursive ethos, related to enunciative scenes and to interdiscourse, in songs interpreted by Elza Soares that present as a central theme of the fight against domestic violence and female empowerment. This work is based on the French line of discourse analysis in its new trends, from the approach of Dominique Maingueneau, as theoretical and methodological support since, according to this author, this methodology proposes to study language considering its exteriority. The general objective was to examine the way of constitution of the ethos in the lyrics "Maria da Vila Matilde," "Mulher do fim do mundo," "Língua solta," "Dentro de cada um," and "Não tá mais de graça." The following specific objectives were discussed: to deepen the studies of Discourse Analysis; to know the life and work of Elza Soares, taking into account its importance for Brazilian Popular Music as a black female representative; to analyze the selected songs based on the discursive ethos, the enunciative scenes and interdiscourse. It is believed that the enunciating subject speaks from the place it occupies in the relationship of forces that constitute society. After the analysis of the song, based on the themes "domestic violence" and "empowerment," the results pointed to the construction of an image of oneself projected in the empowerment of peripheral black women and in the confrontation of the dominant patriarchal discourse, due to the enunciating subject questions and denounces the established structures of violence. Through interdiscursive traces, it was observed that the song was woven from the recognition of the other and the voices historically marked by the fight against violence and the silencing of women. In addition, the construction of the scenography as a space of empowerment and confrontation gave the discourse a tone of complaint that contributed to building an enunciator with an active voice in society and an enunciator subject of representativeness.

Keywords: Discourse analysis; Interdiscourse; Enunciative scenes; Discursive ethos; Elza Soares.

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	9
2	MÉTODO DA PESQUISA	12
2.1	Considerações sobre a análise do discurso: percurso histórico	16
2.2	Língua, sujeito e ideologia	19
2.3	Texto, discurso e sentido	21
2.4	Autoria e interpretação	24
2.5	Heterogeneidade enunciativa: interdiscurso	26
2.6	Cenas enunciativas e ethos discursivo	28
2.7	Generos do discurso	33
3	A CULTURA E A MÚSICA COMO DISPOSITIVO DE EMPODERAMENTO	36
3.1	A empoderamento feminino negro	38
3.2	Elza Soares	45
4	ANÁLISE DAS LETRAS	49
4.1	Contextualização histórica das canções	49
4.2	Análise da canção 01: Maria da Vila Matilde – composição Douglas Germano	50
4.2.1	Análise da Superfície Linguística	51
4.2.2	Cenas da Enunciação	54
4.2.3	Interdiscursividade	55
4.2.4	Ethos Discursivo	57
4.3	Análise 02 - A mulher do fim do mundo composição de Romulo Fróes e Alice Coutinho	59
4.3.1	Análise da Superfície Linguística	60
4.3.2	Cenas da Enunciação	61
4.3.3	Interdiscursividade	62
4.3.4	Ethos Discursivo	63
4.4	Análise 03 – Dentro de cada um – composição Pedro Loureiro	64
4.4.1	Análise da Superfície Linguística	66
4.4.2	Cenas da Enunciação	68
4.4.3	Interdiscursividade	69
4.4.4	Ethos Discursivo	70
4.5	Análise 04 – Língua solta – composição Pedro Loureiro	71

4.5.1	Análise da Superfície Linguística.....	72
4.5.2	Cenas da Enunciação	74
4.5.3	Interdiscursividade.....	75
4.5.4	Ethos Discursivo.....	76
4.6	Análise 05 – Não tá mais de graça – composição Rafael Mike.....	76
4.6.1	Análise da Superfície Linguística.....	77
4.6.2	Cenas da Enunciação	78
4.6.3	Interdiscursividade.....	78
4.6.4	Ethos Discursivo.....	81
5	RESULTADO.....	83

1 INTRODUÇÃO

Há poucas verdades absolutas no mundo, mas uma delas é que a música transforma vidas. A música é uma das mais antigas e poderosas formas de expressão, tem papel importante na formação das pessoas, na melhoria no convívio social e na realização de sonhos. De quem a consome e de quem a faz. Ouvi algumas vezes o rapper Emicida falar sobre a transformação que a música lhe trouxe, ouvi outras tantas vezes Elza Soares contar em entrevistas como a música tinha salvado sua vida e tinha transformado sua história. Cito aqui tanto Emicida quanto Elza Soares porque são dois artistas que, de certa forma transformaram minha vida pessoal e minha trajetória acadêmica. A música, assim como o teatro, sempre foram mecanismos que me causavam profunda reflexão e vontade de fazer algo para transformar a realidade à minha volta.

Nesse sentido, posso recorrer aqui a uma das três leis de Newton para exemplificar esse processo. A terceira lei de Newton, lei da ação e reação, mostra que se um corpo exerce reação em outro corpo, o outro corpo exerce uma reação de mesma intensidade, mas em sentido oposto ao primeiro. Recorro a essa lei como uma forma de metáfora, a fim de compreender como essa interação entre os corpos pode causar mudanças significativas e possibilitar sair do estado de inércia. Dessa forma, a música e os movimentos artísticos como um todo podem ser essa força que nos tira da inércia, que faz com que nos movimentemos, agindo e reagindo.

Quando iniciamos esta pesquisa em 2021, trazíamos para o centro do debate uma artista contemporânea, um sujeito histórico, que ao longo dos anos se reinventou e se construiu como uma mulher empoderada e com a voz marcante, dando voz a outras tantas vozes de mulheres negras. Elza Conceição Soares nos deixou no dia 20 de janeiro de 2022, durante a construção desta dissertação. Cabe deixar registrado que a cantora que motivou o início desta pesquisa foi e continuará sendo uma representatividade para o povo preto desse país.

Esta pesquisa buscou a partir da teoria da Análise do Discurso responder as seguintes questões: como são organizados os interdiscursos presentes nas músicas analisadas, interpretadas por Elza Soares? Quais seus efeitos de sentido na construção de uma memória interdiscursiva? Como o ethos é revelado no discurso e como se constitui a cena enunciativa nessas canções?

Para responder a esses questionamentos, tomamos como *corpus* da análise cinco letras de músicas interpretadas por Elza Soares com temáticas que giram em torno da figura feminina, da mulher negra e do enfrentamento das violências de raça e gênero. As músicas foram selecionadas a partir dos três últimos álbuns da cantora: “Maria da Vila Matilde” e “Mulher do fim do mundo” retiradas do álbum *A mulher do fim do mundo*, de 2015; “Língua solta” e “Dentro de cada um”, do álbum *Deus é mulher*, de 2016; e, por fim, “Não tá mais de graça”, do último álbum lançado pela cantora em 2019, *Planeta fome*. A escolha dos álbuns, em específico, ocorreu devido ao caráter contemporâneo, feminista e de questionamento das relações estruturais estabelecidas historicamente, de forma a contribuir significativamente para esta pesquisa.

Na busca por teorias que contribuíssem com o nosso trabalho, em relação ao uso da música como objeto de pesquisa, nos deparamos com Costa (2001), que em sua tese de doutorado traz o discurso literomusical brasileiro a partir da observação da canção como prática discursiva. Para Costa (2001), a Música Popular Brasileira é propagadora de pensamentos, reflexões e ideologias de forma que, esses movimentos desencadeados pela música se tornam formas de agir e de pensar de uma coletividade.

Portanto, abordar o discurso literomusical brasileiro como uma prática discursiva em sua dimensão linguística e social é acolher a canção como produção de discurso. Ao escolhermos a canção como recorte de análise, consideramos não apenas a textualidade da canção, mas sua relação com a “comunidade daqueles que produzem, que fazem com que o discurso circule, que se reúnem em seu nome e nele se reconhecem” (MAINGUENEAU, 1997, p. 54). Desse modo, a teoria da Análise do Discurso de linha francesa e suas novas tendências, a partir da abordagem de Dominique Maingueneau, foi o suporte teórico metodológico que melhor se traduziu para a análise do corpus, uma vez que o autor propõe, em sua metodologia, o estudo da linguagem levando em consideração a sua exterioridade.

Outro ponto importante de nossa pesquisa é que a partir das teorias de Maingueneau, optamos por analisar o ethos discursivo relacionando-o aos conceitos de cena enunciativa e interdiscurso, uma vez que, acreditamos serem conceitos inseparáveis que constroem e legitimam o discurso. A noção de ethos que propomos para as análises versa sobre a imagem de si projetada pelo enunciador através de

seu discurso. Isso implica considerar as representações que enunciador e coenunciador fazem um do outro e as estratégias utilizadas que conduzem o discurso do enunciador a fim de sugerir certa identidade. Esse enunciador, responsável pelo que é proferido no discurso, fala de um lugar social pertencente a um grupo social no qual o discurso é produzido.

No que tange às cenas enunciativas, Maingueneau propõe que elas sejam tripartidas em cena englobante, cena genérica e cenografia, a fim de dar credibilidade à enunciação e possibilitar o reconhecimento do enunciador. O interdiscurso, nesse caso, seria o conjunto de discursos que mantém uma relação discursiva entre si e que, na proposta de Maingueneau, também é tripartido em universo discursivo, campo discursivo e espaço discursivo. Dessa forma, essa teoria possibilita relacionar a memória coletiva à análise das canções. Sendo assim, ao trabalharmos com a teoria da Análise do Discurso para a análise do corpus, mobilizamos os seguintes preceitos: de que o discurso está situado para além da frase; é orientado no sentido do ponto de vista do enunciador e da linearidade, pois possui um propósito e um lugar de circulação social; é interativo e não existe fora de um contexto. A análise do discurso funciona, como já dito, teoricamente de maneira eficaz para essa pesquisa, uma vez que leva em conta o sujeito na sua história e as condições de produção da linguagem por meio da análise da relação da língua com os sujeitos que a falam.

A partir disso, organizamos esta dissertação da seguinte maneira: no primeiro capítulo, apresentamos a introdução, já no segundo capítulo apresentamos o método de pesquisa utilizado neste trabalho, assim como o percurso histórico da Análise do Discurso. Tratamos ainda, nesse capítulo, da fundamentação teórica, dos dispositivos de análise e alguns mecanismos discursivos que nortearam as análises. No terceiro capítulo, tecemos considerações sobre a cultura e a música como objeto de mudança social; além do feminismo negro e da biografia da cantora Elza Soares. O quarto capítulo é destinado às análises através da teoria da Análise do Discurso e suas novas tendências. Para finalizar, apresentamos as conclusões desta pesquisa e os resultados das análises.

2 MÉTODO DA PESQUISA

Nosso trabalho tem como objeto de estudo o texto musical, no qual buscamos compreender a dinâmica dos discursos expressos e os sentidos que esses discursos comportam. Para a sua realização, partimos da seguinte pergunta de pesquisa: Como o ethos é revelado no discurso e como se constitui a cena enunciativa nessas canções? Com o intuito de alcançar resultados que satisfaçam os questionamentos por nós levantados, de forma mais geral, objetivamos examinar o modo de constituição do ethos nas letras interpretadas por Elza Soares. Como objetivos específicos, buscamos nos aprofundar nos estudos da Análise do Discurso; conhecer a vida e a obra de Elza Soares, levando em conta sua importância para a Música Popular Brasileira enquanto representatividade feminina negra; analisar as canções selecionadas tendo como base o ethos discursivo, as cenas enunciativas e o interdiscurso.

A importância desta pesquisa repousa na necessidade pública de uma melhor compreensão do impacto da música e das artes no processo de construção histórica de nossa sociedade, contribuindo para a mudança de paradigmas sociais e para o avanço legislativo. Para isso, verificamos como os textos em estudo estão organizados, questionando o objeto textual em relação à presença do discurso que possibilite olhar questões históricas, sociais e interdiscursivas, que compõem não só o que está no texto e o que ele nos revela, mas o que está para além dele, em sua exterioridade. Optamos por uma análise qualitativa, discursiva e de caráter bibliográfico. Nos fundamentamos em uma metodologia que vai além da superfície textual. Quando tomamos um objeto de pesquisa como um objeto discursivo, consideramos, para além do signo textual, uma configuração sócio-histórica, constitutiva da enunciação e da produção de sentidos, “a identidade de um discurso não é somente uma questão de vocabulário ou de sentenças, [...] ela depende de fato de uma coerência global que integra múltiplas dimensões textuais” (MAINGUENEAU, 2008, p. 18).

Nesse sentido, as letras de músicas interpretadas por Elza Soares se constituem como material de análise para a Análise do Discurso, que doravante chamaremos de AD, pois são práticas discursivas que apresentam regularidades em sua construção nas quais é possível perceber a manifestação de um sujeito que se movimenta em um determinado espaço da sociedade e que constrói seu discurso

levando em conta o outro. Utilizamos a AD, pois é uma metodologia que nos permite o trabalho através de outras áreas do conhecimento de acordo com seus interesses frente ao objeto de análise. No nosso caso, as três áreas que se aliaram para dar origem à AD nos são suficientes: a Psicanálise, a História e a Linguística.

A escolha do *corpus* se deu por uma compreensão histórica da importância da representatividade feminina negra e das comunidades marginalizadas nos diversos campos socioculturais. Nesse sentido, observamos como a música interpretada por Elza Soares traz à luz situações cotidianas de violência e racismo historicamente presentes e, por vezes, enraizadas em nossa sociedade. Elza Soares cantava sobre as violências contra as mulheres também sobre o enfrentamento dessas violências. As letras de suas canções nos levaram à reflexão de como ao longo de nossa história pudemos escutar as vozes ressonantes de mulheres em busca de mudanças, de ações coletivas em uma sociedade desigual, vozes de diferentes culturas, raças, classes sociais, que não aceitaram mais se submeter à inércia estabelecida pelo estado e pela sociedade. Essas vozes, em busca de transformação, movimentação, identificação e representatividade, encontram na música de Elza Soares uma forma de denúncia e um possível dispositivo de mudança social, principalmente no que tange a seus três últimos álbuns, por nós escolhidos para a seleção do corpus: *A mulher do fim do mundo*, *Deus é mulher* e *Planeta fome*. A escolha dos álbuns se deu pelo caráter contemporâneo e de conteúdo significativo para os debates sociais.

O álbum *A mulher do fim do mundo* foi lançado em 2015, sendo o 34º da carreira de Elza e o primeiro a apresentar todas as faixas inéditas. O disco ganhou diversos prêmios, entre eles o Grammy Latino de 2016, na categoria Melhor Álbum de Música Popular Brasileira, conforme a revista Rolling Stone (2022). Nesse álbum, Elza fala de racismo, violência doméstica, desigualdades sociais e econômicas, as letras se entrelaçam entre esses e outros temas tão importantes como necessários para o enfrentamento das desigualdades. Vale ressaltar que *A mulher do fim do mundo* surge depois de um longo período em que Elza se afastou dos holofotes do cenário artístico, por isso é considerado um verdadeiro renascimento da cantora. O álbum foi preparado pelo produtor paulista Guilherme Kastrup e é o encontro de Elza com um grupo de músicos que buscavam inovar no samba. Kastrup (2017) afirma que nesse projeto há uma sinergia entre a cantora e o grupo de compositores que apresentaram letras com um discurso muito direto de “empoderamento feminino, empoderamento negro,

empoderamento LGBT”, que foram acolhidas pela cantora. Nesse álbum, Elza Soares “compra uma briga social e é uma voz muito poderosa nisso”. Até porque Elza acredita que é preciso denunciar: “Este é o papel de todo artista, quando tenho o microfone, eu tenho o poder de gritar, denunciar, naquele breve momento eu tenho o poder...”, como afirmou em entrevista concedida a Emanuel Diniz (SOARES, 2016 apud CAMARGO, 2019, p. 148). Desse álbum tão poderoso e bem recebido pela crítica, que entrelaça o poético ao politizado, selecionamos as músicas “Maria da Vila Matilde” e “Mulher do fim do mundo” para compor o corpus de análise desta dissertação.

Elegemos também o 35º álbum da carreira de Elza, Deus é mulher, lançado em 2018. Nesse álbum, a cantora enaltece a energia feminina e aborda temas como as religiões africanas, a discriminação da população LGBTQIA+, negra e das mulheres. Elza repete o time vencedor do trabalho anterior, pois o álbum também foi produzido por Guilherme Kastrup e contou com a presença dos músicos Marcelo Cabral, Rodrigo Campos, Romulo Fróes e Kiko Dinucci na condução dos instrumentais e arranjos. Desse álbum, as músicas “Língua solta” e “Dentro de cada um” foram selecionadas para o corpus de análise.

O terceiro álbum que apresentamos nesta pesquisa é Planeta fome, de 2019, 36º e último da carreira de Elza Soares. Esse álbum é composto por músicas que tratam de aspectos sociais, culturais, políticos, históricos e ideológicos, interpretadas pela artista com a produção de Rafael Ramos. Em Planeta fome, Elza, em suas interpretações, revela uma “fome” por igualdade e justiça social, centralizada no cenário geográfico, social e político brasileiro. A revista Rolling Stone (2020) faz uma síntese do álbum Planeta fome, revelando que as críticas políticas têm presença constante, tanto explícita quanto implicitamente, em um jogo de “Brasis” – tanto o de ontem e o de hoje, quanto, também, o de amanhã –, que retrata desigualdades e paradoxos vivenciados por sua gente. Deste álbum, analisamos a música “Não tá mais de graça”.

Após analisarmos as temáticas dos três últimos álbuns, é possível afirmar que as cinco músicas escolhidas dentro dos três últimos álbuns de Elza Soares têm como norte a temática feminina, a mulher negra, o racismo, a violência e o empoderamento. Para a análise das letras selecionadas, buscamos verificar, em um primeiro momento, como as formas de heterogeneidade enunciativa, mostrada e constitutiva, estão expressas na composição musical. Para isso, realizamos por meio da observação das

formas mostradas e não mostradas de citação, outros discursos que compõem a obra. Realizamos, então, um percurso histórico dos sambas nacionais que escancaram a cultura de uma época em que a violência contra as mulheres era material e estava presente nas letras dos sambas das décadas de 1920/1930.

Usamos esse recurso para referenciar quem eram essas mulheres e de que forma os discursos construídos e enraizados no imaginário popular afetaram e afetam a imagem e a posição da mulher que “justificam” o lugar de inferioridade que foi reservado a ela no convívio social. Observamos também os recursos utilizados na constituição do ethos discursivo nas canções escolhidas. Deixamos claro que não se trata do ethos da cantora enquanto ser empírico, mas enquanto ficção discursiva.

A noção de ethos, conceito utilizado para a análise deste trabalho, vem da retórica como sendo uma imagem de si projetada pelo locutor através de seu discurso. Optamos por analisar tal categoria nas canções interpretadas por Elza Soares porque acreditamos que tal noção se liga à questão da construção da identidade, uma vez que implica em considerar as representações que locutor e locutário fazem um do outro e as estratégias que orientam o discurso do locutor a fim de sugerir certa identidade.

No que tange ao conceito de enunciador, entendemos que é aquele responsável pelo que é dito no discurso. Esse enunciador fala de um lugar social e se relaciona com os estereótipos dos sujeitos do grupo social em que o discurso é elaborado que, por sua vez, constrói uma representação de sua enunciação. Sendo assim, escolhemos analisar o ethos discursivo relacionando-o aos conceitos de cena enunciativa e interdiscurso, uma vez que acreditamos que são elementos inseparáveis que constroem e legitimam o discurso.

Por sua vez, as cenas de enunciação são divididas em três situações: cena englobante, cena genérica e cenografia. A cenografia confere credibilidade à enunciação, possibilitando o reconhecimento do enunciador. O interdiscurso (conjunto de discursos que mantêm uma relação discursiva entre si) também é dividido em três partes: universo discursivo, campo discursivo e espaço discursivo, possibilitando assim relacionar a memória coletiva à análise das canções.

Ao analisarmos as músicas interpretadas por Elza Soares pelo viés da AD, consideramos que tal proposta resgata a importância dessa cantora, além de trazer à tona algumas histórias dos diversos atores por trás das composições. Refletimos

também sobre o momento histórico em que viveu Elza Soares para que seja feita uma leitura sobre as condições de produção do discurso cantado por ela.

A AD é uma teoria que estuda a relação entre linguagem, sentido e ideologia. Para essa teoria, todo discurso está situado historicamente. A AD nos possibilita a reincidência na história para que sejam verificadas as condições de produção das canções escolhidas a fim de que produzam sentido. Assim, na perspectiva sinalizada por Maingueneau, a AD aparece como um referencial teórico condizente para as análises aqui propostas, uma vez que, através da AD mobilizamos outros conceitos que se relacionam ao ethos discursivo. São eles: sujeito, interdiscursividade, cenas de enunciação, condições de produção, memória discursiva, dentre outros necessários para a construção de uma análise. Cabe ressaltar que mobilizamos, também, outros autores de fundamental importância para a construção deste trabalho.

2.1 Considerações sobre a análise do discurso: percurso histórico

Trataremos da fundamentação teórica de nossa pesquisa a partir das teses de Dominique Maingueneau, a fim de apontar alguns pressupostos fundamentais para esta análise. Em seguida, iremos nos debruçar sobre os conceitos de ethos, cenografia, interdiscurso e outros conceitos que complementam a análise, a fim de provocar reflexões sobre o estatuto do discurso nas músicas interpretadas por Elza Soares.

É importante destacar algumas questões históricas sobre a Análise do Discurso. O termo foi criado pelo linguista distribucionalista Zellig S. Harris, em um artigo de 1952, que tem como título “Discourse Analysis” no qual “discurso” designava uma unidade linguística constituída de frases de um texto. Harris trabalhava em uma perspectiva estruturalista e empregava o termo “análise” em seu sentido etimológico, de decomposição. Seu projeto era analisar a estrutura de um texto, fundamentando-se na recorrência de alguns grupos de palavras e elementos desse texto, ele projetava também a possibilidade de relacionar as regularidades textuais assim identificadas a fenômenos de ordem social.

Nesse sentido, Harris postulava ser necessário começar por uma análise “imaneente” do texto, para daí fazer corresponder a “estrutura” extraída de uma realidade sócio-histórica situada fora do texto. É claro que esse procedimento está muito longe das problemáticas atuais da Análise do Discurso, que recusam a própria

oposição entre um interior e um exterior dos textos. Assim, a referência a Harris está longe de ter um valor fundador para a Análise do Discurso de hoje, mas corrobora para a compreensão histórica dos estudos da AD.

De fato, foi em meados dos anos de 1960 que surgiram as problemáticas que fazem parte das discussões da AD ainda hoje, principalmente no que diz respeito aos estudos nos Estados Unidos, França e Inglaterra. No entanto, foi em 1980 que se constituiu um espaço de pesquisa verdadeiramente mundial, integrando correntes teóricas que tinham se desenvolvido independentemente umas das outras em disciplinas e em países distintos. Maingueneau (2015) diz que em 1986, com a publicação da obra coletiva *Handbook of Discourse Analysis*, organizada por T. van Dijk, trabalhos extremamente diversos que estavam sendo realizados de um e de outro lado do Atlântico reuniram saberes teóricos “onde tradições teóricas antes separadas fizeram nascer culturas científicas híbridas” (ANGERMÜLLER, 2013 p. 72 *apud* MAINGUENEAU, 2015 p. 16). Essas diversas correntes, ainda que divergentes, partilham progressivamente um mesmo espaço de pesquisa, que, ao avançar da teoria foi se enriquecendo e agregando novos saberes. Contudo, foi na França o lugar que pela primeira vez, a análise do discurso foi definida como um empreendimento teórico e metodológico específico que se apoiava no estruturalismo.

Ainda em 1966, na França, auge do estruturalismo, Michel Pêcheux publica o livro intitulado “Análise automática do discurso” no mesmo ano Foucault publica “Arqueologia do saber”, obra que traz a noção de discurso para o centro da reflexão.

A publicação da “Análise automática do discurso” em 1966 é apontada por Mazière como a porta de entrada para a segunda corrente fundadora da AD. Pêcheux, um leitor atento de Saussure, propõe, nesta obra, uma teoria na qual se pensa a língua enquanto sistema e caráter social como a base dos processos discursivos, nos quais estão inseridos o sujeito e a História.

Há duas grandes vertentes que irão influenciar a AD e sobre as quais Pêcheux vai elaborar e postular seus conceitos de modo que o linguístico e o sócio-histórico se aliem. De um lado, temos a ideologia postulada por Althusser, e de outro, o discurso de Foucault.

Outro elemento que constitui a AD em seu nascimento é a psicanálise lacaniana. Lacan faz uma releitura de Freud e apoiado no estruturalismo linguístico afirma que o inconsciente se estrutura pelo cruzamento de diversos discursos e é pela

linguagem que ocorre a percepção do discurso do outro. O sujeito é considerado como clivado, dividido entre o consciente e o inconsciente, pois não é totalmente livre para dizer o que quer dizer. A AD é marcada por deslocamentos, principalmente na forma de se conceber língua e discurso. Essas mudanças acabam por dividi-la, didaticamente, em três fases: AD1, AD2 e AD3.

Na **primeira fase** da AD, resultante de uma posição estruturalista, Pêcheux (1990) apresenta, a partir de Althusser, a noção do sujeito como ser assujeitado (impulsionado pela máquina discursiva), para quem o conceito de maquinaria torna o processo de produção do discurso como autodeterminado e fechado. Com isso, a neutralidade nas sequências linguísticas trazia às condições de produção estabilidade e homogeneidade.

Para Fernandes (2007, p. 82) “Na AD1, o discurso foi considerado como resultante de condições de produção estáveis e homogêneas, sendo também homogêneo, ou seja, uma maquinaria discursiva fechada em si”. Assim, o sujeito acreditava ser o produtor discursivo, mas estava apenas assujeitado às condições de produção, sendo a AD1 vista como um conjunto homogêneo de saberes, em que texto e contexto de produção discursivo não se separam.

Na **segunda fase**, o conceito de máquina fechada vai se distanciando, e abre-se espaço à reflexão sobre a noção de formação discursiva, a partir das ideias *foucaultianas*, sob a ótica da formação histórica e das condições de produção. A Formação Discursiva determina o que pode ser dito a partir do contexto social do sujeito, o que desfaz a primeira teoria baseada na homogeneidade, já que a formação discursiva é atravessada por elementos de outras formações, ou seja, constitui-se de elementos exteriores.

Assim, Pêcheux (1990) traz a noção de interdiscurso, que só será definido mais tarde:

[...] presença de diferentes discursos, oriundos de diferentes momentos na história e de diferentes lugares sociais, entrelaçados no interior de uma formação discursiva. Diferentes discursos entrecruzados constitutivos de uma formação discursiva dada. (FERNANDES, 2007, p. 46).

Por fim, na **terceira fase**, há noção de desconstrução de maquinaria, em que a ideia da homogeneidade na produção discursiva e da neutralidade são totalmente abandonadas, dando início à inquietação e ao questionamento dos sentidos discursivos e do papel do sujeito, necessitando-se de uma reflexão sobre

heterogeneidade discursiva. Segundo Fernandes (2021, p. 83): “São colocadas, enfim, várias interrogações acerca do sujeito do discurso, do espaço de memória, e sobre a Análise do Discurso em si, enquanto procedimento de análise [...]”.

Nessa direção, a linguagem passa a ser analisada na realidade prática, e não apenas como regras a serem seguidas, em que se busca estudar o processo discursivo e a produção de sentido, pois, em um mesmo discurso, emergem diferentes significações. Portanto, a AD rompe com as teorias linguísticas anteriores, devido à valorização dos teóricos sobre o contexto e o sujeito, sendo considerados elementos essenciais, e não simples componentes desta corrente linguística.

No Brasil, a AD chegou em 1980, após a abertura política que só foi possível com o fim da ditadura militar; enquanto, na França, ela estava passando por reformulações, conforme expomos. Mesmo após a morte de Pêcheux em 1983, a AD continuou a se renovar, graças às contribuições teóricas de Maingueneau que nos deram suporte até aqui.

2.2 Língua, sujeito e ideologia

A partir das perspectivas da AD, a língua não é considerada um sistema abstrato, ideologicamente neutro com a simples finalidade de transmitir informações. Para a AD a língua é considerada como objeto de interação social, sujeita a falhas, equívocos e, principalmente, como condição da realização de discurso, em que o sujeito afeta e é afetado por essa interação.

Para a AD a língua está inserida na história para produzir sentidos, levando em consideração os sujeitos que a falam. Dessa maneira, a forma da língua é menos solicitada, pois o que interessa é o funcionamento das marcas linguísticas no discurso, ou seja, que efeitos de sentidos elas provocam.

Conforme Orlandi (2005), o sujeito na AD é assujeitado porque ele pode dizer tudo desde que se submeta à língua e à história assumindo o vocabulário e as estruturas da instituição a que se afilia. Podemos verificar essa afirmação no discurso das letras interpretadas por Elza Soares, pois o sujeito enuncia utilizando-se de um lugar de empoderamento e de enfrentamento, representando, dessa maneira, a classe social daqueles que foram marginalizados ao longo da história.

Se não se trata do indivíduo, da pessoa, como uma instância plena de individualidades, como um ser empírico que tem existência particular, não se nega também a existência real dos sujeitos em sociedade. Com isso, afirmamos que o sujeito, mais especificamente o sujeito discursivo, deve ser considerado sempre como um ser social. (FERNANDES, 2007 p. 33).

Logo, a noção de sujeito não é a de um indivíduo falante cuja existência no mundo é individualizada e particular, o sujeito é um ser social e descentralizado que se completa na interação com o outro nos mais diversos segmentos da sociedade. Assim como o discurso o sujeito não é homogêneo, mas polifônico por natureza porque inúmeras vozes advindas de uma determinada realidade social o constituem mesmo inconscientemente. Cabe dizer, então, que o sujeito tem sua identidade construída entre o consciente e o inconsciente.

Podemos definir o inconsciente como um produtor de imagens vinculadas à linguagem que fica oculta, resistindo a tornar-se imagem. O sujeito por sua vez, não tem o controle do inconsciente que se manifesta por meio de desejos.

O que define o sujeito, então, é o lugar de onde fala, o lugar em que pronuncia. Esse lugar não é um local específico no mundo, mas um lugar de interação social, de reconhecimento e representação do sujeito. Nesse lugar de interação social que se revela a posição ideológica do sujeito, pois é através de seu discurso integrado a essa sociedade que surge o sentimento de pertencimento. Como a ideologia é sempre de grupo, ela é condição para a interpelação do indivíduo em sujeito.

Sugerimos então que a ideologia “age” ou “funciona” de tal forma que “recruta” sujeitos dentre os indivíduos (ela os recruta a todos), ou “transforma” os indivíduos em sujeitos (ela os transforma a todos) através desta operação muito precisa que chamamos interpelação, que pode ser entendida como o tipo mais banal de interpelação policial (ou não) cotidiana: “ei, você aí!”. (ALTHUSSER, 1970, p. 96).

Podemos dizer que, a ideologia afeta os sujeitos de tal forma que eles assumem um discurso, um posicionamento, um embate político, um lugar social a partir das suas ideologias. Logo, a AD adotou o conceito de ideologia desenvolvido por Althusser já em seu começo nos anos 60. Segundo Mussalim (2001), para Althusser a ideologia não equivale a ideia, mas a um conjunto de práticas materiais que reproduzem as relações de produção. Sendo assim, a ideologia é responsável pelo funcionamento e pela organização dos aparelhos ideológicos do Estado (AIE).

Para Althusser (1970), a classe dominante para manter a dominação gera mecanismos de perpetuação ou reprodução das condições materiais, ideológicas e

políticas de exploração. É nesse momento que entra o papel do Estado e seus Aparelhos Repressivos (governo, administração, exército, polícia, tribunais, prisões etc.) e Aparelhos Ideológicos (religião, escola, família, direito, política, sindicato, cultura e informação), intervém ou pela repressão ou pela ideologia, tentando forçar a classe dominada a submeter-se às relações e condições de exploração.

Essa noção foi reelaborada pela AD, que passou a considerar o processo ideológico como mecanismo para a produção de evidências que implica valores, crenças, hábitos e rituais que são compartilhados pelos sujeitos. A produção para essas evidências envolve a memória e o esquecimento, uma vez que, para a AD as palavras têm sentido quando passam para o anonimato, quando esquecidas, de modo que o sujeito tem a ilusão de ser a origem do que diz sem relação nenhuma com a ideologia dominante.

É importante ressaltar que não existe um sentido único nesses dizeres, porque as palavras são carregadas de ideologia e seu sentido é construído na relação do sujeito com a língua. Por isso as palavras significam de forma diversa para o sujeito. Para Orlandi (2005, p. 45) a ideologia não é vista como conjunto de representações, como visão de mundo ou ocultação da realidade, mas como efeito da relação necessária do sujeito com a língua e com a história. Por outro lado, é também a ideologia que faz com que haja sujeitos.

Portanto, não existe sujeito desprovido de ideologia, por sua vez ela se faz presente em todo discurso. Orlandi atribui a este sujeito responsável pela organização e unidade do texto, a função-autor, pois o sujeito se submete à linguagem e à história para dizer.

2.3 Texto, discurso e sentido

A AD concebe o texto, oral ou escrito, como unidade linguística portadora de significação no qual se manifesta o discurso. O texto, então, independentemente de sua extensão, mostra-se uma unidade muito mais complexa do que simplesmente uma sequência de frases.

O texto, desse modo, é um objeto discursivo, é uma unidade em que se materializa o discurso. Nele pode ser encontrada uma diversidade de vozes, o que configura uma forma de heterogeneidade. Ele é a materialização do discurso, pois se manifesta como unidades verbais que se integram. Logo, o texto não é uma unidade

fechada com começo, meio e fim, ele se relaciona com outros textos e com a memória discursiva. O texto não é apenas um objeto linguístico, mas histórico que se abre às diferentes leituras.

Segundo Orlandi (2005), essas variadas leituras são possíveis devido ao equívoco e à incompletude que são próprios da linguagem e que se instalam no texto constituindo um espaço de interpretação. Ao passo que permeamos o discurso, vamos nos distanciando do texto enquanto materialidade linguística pois o objeto final da análise não é o texto, mas o discurso que integra as intenções e a ideologia do sujeito.

Entendemos então que discurso não é a fala, conforme permeia o imaginário do senso comum, também não é texto e muito menos língua. O conceito postulado por Brandão (2005, p. 11) de que “o discurso é o ponto de articulação dos processos ideológicos e dos fenômenos linguísticos” nos parece mais adequado, e é nesse espaço que se dá a análise, no rompimento com a estrutura linguística para penetrar no discurso. Logo, o discurso como objeto de estudo da AD, é o elemento que faz a amarração entre o linguístico e o extralinguístico. É ele que nos possibilita entender a relação entre sujeito, sociedade e ideologia. Segundo Maingueneau, o discurso é “uma dispersão de textos, cujo modo de inscrição histórica permite definir como um espaço de regularidades enunciativas” (2008, p. 15).

Por sua vez, o texto nos encaminha para a materialidade linguística, de modo que o sentido não possa ser qualquer um. Porém, a análise não fica estagnada no linguístico porque o texto tem relação com a exterioridade. Mesmo atingindo o discurso, devemos ter em mente que acessamos apenas a uma parte dessa teia que é atravessada por inúmeros interdiscursos. Sendo assim, o analista irá relacionar o contexto histórico-social para estabelecer uma articulação entre o texto e o discurso. Por isso, texto e discurso são elementos polissêmicos que dependem um do outro para produzir sentido. De acordo com Orlandi (2005), a ideologia se materializa no discurso e o discurso, por sua vez, no texto.

Dessa forma, fica evidente a relação entre texto e discurso, por isso evidenciamos o conceito de texto, discurso e sentido, uma vez que, nessa dissertação, o propósito é analisar o interdiscurso, ethos e a construção da cena enunciativa, para isso, o texto é o ponto de partida para acessarmos os fenômenos linguísticos que nos

darão suporte. No entanto, cabe ressaltar que é na instância do discurso que o ethos e a ideologia do sujeito se manifestam.

Maingueneau (2008), reflete sobre o texto como um objeto discursivo que se manifesta como unidades verbais que se integram em um discurso. Logo, algumas características são essenciais ao discurso, como aponta o teórico:

a) o discurso é uma organização situada para além da frase; b) o discurso é orientado; c) o discurso é uma forma de ação; d) o discurso é interativo; e) o discurso é contextualizado; f) o discurso é assumido por um sujeito; g) o discurso é regido por normas; h) o discurso é considerado no bojo de um interdiscurso. (MAINGUENEAU, 2008a, p. 52-56).

Maingueneau (2008a), aponta para a prática discursiva e propõe a articulação entre o discurso e as condições de produção. Normalmente estas são tomadas como o contexto social, no entanto a questão é mais complexa. A oposição entre o interior do texto e o exterior das condições de produção é insuficiente, por isso o autor aponta para as comunidades de formação discursiva que a enunciação propõe.

Geralmente a AD ignora a dimensão das comunidades, no entanto ela é importante para entender que a instituição discursiva possui duas faces: uma diz respeito ao social e a outra diz respeito à linguagem. As comunidades representam uma condição essencial de constituição e funcionamento do discurso na forma de um sistema que regula os lugares, a prática discursiva é um processo de organização que integra tanto a formação discursiva quanto a comunidade discursiva. Esta última, segundo Maingueneau, é definida como: “o grupo ou a organização de grupos no interior dos quais são produzidos e gerados os textos que dependem da formação discursiva” (2008a p.56), a comunidade discursiva remete a tudo que estes grupos implicam no plano da organização material e no modo de vida. Cabe ressaltar que o texto é uma das modalidades do funcionamento da comunidade discursiva o que a torna possível, assim, a comunidade é estruturada pelo mesmo movimento que motiva os enunciados.

Sobre sentido é importante dizer que ele não existe em si mesmo, as palavras adquirem sentido no ato da troca de comunicação. O sentido vai ser determinado pela posição social dos sujeitos que as empregam, sendo assim, o sentido “é determinado pelas posições ideológicas colocadas em jogo no processo sócio-histórico em que as palavras são produzidas” (ORLANDI, 2003, p.42).

O sentido em uma análise não é feito por dedução, mas é construído na concretude linguística e histórica do *corpus* analisado. É o sentido que direciona o analista e o coenunciador, esses também afetados pela ideologia. Portanto, o analista não é neutro uma vez que, ao escolher o *corpus* para a análise ele já o faz a partir de um atravessamento ideológico.

Para Maingueneau (2008), o foco deve estar na significância discursiva, por isso a proposta de uma semântica global, que compreende todos os planos do discurso na ordem do enunciado e da enunciação. Ainda sobre o sentido, Maingueneau (2008, p.120) afirma que “o sentido é um mal-entendido sistemático e constitutivo do espaço discursivo”, portanto, não é constante, ele é construído no intervalo de posições enunciativas.

2.4 Autoria e interpretação

Orlandi (2005) nega a existência de um autor onipotente que controla a significação do texto, e a existência de um leitor onisciente capaz de compreender os múltiplos sentidos que se processam no texto.

Orlandi, então, estabelece o princípio da autoria como função discursiva do sujeito, esse inicialmente proposto por Foucault, o princípio não abrangia todo discurso, ao contrário de Foucault, Orlandi propõe esse princípio a qualquer discurso atribuindo-lhe a responsabilidade pela unidade do texto. Orlandi diz ainda que: “um texto pode até não ter um autor específico, mas, pela função-autor, sempre se imputa uma autoria a ele.” (2005, p.75).

Podemos dizer que função-autor, é uma função discursiva do sujeito que está atrelada a outras duas funções: do locutor e o enunciador, o locutor é aquele que se representa como o “eu” no discurso e o enunciador é a perspectiva que esse “eu” constrói. A função-autor, ou autoria, consiste na função que esse eu assumi enquanto produtor do texto. Ele tem o domínio dos mecanismos discursivos ao mesmo tempo em que é determinado pelo contexto sócio-histórico e cultural.

O papel do leitor no processo de leitura também é fundamental, pois sua história de leitura, o seu repertório, dialoga com a história da leitura do texto. Portanto, o leitor assume um papel ativo e importante na construção de sentidos. A contribuição da AD está no fato de ela oferecer ao analista do discurso a possibilidade de ele

mesmo escolher seu próprio dispositivo teórico por meio do recorte. Por isso, uma análise nunca será igual à outra dada essa escolha.

A AD, sem dúvida, proporcionou uma nova maneira de encarar a leitura, diferenciando-se da Hermenêutica e da Análise de Conteúdo. A AD visa a compreensão para saber como um objeto simbólico produz sentido, mas antes disso, ela analisa os próprios gestos de interpretação. Ela não busca um sentido verdadeiro e oculto no texto porque é contra a imanência estruturalista do signo, a constituição do sentido e até mesmo do sujeito são construídas no decorrer da análise. Isso se deve à incompletude que é inerente à linguagem, pois o discurso não se fecha. Por outro lado, o processo de significação é regido pelas pistas do texto de forma que o sentido não seja qualquer um, como já afirmamos

esses sentidos têm a ver com o que é dito ali mas também em outros lugares, assim como com o que Não é dito, e com o que poderia ser dito e não foi. Desse modo, as margens do dizer, do texto, também fazem parte dele. (ORLANDI, 2005, p.30).

O analista do discurso pode, por exemplo, estudar os processos pelos quais, num dado momento, agentes situados em determinados lugares vão converter em “obras” textos recolhidos em diversos tipos de gêneros do discurso. Esses processos são necessariamente sintomáticos de determinada configuração histórica, de lutas entre interesses. E para isso ele precisa de um dispositivo teórico de interpretação porque a leitura não é considerada como mera decodificação.

Por mais que a trajetória tenha sido singular, ela se inscreve em lugares de discurso. Tal pesquisa não poderia, no entanto, ser fruto de uma sociologia; ela só diz respeito à análise do discurso na medida em que subverte a própria distinção entre texto e pretexto. (MAINGUENEAU, 2015 p. 77).

Logo, não é o texto em si que é interpretado, mas o resultado da análise que o recorte possibilitou. Como todo objeto simbólico nos convida a interpretar, não há sentido que não seja permeado pela interpretação. Orlandi (2005) afirma que, ao interpretar, nos fixamos na textualidade, porque é nela que se faz possível compreender a relação entre sujeito-autor e a textualização do discurso.

O sujeito, dessa forma, interpreta antevendo um efeito leitor, conferindo assim à linguagem um caráter interativo. Há ainda que considerar na formação do discurso a construção da cena enunciativa, que é estabelecida por um enunciador e um coenunciador.

2.5 Heterogeneidade enunciativa: interdiscurso

Para Authier-Revuz (1990), o sujeito é um ser histórico e ideológico que marca em sua fala a presença do outro no discurso. O outro que envolve não é só seu destinatário para quem planeja e ajusta a sua fala (intradiscursivo), mas também envolve outros discursos historicamente já constituídos e que surgem na sua fala (interdiscursivo). Nesse sentido Brandão (2019), questiona a concepção de sujeito como sendo aquele ser único, origem da fonte dos sentidos. Ela diz ainda que:

A noção de subjetividade não está mais centrada na transcendência do EGO, mas relativizada no par EU -TU, incorporando o outro como constitutivo do sujeito. Disso decorre uma concepção de linguagem também não mais assentada na noção de homogeneidade. A linguagem não é mais evidência, transparência de sentido produzida por um sujeito uno, homogêneo, todo-poderoso. É um sujeito que divide o espaço discursivo com o outro. (BRANDÃO, 2019, p. 59-60).

Desses princípios surge o conceito de heterogeneidade, embora o sujeito tenha a ilusão de seu discurso ser único e autônomo quando na realidade ele é descentralizado e dividido. É nessa relação com a exterioridade que suas palavras são construídas e fazem sentido, a manifestação da heterogeneidade ocorre na própria superfície discursiva por meio de formas explícitas e implícitas. É ela quem acusa a presença do outro.

Authier-Revuz (1990) subdivide a heterogeneidade em duas formas: **a heterogeneidade mostrada** e **a heterogeneidade constitutiva**. A primeira manifesta-se, explicitamente, na superfície do texto sem que haja interrupção do fio discursivo, as palavras do outro mostram-se na forma de discurso direto, através de aspas, de referências, de citações etc.

A heterogeneidade constitutiva parte do discurso indireto, o locutor, colocando-se enquanto tradutor, usa das próprias palavras para remeter a uma fonte do “sentido”. Há, também, as formas não marcadas de heterogeneidade mostrada, essas são mais complexas pois a presença do outro não é explicitada por marcas uníssonas na frase.

É o caso, por exemplo, do discurso indireto livre e da ironia, da antítese e da alusão da imitação, neles, a manifestação não é mais transparente e fica agora no nível do implícito. Pelo fato de não ser possível sua localização na superfície do discurso, há uma ilusão para que o sujeito se considere dono do seu dizer. Veremos essas ocorrências nas letras interpretadas por Elza Soares no capítulo das análises.

Por se tratar de narrativas, algumas das letras revelam a presença do outro pelo uso do discurso direto, assim como o entrecruzamento de outros discursos que estão instalados na memória coletiva, como o emprego de gírias, menção a personagens conhecidos, temáticas envoltas de fatos reais e narrativas conhecidas ou vivenciadas, contemplando um outro processo denominado pela AD de interdiscursividade.

O Interdiscurso, de acordo com Eni Orlandi (2005, p. 33), seria todo um “conjunto de formulações” realizada e que já não se fazem lembrar, mas que, no entanto, são determinantes no dizer. Esses ditos perpassam e ganham significado por meio da história e da língua, uma vez que, não são objeto de um único produtor.

Os falantes na AD se inscrevem em lugares sociais e neles alcançam suas identidades, por isso não é possível definir a exterioridade entre os sujeitos e seus discursos. Suas palavras testemunham sua realidade e suas Formações Discursivas (FDs) que são domínio aberto e instável onde coexistem diferentes FDs, contribuindo assim, para o surgimento do interdiscurso. Para Maingueneau (2005), a unidade da análise adequada não é o discurso, mas o espaço de troca entre vários discursos que dialogam entre si, sendo assim o discurso ganha sentido quando relacionado com outros discursos numa relação de confronto.

Maingueneau (2005) diz que, o interdiscurso passa a ter um lugar de regularidade, pertinente, do qual se compunham diversos discursos, esses discursos ainda manteriam suas identidades estruturadas a partir de uma relação interdiscursiva. O interdiscurso também tem relação com a memória, que de acordo com Fernandes (2007, p. 59) não se refere a lembranças que temos do passado, a recordação que um indivíduo tem do que já passou. Trata-se de uma memória que supõe o enunciado inscrito na história. Muitas vezes não temos consciência desse processo discursivo, uma vez que o discurso primeiro não permite a constituição do segundo sem estar ele próprio ameaçado em seus fundamentos afetado pelo esquecimento.

Não há, portanto, como precisar um início para nossos discursos, uma vez que eles não se originam em nós, mas são constituídos pela história e pela língua. O sujeito ao se inserir na sociedade, ele já é afetado pelo meio, se apropriando dos discursos que já estavam inseridos ali.

Para explicar o que vem a ser o interdiscurso, Maingueneau (2008, p. 27) criou três noções: universo discursivo, campo discursivo e espaço discursivo.

Universo discursivo é constituído por um “conjunto de formações discursivas de todos os tipos que interagem em uma dada conjuntura”. Devido a sua amplitude, e por considerar que não pode ser apreendido em sua globalidade, por isso ele faz um recorte para se definir o horizonte em campos discursivos.

O campo discursivo é definido como um conjunto de formações discursivas que possuem a mesma formação social, podendo se tratar do campo político, pedagógico, filosófico etc. No entanto, divergem na maneira de preenchê-la. Como não é possível estudar um campo discursivo em sua integralidade, recortam-se em subcampos considerados produtivos e assim se constituem os espaços discursivos.

Os espaços discursivos, são recortes que o analista isola no interior de um campo discursivo. Para fazer esse recorte é necessário um saber histórico que vai permitir levantar hipóteses que serão ou não confirmadas ao longo da pesquisa

o interdiscurso consiste em um processo de reconfiguração incessante no qual uma formação discursiva é conduzida (...) a incorporar elementos pré-construídos produzidos no exterior dela própria; a produzir sua redefinição e seu retorno, a suscitar igualmente a lembrança de seus próprios elementos, a organizar sua repetição, mas também a provocar eventualmente se apagamento, o esquecimento ou mesmo a denegação. (COURTINE; MARANDIN, 1981, p. 91).

No nível da superfície, as formações discursivas pertinentes a um espaço discursivo podem apresentar poucos elementos indicadores da relação que as constitui discursiva. Logo, é por meio da interdiscursividade que observamos essa interação e os conflitos sociais e ideológicos que emergem destas formações.

2.6 Cenas enunciativas e ethos discursivo

A AD concebe a linguagem como uma forma de ação atuante em espaços institucionais, apoiando-se na metáfora teatral, a AD considera a sociedade um teatro no qual são atribuídos papéis a cada sujeito. Essa visão é ampliada com a noção de cena enunciativa, pois o discurso também constrói sua representação na qual a fala é encenada. Maingueneau (2005) divide essa cena em outras três, nominando-as de cena englobante, cena genérica e cenografia.

A cena englobante corresponde à definição mais usual de “tipo de discurso”, sua existência está relacionada ao tempo e ao espaço porque surge da necessidade

de temas de interesse coletivo. Reconhecemos um tipo de discurso presente na sociedade em função da finalidade que ele foi organizado. Assim, temos como exemplo, o discurso filosófico, o poético, o político etc.

A cena genérica compreende o gênero do discurso no qual cada um define o seu papel. Essas duas cenas compõem o quadro cênico do texto constituindo-se como espaço estável no interior do enunciado.

A cenografia corresponde ao contexto que a obra implica. Ela não é um cenário que já se apresenta construído, determinado, porém é a própria enunciação que, à medida que se desenvolve vai sendo construída.

a cenografia implica um processo de enlaçamento paradoxal, ou seja, é ao mesmo tempo a fonte do discurso e aquilo que ele engendra. (MAINGUENEAU, 2008a, p. 87).

A cenografia se apoia em cenas de fala instaladas na memória coletiva, atribuindo legitimidade ao discurso de modo que o enunciador consiga convencer o outro da sua fala. Para que a cenografia se manifeste plenamente, o coenunciador deve permitir seu pronunciamento sem interferir no seu desenvolvimento.

Não são todos os gêneros do discurso que são propensos ao desenvolvimento de cenografias variadas. Maingueneau distribui-os em dois polos: de um lado, os gêneros que se utilizam apenas de sua cena genérica. De outro, os gêneros que permitem cenografias variadas. Há, ainda, entre esses dois polos os gêneros que utilizam cenografias variadas, mas que, comumente, mantêm-se fiéis a sua cena genérica.

Quanto às letras das músicas interpretadas por Elza Soares, elas se mantêm fiéis à cena genérica, ou seja, ao gênero ao qual pertence, tornando a cenografia previsível para o coenunciador. As cenas enunciativas, portanto, encontram-se estabilizadas obedecendo às regras da cena genérica. Podemos entender, então, que a cenografia não tem uma relação arbitrária com o gênero, podendo fugir do modelo que lhe é preestabelecido. É o texto que se encarrega de construir a cenografia.

O leitor, por sua vez, a reconstrói por meio de alguns indícios como o conhecimento do gênero discursivo, dos níveis da língua, do ritmo, da entonação, e dos conteúdos explícitos.

A cenografia é assim, ao mesmo tempo, aquilo de onde vem o discurso e aquilo que esse discurso engendra, ela legitima um enunciado e em troca ele deve

legítima. A cenografia corresponde aos marcadores de “eu e tu e de aqui e agora” que no discurso constituem os elementos essenciais para a encenação. Maingueneau (2005) aponta que a cenografia é constituída pelos seguintes elementos: o locutor e o destinatário discursivos, a cronografia (tempo) e a topografia (espaço).

Para falar da “cena da enunciação”, recorreremos a uma metáfora emprestada do mundo do teatro, um imenso teatro no qual os homens apenas desempenham papéis, outras situações mostram como a metáfora do teatro funciona bem para as interações conversacionais. Mas de fato é nos gêneros instituídos que os sujeitos estão mais conscientes de que participam de uma peça de teatro, que desempenham um papel previamente imposto. Um gênero do discurso mobiliza seus participantes por meio de um papel determinado, mas não em todas as suas determinações possíveis.

Nesse sentido concordamos que, ao trabalhar um corpus na AD, faz-se necessário conhecer o gênero a qual pertence esse corpus, pois este é um produtor de sentido que vai auxiliar o analista a direcionar sua leitura e análise.

Tratando sobre o ethos, cabe ressaltar que a AD passou a contemplar em seu quadro, a partir da década de 80, a noção de ethos ao constatar que todo discurso, seja oral ou escrito é inseparável de uma voz. É por meio dessa voz que mobilizamos os recursos para o reconhecimento da imagem e da personalidade do enunciador. Por isso, a AD se apropriou da noção de ethos advinda da retórica antiga de Aristóteles, no entanto há algumas considerações.

O conceito de ethos proposto por Aristóteles trata da imagem que o orador transmite de si mesmo, sempre em situação de fala pública, através de sua maneira de dizer, de modo que conquistasse a confiança do auditório, para que essa confiança acontecesse era necessário estabelecer um ethos do orador que convencesse o auditório como uma forma de aceitação do discurso, Maingueneau (2005).

O orador, por sua vez, para causar uma imagem positiva de si, valia-se de três qualidades: **a phronesis** que significa prudência; **a aretè** que significa virtude; e **a eunoia** que significa benevolência. Esse ethos revelava-se na enunciação, e desconsiderava qualquer saber extra discursivo sobre o locutor, o que vale é poder de convencimento através do discurso do enunciador.

Ducrot (1984), no entanto, reformula esse conceito que passou a ser entendido, desde então, como a imagem do locutor, pois o que interessa não é o indivíduo em si, mas o personagem.

por meio da distinção entre “locutor-L” [= o locutor apreendido como enunciador] e “locutor-lambda” [= o locutor apreendido como ser do mundo], que atravessa a distinção dos pragmáticos entre mostrar e dizer: o ethos se mostra no ato da enunciação, ele não é dito no enunciado. Ele permanece, por sua natureza, no segundo plano da enunciação, ele deve ser percebido, mas não deve ser objeto do discurso. (MAINGUENEAU, 2008, p. 13).

Diferentemente do ethos da retórica, para Ducrot (1984), pouco importa o enunciador fazer referência elogiando a si próprio, afirmando ser algo, pois, uma vez que não está explícito, não é no conteúdo do discurso que esse ethos se mostra, mesmo porque ele se refere ao locutor – L e não ao ser real.

O que caracteriza esse locutor são as entonações, a escolha do léxico, do argumento, os gestos, a postura, entre outras coisas. Na perspectiva de Maingueneau, o ethos é concebido como uma noção sócio-discursiva que compreende o social e se manifesta no discurso. Portanto, deve ser apreendido em situações de comunicação. Logo, o que é dito e o tom com que é dito são inseparáveis. O tom, cuja função é dar autoridade ao que é dito, é constituído pelo caráter e pela corporalidade.

o caráter corresponde aos traços psicológicos que o leitor-ouvinte atribui espontaneamente à figura do enunciador em função do seu modo de dizer e a corporalidade à representação do corpo do enunciador da formação discursiva. (MAINGUENEAU, 2005, p. 47).

A corporalidade está associada a um modo de se movimentar no espaço social e até mesmo a um modo de se vestir. A imagem discursiva que emerge é ancorada em estereótipos culturais que circulam na sociedade.

esses estereótipos circulam nos registros mais diversos da produção semiótica de uma coletividade: livros de moral, teatro, pintura, cinema, escultura, publicidade etc. (AMOSSY, 2005, p. 72).

Pensando no ethos revelado no discurso de Elza Soares observamos que a literatura, o cinema, a música e a sociedade historicamente refletem o preconceito histórico para com a população negra, quando falamos de mulheres negras os estereótipos se intensificam. Matos (1982) ao analisar letras de samba da década de

20 a 50, relata que a imagem da mulher negra periférica como “à idealização da figura materna, a mulher-Amélia incansável, econômica, que perdoa as agressões e que é insubstituível como uma verdadeira mãe” (MATOS, 1982 p. 174), estes estereótipos se perpetuam nas artes quando o papel da atriz negra é sempre de subalterna, ou na figura da mulher negra tendo seu corpo objetificado.

O ethos, ao contrário do proposto pela Retórica, que poderia ser manipulado pelo orador e cuja transmissão de imagem era pré-determinada, não se revela explicitamente no ato da enunciação embora se encontre presente. Vale ressaltar, ainda, conforme Maingueneau (1999), que a noção de ethos não é tão simples, chegando a apresentar alguns problemas que merecem atenção. Um deles refere-se ao fato de que não são todos os discursos que permitem uma representação prévia acerca do ethos do locutor, como no caso dos textos de autor desconhecido.

Essa afirmação, todavia, não se aplica às letras das músicas aqui trabalhadas, pois seus autores e a intérprete, partem de experiências em comum: pessoas advindas das periferias das cidades, negros e negras que sofreram alguma forma de violência.

Outro problema está na elaboração do ethos que envolve, de certa maneira, uma percepção vinculada à afetividade da intérprete que se utiliza do verbal e não-verbal para compor o seu ethos. Dessa forma nem sempre é possível delimitar o que, de fato, decorre do discurso, sobretudo se este for oral, pois inúmeros elementos concorrem no ato da comunicação, influenciando o destinatário na construção do ethos. Além disso, devemos considerar que o ethos almejado nem sempre é o produzido, pois depende do ponto de vista do locutor e para quem ele está sendo destinado.

Sob a concepção de Maingueneau, o ethos é um processo interativo de influência sobre o outro em que o coenunciador tem condições de formar, pelos índices fornecidos pelo texto, uma representação do sujeito-enunciador que, por sua vez, desempenha o papel de um fiador responsável pelo texto, nesse caso não é o corpo do locutor extra discursivo que se manifesta na enunciação. O fato de o coenunciador saber que o texto pertence ao gênero música e mais especificamente ao samba-rock e que ele é interpretado por Elza Soares, lhe permite fazer um levantamento prévio acerca do caráter do enunciador que se mostra: uma mulher negra, forte, que se empoderou diante das violências sofridas, uma mulher

empoderada, uma mulher feminista etc. Maingueneau (2015), no entanto, ressalva que há tipos de discursos que não permitem que o coenunciador faça uma representação prévia acerca do ethos do enunciador. É o caso de um romance, por exemplo, que nos exige um contato mais sólido para conferir um caráter ao fiador.

Maingueneau (1997) introduz, então, o conceito de incorporação para designar o modo como o coenunciador se apropria do ethos. Essa incorporação atua sobre três registros indissociáveis:

- a) o coenunciador atribui um ethos ao fiador;
- b) o coenunciador incorpora esquemas que definem uma forma específica de se inserir na sociedade;
- c) esses dois registros permitem a atribuição de um corpo.

O poder de persuasão de um discurso está na identificação do coenunciador com esse corpo, no caso de Elza acreditamos na identificação do ouvinte com a mulher que pronuncia e não com os autores das letras.

Há que se considerar outros mecanismos que operam no nível do discurso, já que nossa proposta é conhecermos o funcionamento do discurso das letras interpretadas por Elza.

2.7 Gêneros do discurso

De acordo com Charaudeau e Maingueneau (2008, p. 251), como já dito anterior, ao se tratar de gênero do discurso deve-se levar em conta, preferencialmente, a ancoragem social do discurso, bem como as estruturas composicionais e a natureza comunicacional dos textos, uma vez que os gêneros do discurso são fenômenos histórico-culturais.

No caso específico do nosso trabalho, temos como constituinte do *corpus* o hipergênero canção, que abarca vários outros gêneros musicais: samba, rock, sertanejo de modo geral e do gênero samba-rock em particular como modo de manifestação artística e discursiva de determinado grupo, cuja potencialidade das linguagens verbo-musical deve ser examinada com integridade (RAMIRES; OLIVEIRA; STRIQUER, 2010).

Ao escolhermos um gênero musical em uma linha geral como o samba e dentro desse samba optarmos pela escolha de Elza Soares com o samba-rock, levamos em consideração que, quando um(a) cantor(a) faz o acréscimo de uma

canção em seu álbum ou em sua performance, acaba por assumir determinado posicionamento, uma vez que a canção se inscreve em um específico gênero musical, permitindo retomar uma memória já invocada também por outros cantores(as) que assumiram posicionamentos por meio da música.

No caso do samba, segundo Sodré (1998), o gênero musical ainda carrega marcas históricas de racismo e de estigmas na população negra. Sodré (1998), afirma que no final do século XIX e início do século XX englobam fatos históricos-sociais importantes para o país de modo geral, mas são eles muito mais marcantes para a comunidade negra, como por exemplo: a queda do Império e a abolição escravagista. Muito embora a liberdade seja a matéria desse período, ele ainda é marcado até os dias de hoje pela perseguição policial e a hostilidade branca em relação aos cultos e batuques, o que conferiu ao samba não apenas de mera expressão musical de determinado grupo socialmente marginalizado, mas de um “instrumento efetivo de luta para a afirmação dos negros no quadro da vida urbana brasileira” (SODRÉ, 1998, p. 16).

Costa (2001), que se tornou referência após sua tese de doutoramento, propõe que o pesquisador encare a canção não como um texto exclusivamente musical nem mesmo como exclusivamente linguístico, mas que consideremos o vínculo de ambas as linguagens de forma a se vislumbrar como um todo, isto é, consideremos tanto o ritmo quanto a melodia, do contrário, podemos incorrer no erro de transformá-la em poema.

É importante pontuar que o processo de construção sonora de um poema e de uma canção em muito se diferem, uma vez que a construção textual se dá através de uma ligação umbilical e inseparável entre melodia e ritmo, com o objetivo de ser cantada, adquirindo sentido apenas quando há uma voz que a canta. Desse modo, observamos que melodia e letra se afetam mutuamente na canção; assim, é a canção um gênero que abriga inseparáveis dimensões, sendo, portanto, o resultado da união entre linguagens verbal e musical.

Existem elementos na letra, especialmente sua qualidade narrativa ou lírica, que conduzem a diferentes tipos de melodias: existem particularidades na melodia, especialmente seu contorno melódico e tipos de intervalos empregados que marcam o caráter da canção. (ULHÔA, 1999, p. 49).

Talvez a maior riqueza do hipergênero em questão resida justamente na possibilidade de versar por inúmeros universos discursivos, além de “garantir

abordagens interdisciplinares e a oportunidade para a discussão das diferenças culturais a partir dos usos linguísticos neles documentados” (COSTA, 2001 p. 6).

Costa (2001) acredita que o discurso literomusical corresponde àquilo que Dominique Maingueneau (1997), denominou como discurso constituinte, isto é, como discurso que confere sentido aos atos dos grupos sociais, sendo, portanto, a Música Popular Brasileira (bossa nova, canção de protesto, samba etc.) "Uma forma de vida articuladora da consciência coletiva, indicando modos de sentir, de pensar e de interpretar os fatos socioculturais” (COSTA, 2001 p. 114).

Ainda, o discurso literomusical, como discurso constituinte implica o estabelecimento de um archéion (a elaboração de um conjunto de enunciadores “canonizados”) e a formação de uma memória discursiva para si e para a coletividade, com tematização de sua constituição e emprego do discurso do outro para legitimar o discurso dele (interdiscurso).

Maingueneau (2008) defende que o estatuto de sujeitos enunciadores e de seus coenunciadores é inseparável dos gêneros utilizados. Nesse sentido, a proposta é observar como o enunciador constrói a cenografia de sua autoridade enunciativa e como determina para si e para os destinatários os lugares que a enunciação requer para ser legitimada. O gênero discursivo é tomado, segundo os apontamentos de Maingueneau (2008), como cena genérica que define seus próprios papéis e está associada a uma instituição discursiva. O domínio dos gêneros é, segundo o autor, fundamental para a competência discursiva.

3 A CULTURA E A MÚSICA COMO DISPOSITIVO DE EMPODERAMENTO

de todas as formas de arte (...) a música atuou como a principal catalisadora no despertar da consciência social da comunidade (DAVIS, 2017, p. 167).

A música, sempre teve participação ativa e constante na sociedade, ela possui um papel que vai muito além da garantia de entretenimento para as pessoas. De acordo com Rolnik (2002) a arte assim como a música são uma forma de experimentação das sensações, exploração do corpo vibrátil que se dá em outra dimensão da subjetividade, sendo está diferente da memória, inteligência, percepção e sentimentos; algo além que acontece na nossa relação com o mundo. Nesse sentido, a arte e toda expressão artística provoca uma imersão e reflexão sobre si e sobre outros, podendo ser uma importante ferramenta de conhecimento, emancipação e empoderamento.

Blacking (2007) afirma que são diversas as análises possíveis diante dos estímulos produzidos pela música e sua relação com o ser humano, já que a interação entre a música e o homem será condicionada pela sua própria vivência. Logo, para que se possa compreender a importância da música no meio social é preciso compreender que a música assume um significado a partir do contexto histórico e social no qual está inserida e é produzida. Dessa maneira, a música é um dos principais agentes de efetivação de ideologias.

Assim, em sua infinidade de estilo e temáticas, a música exerce papel de influência sobre muitas construções sociais, permitindo a todos os povos que a incorporação de seus valores seja simbolizada e passada aos seus descendentes. Além disso, a música também possui a capacidade de construir identidades, permitindo por exemplo ao estudo da antropologia, a identificação de fortes traços culturais de povos que passaram e deixaram poucos registros sobre sua existência. Dessa forma, o conhecimento das marcas musicais desenvolvidas por povos passados, auxilia a compreensão do que era a música para eles, sendo esse um conceito abstrato e sujeito a inúmeras definições.

Através deste prisma, podemos compreender a importância das músicas “Maria da Vila Matilde”, “Mulher do fim do mundo”, “Dentro de cada um”, “Língua Solta” e “Não tá mais de graça”, que se configuram como uma possibilidade de identificação de diversas mulheres que sofreram ou sofrem um estado de violência doméstica e outras formas de violência.

A música nesse sentido pode atuar como um agente encorajador, e empoderador uma vez que as personagens retratadas nas músicas se utilizam do número um- oito- zero – para fazer a denúncia de seu agressor, ou “agora vamos juntas” - como forma de encorajamento e união, “a carne mais barata não tá mais de graça” - como um empoderamento das vozes negras, as música ainda funciona como um meio propagador de políticas públicas de enfrentamento e denúncia das diversas formas de violência.

Como toda forma de linguagem, a música funciona imersa em um jogo de interações verbais. Sendo assim, a música parte de um “já dito”, sendo, o seu discurso o conjunto de tudo que já foi dito, sendo exterior ao sujeito enunciador. Sendo assim, segundo Orlandi (1999) faz-se necessário entender o processo de produção e ter a clareza que o momento histórico também significa, nesse movimento resgatamos outras falas, outros dizeres, para assim, atribuir sentido aos ditos.

A exemplo do que ocorre com qualquer outra forma material do discurso, a música, enquanto modalidade textual, carrega, em seu seio, uma variedade de posições ideológicas. São posições que acompanham os sujeitos desde seus primeiros passos em uma sociedade, recrutadas para divulgação de manifestações sociais ou expressões culturais, políticas e históricas.

Portanto, a música é um importante mecanismo que nos auxilia a compreender os fenômenos sociais de uma determinada comunidade, o uso de tal mecanismo entrelaça um trabalho com a linguagem, que exprime insatisfações e posicionamentos, que alcança o maior número possível de pessoas, diante dos mais variados momentos sociais, políticos e históricos assim como de territórios e culturas, a música é um dos instrumentos de disseminação de discursos e ideologias mais complexos e difundidos por uma sociedade.

Djamila Ribeiro (2017), ao relatar como aprendeu o significado de irmandade entre as mulheres “sisterhood” através da canção “Miss Celie’s Blues” descreve sua relação com a música da seguinte forma:

Assisti a um documentário chamado “Cantando a liberdade”, no qual se retrata a influência da música sobre os ativistas do movimento pelos direitos civis como uma força encorajadora de luta “A Change Is Gonna Come” na voz de Otis Redding, “Respect” na de Aretha Franklin, “The Great Love of All” na de Whitney Houston e “Conselho” na voz de Almir Guineto me salvaram muitas vezes, como uma afirmação metafísica da liberdade. O que aprendi com as cantoras e cantores do blues e samba foi mais profícuo do que aprendi com muitos textos. (RIBEIRO, 2017, p.21).

Vemos que a capacidade da música está muito além daquilo que está expresso na extensão de uma letra ou no tempo de sua interpretação, como também nos sujeitos e discursos que a compõem, tudo isso faz dela um riquíssimo meio de interação e de comunicação entre sujeitos.

3.1 Epoderamento feminino negro

Já fomos admiradas, temidas como representantes de Satã, já fomos reduzidas a objetos de domínio e submissão, fomos marginalizadas e até aniquiladas. Desde a colonização do Brasil, o papel da mulher brasileira perpassa funções às vezes exóticas, ora degradantes e até desumanas, mas nem sempre foi assim. Houve um tempo em nossa sociedade que não havia a necessidade da força física para a sobrevivência, e nela as mulheres possuíam um lugar central. Gaia, Gea, Pachamama, Mahimata, Nerthus e, hoje, a Mulher do Fim do Mundo busca, mais uma vez, seu lugar de igualdade diante de uma sociedade machista e patriarcal que não respeita suas mulheres e nem a diversidade.

Djamila Ribeiro, no livro “O que é lugar de fala?”, reafirma essa característica ainda permanente em nossa sociedade, ao dialogar com Simone de Beauvoir ela afirma que “a relação que os homens mantêm com as mulheres seria esta: da submissão e dominação, pois estariam enredadas na má-fé dos homens que as veem e as querem como um objeto” (RIBEIRO, 2017, p. 38), nesse sentido vemos que mesmo com o avanço dos estudos acerca do feminismo e da objetificação da mulher ainda temos uma longa luta por igualdade pela frente.

Na sociedade atual, as mulheres, mesmo ocupando lugar de fala em diversas áreas importantes como na ciência, economia, indústria, nos movimentos sociais e na política, sofrem com grandes desvantagens e desigualdades impostas por uma sociedade marcadamente machista; por isso a importância em criar e garantir políticas públicas que contribuam para a emancipação das mulheres, sobretudo àquelas que estão à margem e com baixa escolaridade, para que possam construir melhores condições de vida para si. Marcia Tiburi (2018, p. 21) diz que “as mulheres precisam estudar. Que o direito ao estudo é fundamental para qualquer pessoa e para as mulheres. E que só esse direito pode nos livrar do sistema de violência física e simbólica que pesa sobre quem é marcado como mulher”, essa emancipação através do estudo faz-se necessária tanto para a geração de renda das mulheres, quanto para

uma formação que impulse uma mudança em sua qualidade de vida, uma vez que, historicamente, são mais vulneráveis socialmente.

Não podemos deixar de destacar aqui que mesmo com uma emancipação financeira proporcionada pela educação as mulheres ainda enfrentam a condição desigual de trabalho.

as mulheres trabalhadoras recebem menos do que os homens pelo mesmo tipo de trabalho, o que constitui uma das maiores injustiças que as pessoas heterodominadas por um outro ou identificadas como mulheres sofrem em uma escala global. (TIBURI 2018, p. 16).

Sendo assim, se estabelece uma injustiça profissional pelo simples fato de serem mulheres nega-se a equiparação de remuneração pelo trabalho e se mantém através da cultura e das instituições uma ordem masculina de privilégios.

Segundo Pierre Bourdieu (2017), historicamente a relação de poder está ligada à dominação masculina, que é uma forma recorrente de violência simbólica esta, por sua vez, se caracteriza em uma violência que é cometida com a cumplicidade entre quem sofre e quem a pratica, sem que, frequentemente, os envolvidos tenham consciência do que estão sofrendo ou exercendo. Os discursos, por sua vez, moldam a estrutura da dominação de modo a conformar os gêneros e as sexualidades de acordo com a determinação cultural (no caso da nossa sociedade, uma determinação cultural extremamente conservadora), estabelecendo hierarquia entre eles e fazendo com que o macho se sobreponha à fêmea. Essa visão patriarcal e androcêntrica, ou seja, que reduz a raça humana ao termo “o homem”, faz, portanto, com que se crie um conjunto de oposição entre os sexos, de modo a estabelecer uma divisão do mundo entre o feminino e o masculino.

A força da ordem masculina se evidencia no fato de que ela dispensa justificção: a visão androcêntrica impõe-se como neutra e não tem necessidade de se enunciar em discursos que visem a legitimá-la. A ordem social funciona como uma imensa máquina simbólica que tende a ratificar a dominação masculina sobre a qual se alicerça: é a divisão sexual do trabalho, distribuição bastante estrita das atividades atribuídas a cada um dos dois sexos. (BOURDIEU, 2017, p. 22-24).

Nesse sentido Bourdieu traz à luz o conceito de *habitus* - que são esquemas comuns de percepção, reflexão e ação, transferíveis de geração em geração e utilizados para reproduzir os privilégios existentes na sociedade de forma inconsciente ou por vezes consciente através dos agentes e das elites que desejam perpetuá-lo

através do tempo. Nesse viés, podemos ver que a figura feminina diante dos agentes que perpetuam o *status quo* é de um espaço vazio.

Nas práticas discursivas comerciais, as mulheres devem ser preenchidas pelo consumo, posicionando-se no discurso apenas como compradoras. Como incubadoras para reprodução biológica, os corpos femininos são representados como sendo vazios, necessitando de cuidados enquanto esperam ser preenchidos para a maternidade. Nos relacionamentos afetivos, a mulher deve permanecer dentro de casa e seu papel é o de guardiã passiva do bem-estar masculino. Tiburi (2018) diz que “as mulheres são convencidas, por meio de uma combinação perversa entre violência e sedução, que a família e o amor valem mais do que tudo”, no entanto muitas vezes esse discurso esconde situações de escravidão e violência no qual muitas mulheres são submetidas por uma sociedade patriarcal injusta que se vale covardemente de seus privilégios.

Para quebrar a roda da desigualdade de gênero imposta, precisamos sobretudo nos reafirmar como mulher na sociedade, garantir os direitos conquistados e dar ênfase ao lugar de fala de mulheres, como faz Elza Soares ao dar vez e voz a mulheres negras, transsexuais, periféricas, mulheres agredidas e subestimadas. Beauvoir afirma que precisamos escutar o outro dar lugar de fala, estando nós mulheres no lugar do outro, do silenciado, precisamos quebrar o silêncio instituído.

[...] Sendo o corpo o instrumento de nosso domínio do mundo, este se apresenta de modo inteiramente diferente segundo seja apreendido de uma maneira ou de outra. Eis por que os estudamos tão demoradamente; são chaves que permitem compreender a mulher. Mas o que recusamos é a ideia de que constituem um destino imutável para ela. Não bastam para definir uma hierarquia dos sexos; não explicam por que a mulher é o Outro; não a condenam a conservar para sempre essa condição subordinada. (BEAUVOIR, 2016, p. 52).

Ao recusar a subordinação e a dominação que a sociedade impõe às mulheres, essa dá voz ao empoderamento feminino ao conceder o poder de participação social às mulheres, garantindo que possam estar cientes sobre a luta pelos seus direitos. Empoderar a mulher é garantir igualdade entre os gêneros, é dar lugar de fala nos campos sociais, políticos e econômicos.

O termo empoderamento, originado nos Estados Unidos, no contexto dos movimentos dos direitos civis, começou a ser utilizado pelas feministas em meados dos anos 1970. Segundo Friedmann (1996, p. 8), empoderamento é todo o acréscimo

de poder que, “induzido” ou “conquistado”, permite aos indivíduos ou unidades familiares aumentar a eficácia do seu exercício de cidadania.

Logo, empoderamento significa a possibilidade de “ganho de poder”, trazendo maior habilidade de agir e de criar mudanças na sociedade, no trabalho, na família, dentro de um relacionamento e no meio em que está inserida a mulher. Para Friedmann (1996), o empoderamento é visto como um processo “induzido” ou “conquistado”, geralmente necessita de agentes externos que intervenham como “mediadores”, “catalisadores” ou “propulsores” para se desenvolver.

Ao falar de empoderamento é importante ressaltar que mesmo dentro de um recorte de gênero ainda faz necessário um outro recorte, o de raça, uma vez que as mulheres negras, muitas vezes não são representadas dentro das lutas feministas e acabam não tendo representatividade dentro desse contexto, a luta acaba por não suprir a necessidade das mulheres de forma coletiva, deixando de dar “vez” aos problemas voltados para classe menos favorecida da sociedade, em que se enquadram em sua grande maioria o povo negro, as mulheres. Esse fato é retratado na obra de Ribeiro (2017):

[...] A invisibilidade da mulher negra dentro da pauta feminista faz com que essa mulher não tenha seus problemas sequer nomeados. E não se pensa saídas emancipatórias para problemas que sequer foram ditos. A ausência também é ideologia. Muitas feministas negras pautam a questão da quebra do silêncio como primordial para a sobrevivência das mulheres negras. (RIBEIRO, 2017, p. 101).

Sendo assim, torna-se ainda mais urgente a luta pela igualdade dos direitos de mulheres negras, que acabam por sofrer uma dupla alteridade, uma vez que a relação que os homens mantêm com as mulheres é de dominação e submissão, nesse sentido podemos retomar um conceito aqui já exposto de outridade trazido por Simone de Beauvoir:

Os judeus são “outros” para o antissemita, os negros para os racistas norte-americanos, os indígenas para os colonos, os proletários para as classes dos proprietários. Ao fim de um estudo aprofundado das diversas figuras das sociedades primitivas, Levi Strauss pôde concluir: “A passagem do estado natural ao estado cultural define-se pela aptidão por parte do homem em pensar as relações biológicas sob a forma de sistemas de oposições: a dualidade, a alternância, a oposição e a simetria, que se apresentam sob formas definidas ou formas vagas, constituem menos fenômenos que cumpre explicar os dados fundamentais e imediatos da realidade social”. Tais fenômenos não se compreenderiam se a realidade humana fosse exclusivamente um *mitsein* baseado na solidariedade e na amizade. Esclarece-se, ao contrário, se, segundo Hegel, descobre-se na própria consciência uma hostilidade fundamental em relação a qualquer outra consciência; o sujeito só se põe em se opondo: ele pretende afirmar-se como essencial e fazer do outro o inessencial, o objeto. (BEAUVOIR, 2016, p. 11-12).

Ainda, segundo Beauvoir (2016, p. 90), na medida em que a mulher é considerada o Outro, faz-se precisamente impossível encará-la como outro sujeito. E essa é a primeira relação de alteridade. No entanto Grada Kilomba traz ainda a ideia de que as mulheres negras sofrem uma dupla alteridade, já que para Simone de Beauvoir a mulher é o outro por não ter reciprocidade e igualdade em relação ao homem, para Grada Kilomba (2020), a mulher negra é o outro do outro, posição que a coloca num local de mais difícil de reciprocidade. Por não serem brancas, nem homens, as mulheres negras ocupam uma posição muito difícil na sociedade branca e patriarcal. As mulheres negras representam uma espécie de dupla violência, pois são a antítese da branquitude e da masculinidade.

Nesse esquema, a mulher negra só pode ser o outro, e nunca si mesma. [...] Mulheres brancas tem um oscilante status, enquanto si mesmas e enquanto o “outro” do homem branco, pois são brancas, mas não homens; homens negros exercem a função de oponentes dos homens brancos, por serem possíveis competidores na conquista das mulheres brancas, pois são homens, mas não brancos; mulheres negras, entretanto, não são nem brancas, nem homens, e exercem a função de o “outro” do outro. (KILOMBA, 2020 p. 124).

Para Kilomba, ser essa antítese de branquitude e masculinidade impossibilita que a mulher negra seja vista como sujeito, nesse sentido o olhar tanto de homens brancos e negros e mulheres brancas destinam a mulher negra um local de subalternidade muito mais difícil de ser ultrapassado. Ao refletirmos sobre o termo outro do outro nos remetemos ao que diz Patrícia Hill Collins (2000) ao cunhar a categoria de “forasteira de dentro” [*outsider within*]. Collins acredita que a mulher negra dentro do movimento feminista ocupa o lugar de *forasteira de dentro*, uma vez que, mesmo tendo ideais feministas e lutar pelo lugar da mulher negra na sociedade

e na política, ela ainda é vista por mulheres brancas dentro do próprio movimento feminista como “uma de fora”, vale ressaltar que no surgimento da primeira onda do movimento feminista, enquanto mulheres brancas lutavam por igualdade, as mulheres negras lutavam pelo direito de serem reconhecidas como seres humanos.

E é nesse sentido que Collins (2000) define *outsider within* como uma posição social ou lócus fronteiro ocupado por grupos com poder desigual. Logo as mulheres negras além de sofrerem com o racismo, são inferiorizadas e oprimidas pela dominação machista, sendo assim duas vezes mais vulnerável na sociedade e isso dificulta a busca por soluções para os problemas sociais como: o racismo, desigualdades sociais e salarial, ausência de participação na política entre outras violências simbólicas e físicas sofridas diariamente pelas mulheres negras.

E por isso que precisamos refletir, estudar, criar e desenvolver formas de empoderamento das mulheres negras em situação de violência. É necessário um trabalho em conjunto com várias esferas, tanto em nível social, político e psicológico, como um caminho a ser percorrido para combater a situação de violência doméstica, além da implementação de políticas públicas que propiciem o empoderamento.

Pensando em ações conjuntas de empoderamento e combate à violência, precisamos reconhecer que socialmente as lutas feministas tiveram várias conquistas no mundo do trabalho. Contudo, apesar dos avanços, não se pode deixar de considerar as constantes denúncias de violência sexual, moral, desqualificação e humilhação que mulheres são submetidas diariamente no âmbito do trabalho, em casa e em diversos setores da sociedade, revelando que ainda há muito para se conquistar.

É importante refletir aqui sobre os avanços das leis em relação aos direitos das mulheres, nesse sentido, uma das maiores conquistas foi a criação da lei Maria da Penha, que foi um marco para a correção da defasagem de ideal igualitário, defasagem essa, marcada por desigualdades sociais e pelo avanço de uma cultura de violência contra as mulheres. O Brasil precisou ser repreendido pela Comissão Internacional de Direitos Humanos (CIDH), ao não dar a devida assistência à cidadã Maria da Penha Fernandes, vítima de violência doméstica e a outros tantos casos que a ele se assemelham. Apenas depois deste fato, mobilizada a sociedade civil e Secretaria de Políticas para as Mulheres da Presidência da República, construiu-se um projeto de lei que mais tarde tornou-se a Lei 11.340/06, lei esta que veio para melhorar as garantias constitucionais da mulher, sendo considerada pela ONU como

uma das três melhores legislações do mundo no enfrentamento à violência contra a mulher. Segundo Damásio, sobre violência contra as mulheres:

As iniciativas de ações afirmativas visam corrigir a defasagem entre o ideal igualitário predominante e/ou legitimado nas sociedades democráticas modernas e um sistema de relações sociais marcado pela desigualdade e hierarquia 2. Tal fórmula tem abrigo em diversos dispositivos do ordenamento jurídico brasileiro precisamente por constituir um corolário ao princípio da igualdade. A necessidade de se criar uma legislação que coíba a violência doméstica e familiar contra a mulher, prevista tanto na Constituição como nos tratados internacionais dos quais o Brasil é signatário, é reforçada pelos dados que comprovam sua ocorrência 9 no cotidiano da mulher brasileira. 9. Dentre os inúmeros compromissos internacionais ratificados pelo Estado Brasileiro em convenções internacionais, merecem destaque a Convenção sobre a Eliminação de Todas as Formas de Discriminação Contra a Mulher (CEDAW), o Plano de Ação da IV Conferência Mundial sobre a Mulher (1995), Convenção Interamericana para Prevenir, Punir e Erradicar a Violência Contra a Mulher (Convenção de Belém do Pará, 1994), o Protocolo Facultativo à Convenção sobre a Eliminação de Todas as Formas de Discriminação Contra a Mulher, além de outros instrumentos de Direitos Humanos. (DAMÁSIO, 2010. p. 97).

Outro avanço importante na legislação, foi a alteração na Lei Nº 13.641/2018, que torna crime o descumprimento das medidas protetivas, visando garantir a segurança da mulher, outro exemplo importante é; o disque denúncia 180 e a Lei Nº 13.104 que altera o artigo 121 do Decreto-Lei nº 2.848, de 7 de dezembro de 1940 - Código Penal, para prever o 7 - feminicídio como circunstância qualificadora do crime de homicídio, e o art. 1º da Lei nº 8.072, de 25 de julho de 1990, para incluir o feminicídio no rol dos crimes hediondos.

Mesmo com todos esses avanços aqui demonstrados, ainda cresce o número de violência contra a mulher, e se tratando de mulheres negras, elas estão em primeiro lugar no ranking de violência doméstica, segundo o IPEA (2021). Outro agravante é que nos últimos anos pudemos ver o crescimento de pautas que relativizam a violência contra as mulheres e o racismo, vimos as frentes conservadoras ganhando espaço no Congresso Nacional, e vimos aumentar ainda mais os casos de violência durante a pandemia por covid-19. Vale ainda trazer a luz que, desde o golpe jurídico-político de 2016, que destituiu da Presidência a Presidenta Dilma Rousseff, já não se investe mais em políticas públicas de enfrentamento à violência contra as mulheres, além de a Secretaria de Políticas Públicas para Mulheres deixar de ter status de ministério, isso tudo é sem dúvidas retrocessos que acendem um alerta para as perdas de direitos conquistados até aqui.

Cabe ainda ressaltar, que a temática do empoderamento e do protagonismo das mulheres negras se torna cada vez mais relevante como uma medida de transformação social de um povo, que desde o início de sua história em solo brasileiro se viu ignorado e silenciado; se viu ainda enredado por um racismo estrutural e cotidiano que permanece culturalmente enraizado na sociedade brasileira. Diante do atual contexto social, as mulheres negras se encontram permeadas por diversas questões que envolvem a luta contra o racismo e a criação de estratégias para transformar-se, aceitar-se e mudar o contexto em que está inserida.

E nesse sentido de busca por transformação que a música pode ser mais uma das estratégias utilizadas para dar voz e empoderar aquelas que foram silenciadas, e abre espaço para que os sujeitos além de terem a oportunidade de se identificar com tais situações de denúncias, ainda reflitam sobre formas de protagonizar as lutas por transformações sociais e culturais. Dessa forma, enquanto produtora de subjetividade, a música pode ser mais um dispositivo para a constituição de outras maneiras de se discutir questões de violência, de igualdade racial, étnica e de gênero no Brasil.

3.2 Elza Soares

Em 3 de outubro de 2015, Elza Soares lançou o álbum “A mulher do fim do mundo”, que foi o seu trigésimo quarto trabalho, sendo o primeiro com canções inéditas. A mulher do fim do mundo ganhou o Grammy Latino de 2016 na categoria Melhor Álbum de Música Popular Brasileira, além das aclamadas premiações de Melhor Disco do Ano (2015), pela Associação Paulista de Críticos de Arte (APCA); Prêmio Notas Musicais e Prêmio Revista Rolling Stone em Melhor Álbum e Melhor Música, com a canção Maria da Vila Matilde. Ainda o jornal londrino The Guardian em uma resenha descreveu o disco como “Surely the best brazilian album of the year.” (com certeza o melhor álbum brasileiro do ano [tradução nossa]).

Elza, em seu disco, expõe suas experiências em um híbrido de samba e rock, com melodias contemporâneas e temáticas muito discutidas atualmente, violência doméstica, sofrimento urbano, transexualidade, feminismo e negritude ganham voz ativa neste álbum.

Camargo (2019), ao escrever a biografia da cantora, expõe outra curiosidade deste álbum é que ele conta com a parceria de um grupo de músicos/produtores paulistanos composto por: Rodrigo Campos, Kiko Dinucci, Romulo Fróes, Marcelo

Cabral, Guilherme Kastrup (assinou a concepção, direção e produção), Celso Sim, Thiago França, Douglas Germano e Clima. Eles são responsáveis por significativos trabalhos não só na música como também nas artes plásticas e no audiovisual. São desses artistas trabalhos como os do Metá, Metá, Passo Torto, Ná Ozzetti, Juçara Maçal entre outros. Outra questão importante a se destacar no álbum “A Mulher do Fim do Mundo” é que ele começa com um poema de Oswald de Andrade, Coração do mar, que foi musicado pelo professor e músico José Miguel Wisnik. Para acrescentar, segundo Camargo (2019), este último também foi responsável pela produção do disco de Elza Soares, Do cóccix até o pescoço de 2012.

Nos últimos anos, as mulheres estão reconfigurando o cenário da música brasileira, mostrando autonomia em suas composições, tomando liberdade sobre seus corpos, criticando o padrão imposto pela sociedade e, principalmente, reafirmando suas convicções. Elza traz para a discussão a violência doméstica sob o olhar de uma mulher que não abaixa a sua voz e denuncia o agressor.

Esse disco é muito pra esse país! Eu achava mesmo que ninguém iria entender a loucura que era *A mulher do fim do mundo*. Tinha um pouco a ver com as mensagens que coloquei no disco. Eu queria me mostrar daquele jeitinho mesmo: abusada, atrevida. E eu não sabia se o Brasil estava preparado pra ouvir a Elza falando de negro, de gay, da porrada, da violência. Lá estava eu, depois de tantos anos, fazendo um trabalho inédito. Quem estava pronto pra me ouvir? (CAMARGO, 2019 p. 357).

O que Elza não previa era que o Brasil estava, sim, pronto para ouvir exatamente aquelas mensagens. Elza da Conceição Soares é uma mulher histórica, a nossa mulher do fim do mundo. Nasceu no ano de 1930, no subúrbio do Rio de Janeiro. Filha de um operário e de uma lavadeira, viveu às margens da pobreza e teve sua infância subitamente interrompida quando seu pai a obrigou a se casar, ainda criança, com apenas 13 anos de idade, para proteger sua “honra” foi forçada a casar com um homem “que não era muito mais que um garoto” (CAMARGO, 2019, p. 37).

Elza conheceu Garrincha nos anos 60, com o jogador teve um relacionamento conturbado e abusivo, Garrincha era muito conhecido no mundo esportivo, um dos motivos que a fez calar-se na época sobre as agressões sofridas. Elza perde a mãe em um acidente de carro em que Garrincha dirigia, pouco tempo antes ela também havia perdido vários dentes em outro acidente de carro em que Garrincha também dirigia, talvez embriagado.

Em 1969, instaurada a ditadura militar no Brasil, devido à censura, a perseguição de artistas e um episódio de tentativa de sequestro em que Elza relata para Camargo “nunca soube direito o que aconteceu naquela noite, mas foi de assustar qualquer um” (2019, p. 224). Logo em seguida Elza e a família se exilaram na Itália.

Elza retorna da Itália em 1970, não muito tempo depois fica grávida de seu filho caçula, o único do casal, Manuel Francisco dos Santos Júnior, em uma tentativa absurda de tentar livrar o marido do álcool dando-lhe uma motivação para largar o vício. No entanto, devido aos diversos episódios de embriaguez e violência, Elza decide deixar Garrincha.

terminar o casamento com Garrincha foi provavelmente o gesto mais corajoso que Elza tinha feito na sua vida até então. “Eu era, enfim, Elza Soares, sabia do papel que eu tinha, o que aquilo representava. Eu era uma mulher que tinha construído tudo aquilo com muito custo, e tudo que eu não queria era ver minha vida sendo destruída. A autodestruição do Mané passou a ser um obstáculo. Não existia amor que apagasse aquilo que a gente tava vivendo”. (CAMARGO, 2019 p. 269).

Em 1986, a cantora enfrentou outra grande perda, a de seu filho caçula, “Garrinchinha” ou, Juninho como ela gosta de chamá-lo, também vítima de acidente de carro. Logo em seguida Elza entrou em depressão e decidiu sair do país por alguns anos. Período esse em que sua carreira entrou em declínio. No entanto a partir dos anos 2000, se revitalizou, mostrando a grande força que tem, cercada de prêmios como o de melhor cantora do milênio, diversas participações e álbuns de sucesso, tais como: “Do coccix até o pescoço” (2002), “Vivo feliz”, “Elza pede passagem” e “Negra Elza Soares” (2003), “O talento de Elza Soares”, “Elza Negra, Negra Elza” e “Série Retratos: Elza Soares” (2004).

O álbum “A mulher do fim do mundo” de 2015, além da violência doméstica também traz à luz a liberdade sexual das mulheres, tema ainda tabu em uma sociedade moderna. “Pra Fudê” é um samba rápido, com o eu lírico feminino em que o tesão e o sexo é cantando sem pudor. O álbum ainda discursa sobre questões de gênero, cada vez mais presente em nossa sociedade. Benedita, transexual, cruamente e sem lirismo, reflete sobre os obstáculos enfrentados pelas pessoas que decidem assumir essa transformação em suas vidas. Valores importantes emanam dessas composições, por isso a importância em trazê-las nesta pesquisa, liberdade,

respeito e diversidade são bandeiras a serem hasteadas com coragem e firmeza em uma sociedade que flerta com o fascismo.

Elza não satisfeita, queria uma música mais dançante “eu queria cantar umas coisas que as pessoas pudessem dançar” (ELZA, 2019 apud CAMARGO, p. 368) e lá estava ela outra vez com Kastrup e os “meninos”, como ela chama o grupo de sucesso de “A mulher do fim do mundo” agora para idealizar e gravar seu novo álbum, lançado em 2018 “Deus é mulher” tão devastador quanto o primeiro, trazendo mensagem de empoderamento, como a própria cantora diz “Não ta nada resolvido, racismo? A gente enfrenta todo dia. Tem que gritar mesmo” (ELZA apud CAMARGO, 2019 p. 371).

O álbum “Deus é mulher” repetiu o sucesso anterior, no entanto ao final de sua biografia, Elza, talvez sem se dar conta dá uma deixa do que seria seu último álbum, ao murmurar em um camarim a música tão conhecida “A carne mais barata...” notava-se uma sutil diferença na letra: o verbo do refrão não era mais conjugado no presente, e sim no passado. Elza diz que se continuasse repetindo o verso como ele era, iria reafirmar justamente o que a sociedade queria, Camargo (2019) descreve esse momento: “Chega! Minha mãe é negra, minha avó é negra, minha voz é negra. Mas ela não é a mais barata do mercado, não mais. Nunca foi. Nunca deveria ter sido” (CAMARGO, 2019 p. 373).

Em 2019 nasce o último álbum da carreira da cantora, “Planeta fome”, com a faixa “Não tá mais de graça”, o álbum dançante e simbólico traz a mensagem de “eu não vou sucumbir” nem ao racismo, nem a misoginia e nem as tragédias mais corriqueiras da vida.

A cantora do milênio, cuja carreira acumula mais de 60 anos, foi, sobretudo, resiliente ao longo de sua vida. Resistiu a uma série de dificuldades e preconceitos no âmbito pessoal, o que, conseqüentemente, gerou efeitos em sua música, o fato de existir canções que clamem pelo empoderamento feminino, o respeito à diversidade e a denúncia a violência, desafia as estruturas de poder vigentes na sociedade. Podemos dizer que, a própria figura de Elza, uma cantora negra considerada como um clássico da MPB e da música contemporânea, de maneira geral, já realiza, por si só, um contraponto aos discursos e ideologias hegemônicas.

4 ANÁLISE DAS LETRAS

4.1 Contextualização histórica das canções

A violência contra a mulher é um grave problema brasileiro, que evidencia a desigualdade de gênero na nossa sociedade. Tudo isso porque ainda se perpetua historicamente em nosso meio, as raízes socioculturais da colonização e da dominação masculina, que objetifica o corpo feminino e propaga a ideia de que o sujeito masculino tem “posse” sobre ele. Diante desse cenário, nas últimas décadas, uma onda de mulheres, engajadas por meio da música, literatura, cinema, teatro, formaram uma corrente de apoio e luta pelos ideais feministas. Por sua vez, por meio do cenário musical a canção aqui analisada traz “luz” as pautas sobre violência doméstica, sobre feminicídio, racismo, homofobia e todas as formas de violências destinadas as populações marginalizadas pelo Estado e por uma sociedade conservadora

O ano de 2015 foi muito importante para o protagonismo das mulheres brasileiras. Em um cenário político abalado, elas foram às ruas reivindicar por seus direitos, e a igualdade de gênero. Além do mais, viralizaram na internet com tags como “#Primeiroassédio”, “#Agoraéquesãoelas”, “#Meuamigosecreto”, dando visibilidade aos debates que giram em torno do feminismo, assim como a música “Maria da Vila Matilde”, “Dentro de Cada Um”, “Língua Solta” e tantas outras não só dos álbuns de Elza Soares, mas de um cenário cultural como um todo.

Podemos ainda destacar a importância dos movimentos feministas para visibilidade e criação de órgãos e políticas públicas especializadas no combate aos casos de violência doméstica no Brasil. O contexto histórico de criação da canção nos faz constatar que, o problema da violência doméstica no Brasil, não é só um problema histórico social, é também de âmbito político. Uma vez que, atinge as diversas camadas da sociedade, e que precisa de políticas públicas sérias para o combate e enfrentamento dessas violências.

E é dessa forma que tratamos a seguir das análises das letras das canções interpretadas por Elza Soares, composta por Douglas Germano e seu grupo de compositores, em seu álbum “A mulher do fim do mundo”, lançado em 2015. Cabe destacar que a inspiração para a composição desta canção se deu pela experiência de vida do compositor Douglas Germano, em sua infância, que foi marcada pelo trauma de vivenciar, diariamente, cenas de violência doméstica, tendo como agressor

seu próprio pai e como vítima sua mãe. Douglas Germano aponta em entrevistas que os anos de 1976 a 1989, como os mais difíceis da sua infância. Mencionamos aqui que silêncio instituído acerca da violência no ambiente familiar é uma raiz histórica. Na época em destaque, a violência era silenciada, de forma que não deveria ser comentada com ninguém, pois a manutenção da “ordem” familiar, caracterizada nas ameaças da figura masculina, impediam qualquer pedido de socorro.

na época em que passávamos por aquele terror todo, onde o silêncio era o maior terror de todos, a gente não podia falar nada. [...] A minha avó ligava “– Filha, eu vou aí no fim de semana.”, “– Não, não vem não mãe, porque a gente vai passear no fim de semana.” Mentira. Ela não queria que a minha avó fosse lá e visse o estado em que ela estava, porque ela sempre ficava com hematomas. Então era aquele silêncio [...] A gente não podia falar nada. Minha mãe dizia: “– Não fala nada pra ninguém, não fala nada para sua avó. E ela lá na cozinha, cozinhando e chorando. (GERMANO, 2019, p. 22).

Douglas Germano relata ainda que, por volta de 1982, em um programa de televisão chamado “Tv mulher” da rede Globo, apresentado por Marília Gabriela, escutou pela primeira vez alguém falar sobre a violência doméstica como forma de denúncia, foi através da cantora Elza Soares, que Douglas encorajou-se a pedir ajuda para ele e para mãe e só a partir disso que as coisas se encaminharam para a separação de seus pais e para o fim da violência diária. Algumas décadas depois, o compositor compôs uma música que retrata toda a sua experiência vivida, um mês após essa composição, ele recebe convite para enviar uma música à Elza Soares. E de pronto, enviou a canção “Maria da Vila Matilde”.

A canção interpretada pela artista ganha um novo ethos uma vez que Elza Soares passou por todo um contexto histórico de violência doméstica que marcou sua vida e sua carreira. Por um longo tempo, Elza sofreu calada, foi silenciada e estigmatizada. Até que o grito, que deu voz a tantas outras mulheres, através do lançamento do álbum “A mulher do fim do mundo” um pontapé gigante que se seguiu dos lançamentos de “Deus é Mulher” e “Planeta Fome”, ali estava a voz do povo brasileiro.

4.2 Análise da canção 01: Maria da Vila Matilde – composição Douglas Germano

Cadê meu celular?
 Eu vou ligar pro 180
 Vou entregar teu nome
 E explicar meu endereço

Aqui você não entra mais
 Eu digo que não te conheço
 E joga água fervendo
 Se você se aventurar
 Eu solto o cachorro
 E, apontando pra você
 Eu grito: péguix...
 Eu quero ver
 Você pular, você correr
 Na frente dos vizinhos
 Cê vai se arrepender de levantar a mão pra mim
 E quando o samango chegar
 Eu mostro o roxo no meu braço
 Entrego teu baralho
 Teu bloco de pule
 Teu dado chumbado
 Ponho água no bule
 Passo e ofereço um cafezim
 Cê vai se arrepender de levantar a mão pra mim
 E quando tua mãe ligar
 Eu capricho no esculacho
 Digo que é mimado
 Que é cheio de denço
 Mal acostumado
 Tem nada no quengo
 Deita, vira e dorme rapidinho
 Cê vai se arrepender de levantar a mão pra mim
 Mão, cheia de dedo
 Dedo, cheio de unha suja
 E pra cima de mim? Pra cima de moi? Jamais, mané!
 Cê vai se arrepender de levantar a mão pra mim

4.2.1 Análise da Superfície Linguística

A estrutura da música é composta por: quatro estrofes e um refrão, denotados de rimas, linguagem informal e onomatopeias. Vemos também uma variante linguística nas seguintes ocorrências: "Cê" e "cafezim". Os versos também são marcados pelo uso de gírias que não estão postas ali aleatoriamente, uma vez que elas fazem parte de um contexto histórico e social da figura do malandro, são elas: "bloco de pule", "dado chumbado" além das ocorrências de "samango" e "esculacho" que também fazem parte de um contexto social.

É importante ressaltar que o compositor da canção é um sujeito empírico, Douglas Germano como vimos, tem sua história entrelaçada com a cantora, de forma que suas vozes se fundem em um enunciador que divide a mesma história.

Cadê meu celular?
 Eu vou ligar pro 180
 Vou entregar teu nome
 E explicar meu endereço
 Aqui você não entra mais
 Eu digo que não te conheço
 E jogo água fervendo
 Se você se aventurar
 Eu solto o cachorro
 E, apontando pra você
 Eu grito: péguix...
 Eu quero ver
 Você pular, você correr
 Na frente dos vizinhos
 Cê vai se arrepender de levantar a mão pra mim

O enunciador, sujeito que profere esses versos, revela-nos sua postura, de denúncia, diante da realidade apresentada, fica claro o tom de ameaça já nos primeiros versos, ao ligar para o “180” o enunciador deixa claro que não aceitará mais a violência. Aqui há uma pressuposição de que a violência já aconteceu outras vezes. O enunciador, cuja intenção é conquistar a adesão do coenunciador em favor de si, faz um contraponto entre o agressor e quem sofre a agressão, isso nos faz perceber que, de fato, o discurso é interativo, levando em consideração o outro, que desempenha, por sua vez, papel essencial na constituição dos sentidos.

Outro ponto importante de se destacar nesse trecho é a construção de uma heterogeneidade mostrada e não marcada através da ironia. Ao dizer “quero ver você pula, você correr na frente dos vizinhos” aponta para essa imagem do outro, do homem violento, “machão”, mas a gora de forma ridicularizada.

E quando o samango chegar
 Eu mostro o roxo no meu braço
 Entrego teu baralho
 Teu bloco de pule
 Teu dado chumbado

Ponho água no bule
 Passo e ofereço um cafezim
 Cê vai se arrepender de levantar a mão pra mim

Ao enunciar, o sujeito cria uma tensão para evidenciar o embate entre homem agressor e a mulher agredida, uma vez que o sujeito que enuncia o faz da posição de uma mulher periférica que já cansada das agressões resolve denunciar ao órgão protetor. Apesar está exposto a voz do agressor, fica claro que ela está ali, uma vez que voz enunciadora alerta para a chegada da polícia (samango) e começa a relatar e revelar as agressões “mostro o roxo no meu braço” e todas as possíveis contravenções a lei que o ex-companheiro praticava “entrego teu baralho”, “teu dado chumbado”. O enunciador ainda mostra uma relação de proximidade com a polícia uma vez que vai esperá-la com o “cafezim” dessa forma mostra ao agressor que está amparada.

Visando criar um efeito de veracidade, ele utiliza o discurso direto tornando o discurso polifônico, no qual o sujeito enunciador defende sua posição em relação ao agressor.

E quando tua mãe ligar
 Eu capricho no esculacho
 Digo que é mimado
 Que é cheio de denço
 Mal acostumado
 Tem nada no quengo
 Deita, vira e dorme rapidinho
 Cê vai se arrepender de levantar a mão pra mim

As ameaças direcionadas ao agressor ainda revela um interlocutor que recorre a mãe como figura protetora para ajudá-lo de alguma forma. No entanto, a enunciadora pauta os defeitos de seu agressor na busca de trazer para seu lado o coenunciador que por vezes são mulheres que já passaram pelas mesmas histórias. Nesse ponto também vemos a heterogeneidade mostrada marcada pela ironia, mais uma vez o homem agressor é posto ridicularizado através da figura do homem mimado.

O diálogo travado evidencia a posição que cada sujeito ocupa e a ideologia do grupo que pertencem. A cena enunciativa é construída de modo que o

coenunciador fique do lado da mulher agredida e sinta a indignação pelo agressor que investe mais uma vez contra a mulher.

4.2.2 Cenas da Enunciação

Sobre a cena englobante, cabe destacar que se aplica as cinco canções apresentadas, uma vez que, segundo Maingueneau (2015) ela é aquela que corresponde ao tipo de discurso, no nosso caso o discurso lítero-musical pois é nele que está inserido o tipo de discurso no qual estamos investigando.

A cena genérica por sua vez, são identificadas como os gêneros do discurso, que se aproximam de forma prática dos sujeitos no processo discursivo. Na cena genérica há uma finalidade comunicativa, na nossa análise a cena genérica é a música, o samba rock enquanto gênero comunicativo, que se aplica a todas as letras aqui em análise.

É importante destacar o papel da cenografia para a nossa dissertação, é através dela que se retrata um mundo enunciativo a partir de um discurso e é na cenografia que iremos encontrar a configuração de um ethos.

Sobre a música em análise, vemos um elemento que compõe a cena e se destaca no texto; trata-se da topografia discursiva (espaço) que não se refere somente ao lugar em que os sujeitos interagem, mas à posição que devem e podem ocupar na instância do discurso. O verso “Cê vai se arrepender de levantar a mão pra mim” comprova essa afirmação. A mulher, no entanto, não se intimida diante do homem agressor e reage ao discurso defendendo sua posição de quem não aceitará mais aquela condição.

Historicamente o lugar da mulher é de submissão, de aceitação da violência, ao falar dela temos, por exemplo, frases como “Cê vai se arrepender”, “eu joga água fervendo” “solto os cachorros”, “eu vou ligar 180”; que constroem argumento de autoridade em defesa da mulher e contra essa violência, incentivando a denúncia desses casos.

No plano da cronografia (tempo), vemos que é uma música atual, ao mencionar a ligação para o “180” vamos resgatar que essa política de enfrentamento da violência, o disk denúncia, foi elaborada apenas em 2005. No entanto, o canal para as denúncias de violência contra a mulher foi implementado e instaurado integralmente apenas com o Decreto nº 7.393, em 15/12/2010. Temos aqui também

a interdiscursividade com texto jurídico. Ainda relacionado ao tempo, observamos que a música mostra um comportamento machista de subordinação da mulher que atravessa décadas e persiste até os dias de hoje, pois, como explicitado por Simone De Beauvoir (2016), nos anos de 1940, o casamento ainda é o destino tradicionalmente oferecido à mulher como uma forma de reconhecimento social carregado de positividade.

Esses elementos apresentados até então são fundamentais para a constituição da cena enunciativa do discurso em questão, pois segundo Maingueneau (2005, p.84) “um texto não é um conjunto de signos inertes, mas o rastro deixado por um discurso em que a fala é encenada”. Eis a cena: o ex-companheiro da mulher tenta entrar em sua casa mais uma vez, temendo a possibilidade de uma nova agressão ela o ameaça para ir embora, chamando a polícia, os vizinhos e colocando o cachorro para também defendê-la, o agressor ainda apela para uma suposta ligação da mãe dele para persuadi-la, no entanto suas investidas já não adiantam mais diante da mulher que deu um basta na violência.

A cenografia já é prevista de acordo com o gênero poético constituído por várias vozes do cotidiano, pois a enunciação transcorre sob a forma de narrativa que envolve uma discussão, uma denúncia de uma vítima de violência doméstica. O que a cenografia nos mostra é que ao usar “Cê vai se arrepender de levantar a mão pra mim”, “eu solto os cachorros”, “vou ligar 180”, constrói uma personagem que não aceita mais a violência e através do conhecimento de seus direitos busca um empoderamento de si.

4.2.3 Interdiscursividade

Ainda sobre a interdiscursividade e a memória discursiva vemos que a canção faz algumas referências que demonstram um recorte histórico-cultural e social, através da materialidade linguística são os casos:

E quando o samango chegar
 Eu mostro o roxo no meu braço
 Entrego teu baralho
 Teu bloco de pule
 Teu dado chumbado

Claudia Matos (1982), diz que a violência contra a mulher retratadas no samba, giram em torno da figura do malandro, o homem desenvolto, com vida boêmia, que mantinham suas esposas em casa. Matos, chama a atenção para o “linguajar” do malandro “o malandro tem sua fala marcada pela terminologia e pela gíria do turfe” (MATOS, 1982, p. 119), “samango”, “bloco de pule” jogo de azar comum da década de 20/30, “dado chumbado” um dado também usado para jogos, no entanto esse era condicionado a sempre ganhar. Esse termos utilizados na canção revelam uma interdiscursividade, com as músicas que representavam a figura do malandro e da mulher do malandro em sambas, em um determinado período histórico.

Nesse sentido resgatamos alguns sambas das décadas de 1920/1930 para referenciar quem eram essas mulheres e de que forma os discursos construídos e enraizados no imaginário popular afetaram e afetam a imagem e a posição da mulher e que “justificam” o lugar de inferioridade que foi reservado a ela no convívio social.

Em sambas como o de Heitor dos Prazeres, “Mulher de malandro” (samba de 1931), a cultura da malandragem ultrapassa o conceito de dominação masculina, para atrelar-se ao sentido de agressão tanto física como moral: “Quanta mais apanha/A ele tem amizade/Longe dele tem saudade. /Muitas vezes ela chora/Mas não despreza o amor que tem/Sempre apanha e se lastimando/E perto do malandro se sente bem” (Heitor dos Prazeres, 1931). Termos como “mulher de malandro” sempre foram utilizados ao longo de nossa história para descrever as mulheres que apanham dos seus cônjuges e se submetem às várias formas de agressão, levando, por vezes, à relativização da violência em nossa sociedade.

Noel Rosa também traz a questão da violência em sua música “Mulher indigesta” (1932): “Mas que mulher indigesta, indigesta! /Merece um tijolo na testa. /Merece um tijolo na testa. /Esta mulher não namora, /Também não deixa mais ninguém namorar/É um bom center-half pra marcar. /Pois não deixa a “linha” chutar” (Noel Rosa, 1932). Mais uma vez podemos ver como a violência era tratada de forma socialmente aceita, causando hoje uma tensão discursiva, uma vez que esses discursos perpassam o tempo e são colocados e enraizados em discursos outros atualmente.

Outro ponto importante que dialoga com a interdiscursividade com a canção é na descrição do agressor:

Digo que é mimado

Que é cheio de dengo
 Mal acostumado
 Tem nada no quengo

Matos (1982), aponta que o malandro sempre estava em busca não de um par romântico, mas a figura de uma “mulher-mãe”, que cuidasse da casa, das suas roupas, comida e outros cuidados por vezes maternais “misturas de mãe e empregada doméstica, as Amélias, companheiras ideais” (MATOS, 1982, p. 146). Fica claro que o interlocutor do nosso enunciador tinha as mesmas características, desse malandro descrito por Claudia Matos.

4.2.4 Ethos Discursivo

Integrante à construção da cena, tem-se o ethos, ou seja, a imagem que o sujeito da enunciação quer transmitir de modo que consiga a adesão do coenunciador. Nesse caso, o que o sujeito diz e o como ele diz são significativos. Esse tom está vinculado a um caráter que corresponde a características psicológicas atribuídas pelo coenunciador à figura do enunciador e a uma corporalidade.

Essas características na verdade são estereótipos que circulam na sociedade. Quanto à corporalidade, ela é a representação do corpo do enunciador da formação discursiva no seu modo de se movimentar no espaço e no seu modo de agir. Assim, a imagem já se materializa na primeira estrofe, começa a ser construída a imagem de uma mulher segura, consciente, que não está mais sozinha como em tempos remotos, quando apenas ficava em casa à mercê do marido. Agora, amparada pela lei, ganha força para enfrentar seu agressor ou mesmo para simplesmente não aceitar de maneira submissa as violências domésticas que por muito tempo foram naturalizadas como “briga de casal”. Del Priori (2001) descreve a violência contra as mulheres como uma “prática antiga e muito presente na sociedade humana”, mas que, “ao mesmo tempo, continua sendo um tema oculto, muitas vezes tratado como tabu” em que muitas vezes ocorre a naturalização da violência.

O enunciador, portanto, utiliza-se do discurso de empoderamento feminino que emerge com grande força em 2016, ano de lançamento do álbum, para lançar por diversas vezes o refrão “Cê vai se arrepender de levanta a mão pra mim” funciona como um reforço de advertência presente na totalidade da canção. O refrão sintetiza uma forma de oração um grito de guerra de tantas mulheres, à voz de Elza Soares

juntam-se as vozes de outras mulheres, o que subjetivamente sugere a imagem de várias mulheres gritando num só coro: “Cê vai se arrepender de levantar a mão pra mim” dessa forma coenunciador se sente parte desse coro e vai compartilhar dessa mesma oração.

Conforme postula Orlandi (1997), não há discurso e sujeito neutro, desprovidos de ideologia, mesmo num texto aparentemente simples como a canção “Maria da Vila Matilde”. O enunciador, representado na figura da mulher empoderada, tem a percepção de que ainda há muito o que se fazer uma vez que o perigo ainda bate à sua porta.

Inferimos esse ethos discursivo de mulheres conscientes, que podem ocupar os espaços públicos e privados conforme queiram, mulheres que sabem que são donas de seus próprios corpos e de suas vidas, que não têm obrigação de atender a nenhuma expectativa de gênero. No entanto, sabemos que esse ainda não é um discurso hegemônico. Muitas mulheres ainda se encontram em situação de violência sem perspectiva de solução para seus problemas, embora a Lei Maria da Penha tenha sido um grande passo, ainda há muito o que fazer para salvaguardar de fato a vida das mulheres.

Sobre o empoderamento feminino, Angela Davis (DAVIS, 2017, p. 22) afirma que “o empoderamento das massas de mulheres deste país nunca será alcançado enquanto não tivermos êxito em deter a maré de racismo”. A essa fala, além do racismo, devemos acrescentar todas as questões urgentes de adversidades vividas por mulheres, nos atentando para o fato de que somos muitas e somos plurais.

Para finalizar, o enunciador na voz da cantora Elza Soares, revela um ethos também construído a partir da sua imagem pessoal e suas vivências, o discurso retórico, presente na música atinge veementemente seu coenunciador sejam eles, mulheres vítimas de violência doméstica, mulheres em processo de empoderamento e mulheres negras. Neste contexto, a cantora constrói uma imagem de autoridade em defesa da mulher e contra a violência, incentivando a denúncia desses casos.

4.3 Análise 02 - A mulher do fim do mundo composição de Romulo Fróes e Alice Coutinho

Meu choro não é nada além de carnaval
 É lágrima de samba na ponta dos pés
 A multidão avança como um vendaval
 Me joga na avenida que não sei qualé
 Pirata e Super Homem cantam o calor
 Um peixe amarelo beija a minha mão
 As asas de um anjo soltas pelo chão
 Na chuva de confetes, deixo a minha dor
 Na avenida, deixei lá
 A pele preta e a minha voz
 Na avenida, deixei lá
 A minha fala, minha opinião
 A minha casa, minha solidão
 Joguei do alto do terceiro andar
 Quebrei a cara e me livreí do resto dessa vida
 Na avenida dura até o fim
 Mulher do fim do mundo
 Eu sou e vou até o fim cantar
 Na chuva de confetes, deixo a minha dor
 Na avenida, deixei lá
 A pele preta e a minha voz
 Na avenida, deixei lá
 A minha fala, minha opinião
 A minha casa, minha solidão
 Joguei do alto do terceiro andar
 Quebrei a cara e me livreí do resto dessa vida
 Mulher do fim do mundo
 Eu sou, eu vou até o fim cantar
 Cantar, eu quero cantar até o fim
 Me deixem cantar até o fim
 Até o fim eu vou cantar
 Eu vou cantar até o fim
 Eu sou a mulher do fim do mundo
 Eu vou, eu vou, eu vou cantar
 Me deixem cantar até o fim
 La, la, la, la, la, la, la

4.3.1 Análise da Superfície Linguística

A canção “A mulher do fim do mundo”, é de 2015 e faz parte do álbum homônimo de Elza Soares. A Mulher do Fim do Mundo fala sobre si mesma, conta sua história de superação e sobrevivência em meio ao caos e à euforia, simbolizados pelo Carnaval. A canção ainda aborda a relevância social da solidão da mulher negra e da carnavalização dos corpos negros.

O enunciador ao afirmar “Mulher do fim do mundo/Eu sou e vou até o fim do mundo cantar”, permite ao coenunciador muitas possibilidades de sentido em relação ao que seria o “fim” “resto dessa vida” sobre as formas de simbolizar as etapas conclusivas de um projeto executado pela voz daquele que enuncia.

O enunciador dessa forma garante uma posição de verdade sobre o coenunciador uma vez que ele implicitamente relaciona a canção com a vida e trajetória artística de Elza Soares/enunciador.

É importante falar sobre o compositor da canção Rômulo Fróes que também interpretou a “A mulher do fim do mundo” é a mesma canção e, concomitantemente, outra, já que uma enunciação masculina pressupõe algum distanciamento em relação àquilo que é enunciado. O enunciador Elza Soares, garante mais uma vez uma posição de discurso-verdade, sem ela uma figura humana respeitada, que dá literalidade à voz da mulher negra. Não haveria fusão melhor entre aquele que comunica e o enunciador do que essa que se atesta na interpretação de Elza.

Há também uma abordagem de voz coletiva, pois quando o enunciador traz “a pele preta” para sua interpretação, a “mulher do fim do mundo”, “a solidão” e “a avenida de carnaval” estão ecoando vozes-lugares de outras muitas mulheres, que se veem representadas nesse enredo. Vemos ainda, um lexema “multidão”, que traz a ideia de coletividade não específica.

Meu choro não é nada além de carnaval
É lágrima de samba na ponta dos pés
A multidão avança como um vendaval
Me joga na avenida que não sei qualé

A primeira estrofe dá ao enunciador uma estratégia de resistência dessa figura feminina, a transformação do sofrimento em alegria, em celebração. Esta ideia é metaforizada pela imagem da lágrima que se transforma em samba.

Pirata e Super Homem cantam o calor
 Um peixe amarelo beija a minha mão
 As asas de um anjo soltas pelo chão
 Na chuva de confetes, deixo a minha dor

Durante o período do Carnaval, as pessoas ocupam as ruas em multidões, num clima de confusão e festa no qual esta mulher é lançada. Enunciando as fantasias dos presentes – "Pirata", "Super-Homem", "peixe amarelo" –, a segunda estrofe descreve a folia que se vive nas ruas. Retrata também um cenário apocalíptico com a imagem das asas de um anjo no chão da avenida. Com o verso "Na chuva de confetes deixo a minha dor" chega a ideia de catarse, que já se adivinhava na estrofe anterior. O Carnaval surge, assim, como um tempo de libertação, no qual podemos largar o sofrimento.

A minha fala, minha opinião
 A minha casa, minha solidão
 Joguei do alto do terceiro andar
 Quebrei a cara e me livreí do resto dessa vida
 Mulher do fim do mundo
 Eu sou, eu vou até o fim cantar
 Cantar, eu quero cantar até o fim

Outro ponto relevante na estrofe acima: "a minha fala, minha opinião/ a minha casa, minha solidão/ joguei do alto do terceiro andar" explicita uma experiência de subordinação interseccional, que é exatamente a solidão da mulher negra, podendo também, por outros olhares, prenunciar uma insubordinação. De acordo com Claudete Alves da Silva Souza (2008, p. 42), a solidão da mulher negra resulta dos seguintes fatores: "da interseccionalidade das opressões machistas e racistas", pois há o preterimento por parte do parceiro, privando as mulheres negras de desfrutarem, quando elas quiserem, de "uma condição de acesso social ou de estabilidade amorosa".

4.3.2 Cenas da Enunciação

Os versos iniciais da primeira estrofe dão corpo à cenografia do texto que se dará por meio da cena em um tom melancólico, de tristeza e solidão em um desfile de

carnaval em plena avenida do samba, essa cena permite ao coenunciador a incorporação do ethos do enunciador.

A cena é constituída pela cronografia que marca o tempo de um desfile na avenida por uma escola de samba, em que o enunciador deixa suas dores, tristeza e solidão para trás durante aquele pequeno percurso “Na avenida, deixei lá”. A topografia refere-se à própria avenida como cenário principal. É dessa avenida, vivida à base de lágrimas e euforias carnavalescas, que o enunciador, então, se despede: “Na avenida deixei lá/ A pele preta e a minha paz/ Na avenida deixei lá/ A minha farra, minha opinião/ A minha casa, minha solidão/ Joguei do alto do terceiro andar/ Quebrei a cara e me livre do resto dessa vida”.

A partir dessa cena, emerge um sujeito cujo ethos se define por conta própria e faz um pedido. É nesse momento que a autoavaliação se consuma: “Mulher do fim do mundo eu sou/ e vou cantar até o fim/ Me deixem cantar até o fim/ Até o fim eu vou cantar/ Me deixem cantar até o fim”.

O discurso presente, então, exprime as condições de solidão da mulher negra e o racismo cotidiano, com todas as suas dores, tal como o racismo brasileiro parece agir, o vendaval na avenida segue empurrando os carros alegóricos da “miscigenação harmônica”, com vistas no fim de um trajeto que culminaria no desenvolvimento de um país possível apesar da diversidade racial. Dessa forma, o sujeito que enuncia nesse discurso nos revela a ideologia do grupo ao qual pertence.

4.3.3 Interdiscursividade

Aqui é importante mencionar que a canção “A mulher do fim do mundo” é antecedida pelo poema “Coração do Mar”, de Oswald de Andrade, musicado por José Miguel Wisnik. A voz da cantora aparece limpa, a capella, entoando os versos do modernista. Eles antecedem a travessia da mulher que vai se despir da imagem de mulata e vai navegar à procura “da terra que ninguém conhece”, tal como os africanos escravizados que vinham em navios negreiros e atracavam nos portos do Brasil.

Tem por bandeira um pedaço de sangue
Onde flui a correnteza do canal do mangue
Por sentinelas equipagens, estrelas, taifeiros madrugadas e escolas de samba
É um navio humano quente, negreiro do mangue

O destino dessa travessia, entretanto, culminará não no sofrimento da escravidão, mas no surgimento da mulher do fim do mundo. A interdiscursividade relacionada a memória discursiva através do Poema de Oswald de Andrade e a relação com o contexto de escravização dos corpos negros já antevem e dá o tom para o que será “A mulher do fim do mundo”.

4.3.4 Ethos Discursivo

O enunciador feminino, mobilizado a partir da primeira pessoa, é caracterizado pelo sentimento de tristeza, de angústia e de dor materializados na letra que aponta “meu choro não é nada além de carnaval” aponta ainda para o ethos de uma mulher que deseja continuar apesar de tudo “me deixe cantar até o fim”.

Há nuances de seriedade e melancolia na voz do enunciador, o que mobiliza o entrelaçar de sentimentos que constroem, a voz melancólica e o sujeito do enunciado. Aqui, retoma-se a construção de uma subjetividade feminina tomada pelo controle das emoções, como representação da mulher sofrida, no entanto, que brilha na avenida, essa essência marcada pela presença do sentimento através das formas de ser, agir e demarcar sua solidão, a partir desses efeitos de sentidos que definem a subjetividade da mulher negra.

A canção ainda aponta para uma interdiscursividade entre a “mulata” passista da escola de samba e a antiga Elza Soares, que se entrelaçam avenida, pois já não se sabe que caminho é esse que ruma não para o êxtase carnavalesco, mas para o fim do mundo (esse lugar do desconhecido e do incontrolável); como mulata, quando a mulher da canção de Elza não tem compromisso nenhum senão com ela mesma, com o despir dos estigmas que a limitaram ao longo da história e com a inclusão de novas imagens que possam agora emergir.

Interessante observar, a esse respeito, que a simples menção do nome de Elza Soares já sanciona, no auditório, a criação de um ethos prévio, direcionando o pensamento do interlocutor à história de vida da cantora, a imagem de mulher destemida, forte, guerreira, vencedora, pois galgou os degraus da fama, superando preconceitos, a partir de sua origem humilde e pobre.

O coenunciador pode então incorporar junto ao ethos prévio, a imagem de uma mulher, que ruma para o desconhecido, que também quer dançar, trabalhar, cantar, até o fim, em busca do que a faz sentir viva. Em “A mulher do fim do mundo”,

essas tensões todas não parecem demandar resolução. Não se encaminham para tal. Apenas são postas como um amontoado destoante de imagens carnavalescas e sambas irreconhecíveis, como se as ideias iniciais desses dois nortes fossem altamente compatíveis, mas, pela força da história de quem enuncia.

Maingueneau (2008), para designar a maneira como o intérprete se relaciona ao ethos, apropriando-se dele, lança mão do termo incorporação. Considera-se que, no processo de enunciação, uma corporalidade é conferida ao fiador, isto é, a enunciação dá corpo ao fiador, e esse corpo é incorporado pelo destinatário

É pelas “lágrimas de samba na ponta dos pés”, naquilo que essa expressão tem de mais contraditório, que o enunciador posiciona sua imagem na história: a morte da mulata que deu vida à mulher do fim do mundo. Dessa forma incorpora o coenunciador através de todo sentimento envolvido.

4.4 Análise 03 – Dentro de cada um – composição Pedro Loureiro

A mulher de dentro de cada um
 Não quer mais silêncio (psiu!)
 A mulher de dentro de mim
 Cansou de pretexto
 A mulher de dentro de casa
 Fugiu do seu texto
 E vai sair
 De dentro de cada um
 A mulher vai sair
 E vai sair
 De dentro de quem for
 A mulher é você
 De dentro da cara a tapa
 De quem já levou porrada na vida
 De dentro da mala do cara
 Que te esquartejou, te encheu de ferida
 Daquela menina acuada
 Que tanto sofreu e morreu sem guarida
 Daquele menino magoado
 Que não alcançou a porta da saída
 E vai sair
 De dentro de cada um
 A mulher vai sair

E vai sair
De dentro de quem for
A mulher é você
A mulher de dentro de cada um
Não quer mais incenso
A mulher de dentro de mim
Cansou desse tempo
A mulher de dentro da jaula
Prendeu seu carrasco
E vai sair
De dentro de cada um
A mulher vai sair
E vai sair
De dentro de quem for
A mulher é você
De dentro do carro do moço
Que te maltratou e pensou que era fácil
De dentro da ala das loucas
Vendendo saúde a troco de nada
Daquela mocinha suada
Que vendeu o corpo pra ter outra chance
Daquele mocinho matado
Jogado num canto por ser diferente
E vai sair
De dentro de cada um
A mulher vai sair
E vai sair
De dentro de quem for
A mulher é você
E vai sair
De dentro de cada um
A mulher vai sair
E vai sair
De dentro de quem for
A mulher é você
Sou eu
A mulher sou eu

4.4.1 Análise da Superfície Linguística

A canção dentro de “Dentro de cada um” pertence ao álbum Deus é mulher, de 2018. Igualmente interpretada, performada e cantada por Elza Soares, tal canção foi composta por Luciano Mello e Pedro Loureiro. Elza Soares interpreta o enunciador feminino desse discurso, a voz insurgente já dá suas notas de forma abrupta na canção. A canção dá voz a sujeitos marginalizados, a canção trata de uma nítida insubordinação aos moldes hegemônicos patriarcais de inferiorização das minorias que afirmam não silenciar em quaisquer situações de violência ou dor. A voz rouca de Elza enuncia a intensidade do “basta”.

A mulher de dentro de cada um
 Não quer mais silêncio (psiu!)
 A mulher de dentro de mim
 Cansou de pretexto

Compreende-se, desde as primeiras palavras proferidas pelo enunciador a sinalização da mulher que interrompe o silêncio citado na canção, ela “não quer mais silêncio”, não quer calar, cansou-se e fugiu dos textos e pretextos de tal violência.

A mulher de dentro de casa
 Fugiu do seu texto
 E vai sair
 De dentro de cada um
 A mulher vai sair
 E vai sair
 De dentro de quem for
 A mulher é você

O enunciador do discurso ainda dialoga diretamente com o coenunciador “a mulher é você” ganhando um tom de aproximação com o seu público, diante de uma mensagem de fim da subordinação, e o fim do silêncio representado na onomatopeia (psiu!). É importante destacar que o movimento contra hegemônico de mulheres que não mais se calam é um posicionamento muito importante para a retomada de seus próprios corpos e respectivos domínios de suas vidas, uma vez que o silenciamento das mulheres é prática recorrente em incontáveis âmbitos da sociedade. Chimamanda Ngozi Adichie (2021), afirma que:

Ainda existe uma necessidade de silenciar as mulheres na sociedade. Então, quando uma mulher resolve falar e não pede desculpas por isso automaticamente se torna polêmica. [...]. Portanto, ao falar sobre feminismo, também precisamos falar sobre esse desejo da sociedade de silenciar as mulheres, esse desejo da sociedade de manter as mulheres num lugar onde elas não são ouvidas, ou talvez nem vistas (ADICHIE, 2021).

A prática de silenciamento das mulheres, hoje, ainda reverbera na não denúncia, na vergonha de achar que de alguma forma teve culpa pelo abuso e violência.

De dentro da cara a tapa
De quem já levou porrada na vida
De dentro da mala do cara
Que te esquartejou, te encheu de ferida
Daquela menina acuada
Que tanto sofreu e morreu sem guarida
Daquele menino magoado
Que não alcançou a porta da saída

O doloroso e intragável trecho da canção cita vários episódios violentos que ocorreram no Brasil nas últimas décadas, vitimando mulheres e crianças. O enunciador vai relatando todas essas violências de forma que tenta chamar atenção do coenunciador para a proximidade dos casos e que eles também poderiam ser uma dessas vítimas.

O enunciador, no entanto, afirma que de dentro de cada um sairá a mulher que deu sua cara à tapa porque já levou muita pancada na vida, dentro de cada um sairá a mulher que mesmo diante de silenciamentos, marginalizações e dificuldades sofridas, continuou sua trajetória e hoje pode ajudar outras mulheres. Como já dissemos anteriormente o coenunciador através de um ethos prévio “que está ligada a pessoa do locutor anterior a sua tomada de turno e está frequentemente no fundamento da imagem que ele constrói em seu discurso” (AMOSSY, 1999, p. 221) irá apenas referendar uma imagem já esperada, já liga ao enunciador da canção Elza Soares No entanto diante de tantos casos de violência sabe que ele também pode ser o enunciador da mensagem.

A mulher de dentro de cada um
Não quer mais incenso
A mulher de dentro de mim

Cansou desse tempo
A mulher de dentro da jaula
Prende seu carrasco

O enunciador ainda aborda que essa mulher “cansou desse tempo” e a menção ao incenso refere-se a um sentimento de paz e tranquilidade, no entanto não é o que essa mulher vítima de tantas violências quer para si. Agora a mulher sairá de “dentro da jaula” e prenderá “seu carrasco”.

De dentro do carro do moço
Que te maltratou e pensou que era fácil
De dentro da ala das loucas
Vendendo saúde a troco de nada
Daquela mocinha suada
Que vendeu o corpo pra ter outra chance
Daquele mocinho matado
Jogado num canto por ser diferente

O enunciador ainda menciona o imaginário coletivo de “mulheres fáceis” em que o homem pode ter todos os seus desejos saciados quando em companhia de uma mulher “aparentemente livre”, que deveria ser, também, permissiva a todos os seus caprichos. O enunciador ainda traz para debate a questão da mulher vista como louca, que tem todas as vivências e experiências de algum modo, considerados como sintomas a serem tratados. Os versos ainda enunciam sobre a prostituição de jovens meninas que vendem o corpo como uma forma de chance de sobreviver. A homofobia também é retratada na imagem “do menino jogado em canto por ser diferente”, cabe ressaltar que o Brasil é o país que mais mata LGBTQIA+ no mundo.

Essas tantas violências são enunciadas como forma de denúncia e não silenciamento das vozes ali representadas pelo enunciador da canção.

4.4.2 Cenas da Enunciação

Uma vez que este trabalho aponta para a análise de uma construção discursiva sobre o que é dito sobre os sujeitos femininos, no início dessa canção, retomamos a noção de cenografia, já que é por meio dessa retomada teórica que nós apoiamos em cenas de fala já colocadas pela memória coletiva, segundo Maingueneau (2005). Assim, quanto a esse conceito, a cenografia investida é de uma

mulher que diante das diversas violências resolve tirar de dentro de si a mulher empoderada e não silenciada.

Uma vez que essas cenas de fala validadas se encontram imersas em uma memória coletiva, a compreensão que se mobiliza em um universo de sentido é caracterizada por determinados estereótipos, porém, de acordo com Maingueneau (2005), o gesto interpretativo que se provoca, nesse universo de sentido mobilizado pelas discursividades, não são validados apenas pela cenografia inscrita, mas pelo ethos que o enunciador configura ao coenunciador.

A cena delimitada aponta para várias outras cenas: “A mulher de dentro da jaula”, “da mala do cara/Que te esquartejou, te encheu de ferida”, “Daquele mocinho matado/Jogado num canto por ser diferente” a cena da “mulher que cansou” de tudo isso.

4.4.3 Interdiscursividade

As condições sócio-históricas permitem influências nas discursividades que circulam em relação à mulher, e conseqüentemente sentidos são operados na construção desses discursos. Assim, a partir de determinados acontecimentos que provocam certas descontinuidades, como o caso das lutas feministas, do empoderamento feminino negro, e de certa forma do sentimento de revolta, que acaba por provocar uma certa complexidade de uma subjetividade feminina que aqui se inscreve, e permite a constituição do ethos que se configurou, especialmente, após esses movimentos, possibilitou mulheres uma figura de ethos feminino que não silencia, que quer voz, que dá um basta na violência, assumindo outras possibilidades de subjetividades em seu espaço.

A canção traz casos de violência e morte reais da nossa sociedade, interdiscursividade de “dentro da mala do cara que te esquartejou, te encheu de ferida”, se refere ao caso brutal da menina Rachel Genofre, de nove anos de idade, que foi estuprada, asfixiada e assassinada por um homem adulto, identificado apenas onze anos após o crime. Segundo divulgações do Ministério Público do Paraná (2008), a menina

Rachel Genofre, de 9 anos, sumiu na segunda-feira após sair da escola. Desaparecida desde o fim da tarde de segunda-feira [3 de novembro de 2008], quando saiu do Instituto de Educação Erasmo Piloto para tomar um ônibus, no centro de Curitiba, a estudante Rachel Maria Lobo Oliveira Genofre, de 9 anos, foi encontrada morta, no início da madrugada de ontem, dentro de uma mala na rodoferroviária da capital paranaense. Segundo a polícia, há indícios de violência sexual e morte por asfixia. O corpo estava seminu, coberto por um lençol verde e envolto em um saco plástico. (MINISTÉRIO PÚBLICO DO PARANÁ, 2008).

O enunciador ao citar o assassinato cruel da garota Rachel¹, resgata outros casos semelhantes, em abril de 2021 a jovem de 21 anos, Cíntia Taís Gomes da Silva, que teve seu corpo esquartejado e colocado em uma mala posteriormente abandonada.

Há interdiscursividade também com “menino magoado que não alcançou a porta de saída”. destacamos como uma possível referência da canção ao assassinato de Itaberli Lozano², de 15 anos, por sua própria mãe motivada por homofobia, relatos não oficiais de que o garoto tenha tentado fugir do local em que estava sendo espancado, aos gritos de “Mãe, eu vou morrer!”. Em sequência, foi esfaqueado pela genitora, que ateou fogo no corpo do menino. Esse assassinato foi considerado como crime de homofobia, com todos os envolvidos condenados.

Em todos os casos apresentados, com grande repercussão nacional, evidenciamos que os criminosos partem da noção de que a vítima não é igual ou semelhante, mas é inferior, nem mesmo é considerado como sujeito. De acordo com Bandeira (2019), então, nem a mulher, tampouco a pessoa LGBTQIA+ são considerados sujeitos, tendo seus agressores uma ilusão de que são superiores em relação às vítimas e que estão em condições de decisão sobre suas vidas.

4.4.4 Ethos Discursivo

O ethos do enunciador que se encontra inscrito na textualidade apresentada, produz a mulher empoderada. Ao usar o pronome “Eu” e “Você” o enunciador aproxima o coenunciador do discurso enunciado “a mulher vai sair de dentro de cada um”, a mulher pronta para o enfrentamento. Quando a voz rouca do enunciador canta

¹ ODA, Michelle. **Corpo é encontrado dentro de mala**. 2021. PortalG1. <https://g1.globo.com/mg/grande-minas/noticia/2021/04/14/corpo-e-encontrado-dentro-de-mala-em-engenheiro-navarro-um-suspeito-foi-presos-pela-pm.ghtml> Acesso em 20 de out. 2022.

² <https://veja.abril.com.br/brasil/mae-que-matou-filho-por-ele-ser-gay-e-condenada-a-25-anos-de-prisao-em-sp/>. Acesso em 20 de out.2022

que a “a mulher sou eu”, “a mulher é você” há a constituição de um ethos de mulher com esperança de uma mudança através do seu posicionamento diante da violência.

Para Maingueneau (2008), o ethos estritamente se configura em uma certa figura de instância subjetiva que inscreve e posiciona a enunciação do próprio discurso, assim, temos um ethos posicionado não apenas como uma mulher empoderada, mas uma mulher que enfrentar uma sociedade patriarcal que relativiza a violência, o machismo, o feminicídio e a homofobia.

4.5 Análise 04 – Língua solta – composição Pedro Loureiro

Olha a rua tá vazia, é bom correr
 Eu levantaria o sol até você
 Some o dia, cai a noite fria
 E o silêncio me arrepia
 Vamos juntas que tem muito pra fazer
 Sem fingir que dá, que dói, é só dizer
 Somos duas, nós e todas nós
 Vamos levantar o sol
 É dia de falar e de ouvir também
 Com medo de careta, dou a mão
 E cala o horror, a cara feia, noite escura
 Que a coragem é língua solta e solução
 É dia de encarar o tempo e os leões
 Se tudo é perigoso, solta o ar
 Escuta a maré, a lua, o rádio, a previsão
 Por nós, só nós, e o mundo inteiro pra gritar
 Nós não temos o mesmo sonho e opinião
 Nosso eco se mistura na canção
 Quero voz e quero o mesmo ar
 Quero mesmo é incomodar
 Tem a voz que diz que não, não pode ser
 Mas eu digo sim, que sim pro que eu quiser
 Sexo, pelo, prego e futebol
 Puta, presidente e cardial
 É dia de falar e de ouvir também
 Com medo de careta, dou a mão
 E cala o horror, a cara feia, noite escura
 Que a coragem é língua solta e solução
 É dia de encarar o tempo e os leões

Se tudo é perigoso, solta o ar
 Escura a maré, a lua, o rádio, a previsão
 Por nós, só nós, e o mundo inteiro pra gritar
 Por nós, só nós, e o mundo inteiro pra gritar
 Por nós, só nós, e o mundo inteiro pra gritar

4.5.1 Análise da Superfície Linguística

A canção *Língua solta* está dentro do álbum *Deus é mulher* de 2016, É interpretada por Elza Soares e sua voz enuncia um empoderamento feminino e a sororidade, conceito criado por Vilma Piedade que significa a cumplicidade entre mulheres negras, pois existe dor que só as mulheres negras reconhecem. A canção está em primeira pessoa, recurso utilizado na maior parte das músicas interpretadas por Elza Soares, o que reafirma uma posição de proximidade com o coenunciador “ei, eu conheço suas dores”. A canção convida para um novo momento, aquele em que “juntas” vamos mudar o mundo.

Olha a rua tá vazia, é bom correr
 Eu levantaria o sol até você
 Some o dia, cai a noite fria
 E o silêncio me arrepiava
 Vamos juntas que tem muito pra fazer
 Sem fingir que dá, que dói, é só dizer
 Somos duas, nós e todas nós
 Vamos levantar o sol

O recurso ao sentimento de irmandade e de companheirismo que acompanha a canção dá ao enunciador uma voz de conforto e de esperança de que o sujeito interlocutor, interativo, que dialoga com ele não está sozinho. A referência a companhia não se dá pelo simples fato de ter alguém perto, mas desse alguém compartilhar suas dores e entendê-las “sem fingir que dá, que dói, é só dizer” por que fica pressuposto de que o enunciador também já passou por essa dor.

Ao produzir uma análise, é preciso compreender que, segundo Maingueneau (2005), um texto não é um mero conjunto de signos estáticos, mas associado a um discurso que encena a fala. Assim, todo texto é inscrito em uma cena de enunciação. A cenografia, aqui presente, traz a representatividade do que é ser mulher, construída pelo enunciador, que se fundamenta por um certo misticismo e que procura efetivar a

inspiração do ser mulher ao seu coenunciador, essas mulheres que juntas “vamos levantar o sol”.

É dia de falar e de ouvir também
 Com medo de careta, dou a mão
 E cala o horror, a cara feia, noite escura
 Que a coragem é língua solta e solução
 É dia de encarar o tempo e os leões

A canção produz efeitos que sinalizam a força, a perseverança, a coragem e a liberdade a todas as mulheres. O enunciador ainda garante que “coragem é língua solta e solução” a língua solta se refere ao silenciamento das mulheres por uma sociedade opressora, por isso a necessidade de empoderamento de “encarar o tempo e os leões”.

Há a importância de se empoderar no âmbito individual, porém é preciso que também haja um processo conjunto no âmbito coletivo. Quando falamos em empoderamento, estamos falando de um trabalho essencialmente político, ainda que perpassa todas as áreas da formação de um indivíduo e todas as 115 nuances que envolvem a coletividade. Do mesmo modo, quando questionamos o modelo de poder que envolve esses processos, entendemos que não é possível empoderar alguém. Empoderamos a nós mesmos e amparamos outros indivíduos em seus processos, conscientes de que a conclusão só se dará pela simbiose do processo individual com o coletivo (BERTH, 2019, p. 153).

Os versos ainda trazem “Por nós, só nós, e o mundo inteiro pra gritar”, esse empoderamento do qual trata Joice Berth precisa ser reafirmado também no âmbito coletivo, as mudanças ocorrem e ganham força no coletivo.

Se tudo é perigoso, solta o ar
 Escuta a maré, a lua, o rádio, a previsão
 Por nós, só nós, e o mundo inteiro pra gritar
 Nós não temos o mesmo sonho e opinião
 Nosso eco se mistura na canção
 Quero voz e quero o mesmo ar
 Quero mesmo é incomodar

Cabe ressaltar que o enunciador ainda aponta para as diferenças de cada uma “nós não temos o mesmo sonho e opinião”, no entanto isso não nos impede de lutar juntas por algo incomum. O lugar que ocupamos socialmente nos faz ter

experiências distintas e outras perspectivas, logo, a percepção sobre os fatos vivenciados pode ser particular, uma vez que somos perpassados por características específicas que nos constituem em nossas subjetividades.

Tem a voz que diz que não, não pode ser
 Mas eu digo sim, que sim pro que eu quiser
 Sexo, pelo, prego e futebol
 Puta, presidente e cardial
 É dia de falar e de ouvir também
 Com medo de careta, dou a mão

O sujeito enunciator ainda aponta para as vozes que nos dizem não, ao mesmo instante em que argumenta, “mas eu digo sim” e ainda reforça “sim para o que quiser” a fim de mostrar ao sujeito de sua interação que não há mais lugar para a dominação do outro. Por fim, o enunciator ainda canta a liberdade de ser quem se é dizendo sim para a liberdade sexual, para a liberdade de escolha e posicionamento ideológico.

4.5.2 Cenas da Enunciação

Para Maingueneau (2008), toda cenografia inscreve a presença de um co-enunciador. O enunciator, em questão, age sobre aquele que ouve como um enaltecimento, que faz com que o ouvinte da canção se sinta acolhido através do sentimento de pertencimento e de coletividade que se inscrevem.

O enunciator faz ainda com que o coenunciador admire o sujeito dito na canção. Através dos versos “Eu levantaria o sol até você” com um instinto de proteção. Pode-se captar o coenunciador na cena apresentada nos versos, como: “Por nós, só nós, e o mundo inteiro pra gritar”, em que o enunciator utiliza a primeira pessoa do plural “nós”, para dar justamente a ideia de uma força em conjunto, que se configura na coletividade para enfrentar os perigos, permitindo o coenunciador se sentir representado e encorajado pelo sentido que diz na canção.

O enunciator da cenografia traz a mulher corajosa disposta a enfrentar os perigos em prol do outro em busca de liberdade, o que retoma as condições de produção na qual essa canção é inscrita, analisando a forma como a mulher agora é livre para fazer o que quiser.

4.5.3 Interdiscursividade

A interdiscursividade nesta canção se inscreve em um jogo discursivo de cunho social já mobilizado neste trabalho, o da violência aos corpos femininos.

A centralidade das ações [violentas] incide sobre a mulher, quer sejam estas violências físicas, sexuais, psicológicas, patrimoniais ou morais, tanto no âmbito privado-familiar como nos espaços de trabalho e públicos. Não se trata de adotar uma perspectiva vitimizadora em relação à mulher [...], mas de destacar que a expressiva concentração desse tipo de violência se impõe historicamente sobre os corpos femininos e que as relações violentas existem porque as relações assimétricas de poder permeiam o cotidiano das pessoas (BANDEIRA, 2019, p. 295).

O discurso do enfrentamento da violência, do empoderamento, do não silenciamento das mulheres refletem a condição de produção, um momento histórico efervescência do movimento feminista, do movimento feminista negro, da evidencia de autoras como Joice Berth, Djamila Ribeiro, Angela Davis, Sueli Carneiro, Conceição Evaristo e tantas outras cientistas contemporâneas, o momento histórico da primeira presidenta eleita no Brasil, Dilma Rousseff, e também do golpe que culminou na sua destituição, acompanhado de sexismo, machismo e tantas outras violências desmascaradas nesse processo. Desde o golpe jurídico-político de 2016, já não se investe mais em políticas públicas de enfrentamento à violência contra as mulheres, ainda houve a extinção do ministério de Políticas Públicas para Mulheres e tantos outros retrocessos no que diz respeito as pautas das minorias e de combate a violência.

Nos últimos anos, ainda pudemos ver o crescimento de pautas que relativizam a violência contra as mulheres, a perseguição a população LGBTQIA+, vimos as frentes conservadoras ganhando espaço no Congresso Nacional, vimos o desmatamento acelerado da Amazônia, a tentativa de extinção dos povos originários, e o genocídio causado pelo descaso ao enfrentamento da pandemia por covid-19.

É nesse cenário que se constrói o álbum “Deus é mulher” e diante de todas as adversidades é que se constrói a relação de coletividade e dororidade que enuncia a canção “Se tudo é perigoso, solta o ar/Escuta a maré, a lua, o rádio, a previsão/Por nós, só nós, e o mundo inteiro pra gritar”.

4.5.4 Ethos Discursivo

O ethos que se constrói nos versos, traz a imagem da mulher que, se liberta e está disposta a libertar outras mulheres.

A construção do sujeito feminino em “Língua Solta” aponta para a imagem de mulher constituída e reconhecida por meio de discursividades que circulam na sociedade atual, como mulher independente e empoderada, que não se cala e não aceita a situação de violência que é imposta a ela.

“Vamos juntas que tem muito pra fazer/ Sem fingir que dá, que dói, é só dizer/ Somos duas, nós e todas nós” é o que atribui a construção do ethos da mulher que acolhe, e empodera as outras. O ethos que aqui permeia é o ethos do sujeito coletivo, da mulher enquanto sujeito coletivo.

4.6 Análise 05 – Não tá mais de graça – composição Rafael Mike

A perna treme
 Parece vídeo game
 É uma poça de sangue no chão
 O nego geme
 Eu me pergunto: onde essa porra vai parar?
 Revolução, só Che Guevara de sofá
 A carne mais barata do mercado não tá mais de graça
 O que não valia nada agora vale uma tonelada
 A carne mais barata do mercado não tá mais de graça
 Não tem bala perdida, tem seu nome, é bala autografada
 Prepara o coração que eu vou escurecer
 Pode dar piripaque
 Do Big ao Tupac
 Marielle Franco, Rosa Parks
 Destrava a corrente, sai fora da foice
 Mongobe Bernard Ramose
 Essa aqui, Neymar, não dança na hora de meter gol
 Mas os pretos avançam, Wakanda forever yo!
 Essa aqui, Neymar, não dança na hora de meter gol
 Mas os pretos avançam, Wakanda forever yo!
 A carne mais barata do mercado não tá mais de graça
 O que não valia nada agora vale uma tonelada
 A carne mais barata do mercado não tá mais de graça
 Não tem bala perdida, tem seu nome, é bala autografada

Prepara o coração que eu vou escurecer
 Pode dar piripaque
 Do Big ao Tupac
 Marielle Franco, Rosa Parks
 Destrava a corrente, sai fora da foice
 Mongobe Bernard Ramose
 Essa aqui, Neymar, não dança na hora de meter gol
 Mas os pretos avançam, Wakanda forever yo!
 Essa aqui, Neymar, não dança na hora de meter gol
 Mas os pretos avançam, Wakanda forever yo!
 A carne mais barata do mercado não tá mais de graça
 O que não valia nada agora vale uma tonelada
 A carne mais barata do mercado não tá mais de graça
 Não tem bala perdida, tem seu nome, é bala autografada

4.6.1 Análise da Superfície Linguística

Antes de iniciar a análise desta canção, é importante ressaltar que apesar de ela não ter como foco central a figura feminina, ela também não se distancia dela, ao tratar sobre a violência dos corpos marginalizados, neles também se inserem as mulheres negras.

A canção “Não Tá Mais de Graça” compõe o 34º álbum da cantora Elza Soares, intitulado “Planeta fome”. O álbum é composto por doze músicas que tratam de aspectos sociais, culturais, políticos, históricos e ideológicos, interpretadas pela artista, com a produção de Rafael Ramos, e lançado no ano de 2019. No álbum, a artista, em suas interpretações, revela uma “fome” por igualdade e justiça social. A canção ainda conta com a parceria do rapper Rafael Mike, compositor e intérprete da letra musical aqui analisada.

A narrativa da canção está em primeira pessoa, mostrando um enunciador que não está só acompanhando os acontecimentos, mas que também faz parte deles. Ao se deparar com uma cena de violência e sangue o enunciador se pergunta “Eu me pergunto: onde essa porra vai para?”. A canção é repleta de significados empíricos e acontecimentos contemporâneos também é cheia de interdiscursividade fazendo relação a fatos políticos e sociais atuais.

Enunciador demarca um lugar de fala, lugar este expresso por meio da marcação de uma entonação que se impõe (um posicionamento de resistência) diante dos discursos e dos sujeitos. O refrão deixa claro o posicionamento ideológico do

enunciador “Mas os pretos avançam, Wakanda forever yo!!A carne mais barata do mercado não tá mais de graça” revelando um lugar não só de empoderamento mas também de enfrentamento, o que convida o coenunciador a entrar junto nessa batalha.

Podemos ainda destacar que os trechos “Revolução, só Che Guevara de sofá” e “Essa aqui, Neymar, não dança na hora de meter gol” apontam para uma heterogeneidade mostrada através da ironia, uma vez que os trechos apontam de forma irônica para aqueles que só fazem “revolução” através das mídias sociais, além de tratar de forma irônica a própria canção aqui apresentada uma vez que ela não se tornará o sucesso midiático dançado pelo jogador Neymar Jr.

4.6.2 Cenas da Enunciação

Em concordância com os pressupostos da AD a respeito do aspecto de condição de produção do texto, ressaltamos que não se pode olhar isoladamente para a materialidade textual, deixando de levar em consideração seu contexto de produção.

O enunciador ao fazer uma comparação entre o medo e os cenários de vídeo games, quando relacionados aos de perfil mais violento, torna possível uma leitura como forma de comparação entre os jogos violentos ou aos cenários de violência policial nas periferias, estilo expresso nas ações policiais, durante as quais os agentes públicos adentram nas comunidades de forma semelhante ao que está representado no mundo virtual, com foco apenas no fim, e não nos meios de se chegar até ele; também podemos ser interpretada como uma crítica à violência do mundo real que ganha cada vez mais o status da violência expressa nas dimensões virtuais.

Observamos a descrição comum da cena de um crime, na qual o sangue derramado no asfalto é o símbolo da violência e da desigualdade. A cenografia que nos parece mais adequada é a da narrativa de quem vê tudo o que está acontecendo no Brasil pela tela do computador.

4.6.3 Interdiscursividade

Tratando do interdiscurso como já foi dito antes, o texto está carregado de pistas interdiscursivas já nas primeiras estrofes, há a constatação da estagnação na falta de ações que desempenhem mudanças nesse cenário.

Eu me pergunto: onde essa porra vai parar?
Revolução, só Che Guevara de sofá

A carne mais barata do mercado não tá mais de graça
O que não valia nada agora vale uma tonelada

Ao tratar da Revolução, o enunciador, compara as ações daqueles que ficam inertes as redes sociais aos atos realizados por um Che Guevara de sofá, fazendo uma referência aos atos revolucionários desempenhados pelo guerrilheiro argentino que são, ironicamente, comparados aos atos dos “militantes de sofá”.

Logo em seguida temos uma nova referência no refrão da letra, uma vez que ela faz menção “A carne” música também interpretada por Elza Soares, mas gravada no ano de 2002. O refrão “A carne mais barata do mercado é a carne negra” constitui uma canção que é tida como marco para a denúncia e indignação da violência que vitimou e segue vitimando uma grande parcela da comunidade negra brasileira, o que reforça a relação de discurso verdadeiro, uma vez que o enunciador é uma artista que empunha a bandeira das causas raciais e ideológicas.

Ao usar a o trecho da letra anterior e dá um novo significado a ela, entramos em uma trama interdiscursiva que aponta para um novo momento da história, em que apesar da continuação da violência marcando a vida (e a morte) da população negra, o discurso de que a mesma “não tá mais de graça” nos leva a supor que a violência imposta sobre ela não ficará impune e sem “luta”. Com isto, não há um processo de esquecimento da memória, mas, sim, um processo de reavivamento dessa memória que, anteriormente, se fundou em um determinado momento histórico, mas que, agora, é “reimpresso” para um contexto mais atual sobre a mesma discussão.

Vemos ainda o trecho em que fala “O que não valia nada agora vale uma tonelada” aqui estamos ainda envoltos em referências interdiscursivas. “O que não valia nada” reitera o enunciado anterior, demarcar uma posição e uma medida de valor do negro. Partindo de uma temporalidade, marcada pelo termo “agora”, vemos o entrecruzamento de discursos deferidos em contextos históricos de produção diversos, por meio da referência da valoração ou a falta dela.

Este momento, situado numa atualidade histórica, representado por “agora vale uma tonelada”, refere-se, indiretamente, ao discurso proferido em 2017, em uma palestra do então deputado federal Jair Messias Bolsonaro (PSL-RJ), que se tornou no ano seguinte o presidente do Brasil. Durante o processo eleitoral, o então candidato, ao se referir a uma visita feita a um quilombo, declarou que “o

afrodescendente mais leve de lá pesava sete arrobas”. A relação feita pelo político em valorar representantes da comunidade negra a partir de uma unidade de medida usada para pesar animais, esse discurso é relacionado e criticado na letra da canção.

Seguimos com o verso “Não tem bala perdida, tem seu nome, é bala autografada” o texto mais uma vez faz referência a um contexto histórico de violência para com a população negra. A negação é reafirmada na sequência do enunciado, com afirmação de que “tem seu nome”. Seu nome, analisado na totalidade discursiva do texto musical, carrega o efeito de sentido de que o fator de identificação – o alvo – seria, mais uma vez, a população negra, o que é constatado por meio da afirmação de que “é bala autografada”.

A partir da interpretação aqui realizada, diante do exposto na música e de seus agentes condicionantes, trata-se da “assinatura” da força policial como representante do Estado.

A música ainda traz para campo personagens reais e significativos para a luta da população negra.

Do Big ao Tupac
Marielle Franco, Rosa Parks
Destrava a corrente, sai fora da foice
Mongobe Bernard Ramose

Temos aqui dois *rappers* estadunidenses, Big e Tupac, vemos ainda, Marielle Franco, Rosa Parks e Mogobe Bernard Ramose. Os três desempenharam um papel na defesa da comunidade negra, e, respectivamente, defendiam as seguintes bandeiras: a defesa dos direitos humanos, causas relacionadas à mulher, crítica aos grupos de milícia e abusos de forças policiais; ativismo na luta pelos direitos civis dos negros nos Estados Unidos. “Destrava a corrente, sai fora da foice”, a convocação para o “destravamento” da corrente e para a “saída” da foice fazem referência à quebra do ciclo de violência e de morte que acompanha os negros.

Essa aqui, Neymar, não dança na hora de meter gol
Mas os pretos avançam, Wakanda forever yo!

A música ainda segue fazendo uma crítica através de uma citação direta ao jogador de futebol da seleção brasileira Neymar Jr. “Essa aqui Neymar não dança na

hora de meter gol”, que, comumente, comemora seus gols dançando uma determinada música, dando, rapidamente, grande visibilidade aos artistas e à canção. A música com conteúdo político ideológico que traz consigo denúncia do genocídio do povo negro não ganham a mesma visibilidade e repercussão.

Seguimos ainda com “Mas os pretos avançam, Wakanda forever yo!”, aqui temos o efeito de sentido a continuidade da luta pelos direitos dos negros. Seguido da referência ao “grito de guerra” do filme “Black Panther” (Pantera Negra). Cabe ressaltar que a referência não cabe apenas a produção cinematográfica e à figura do herói e sua representatividade, mas também à memória discursiva personificada na imagem do Partido dos Panteras Negras (1966), criado com a finalidade de proteger os negros da violência e da segregação racial cometida pela polícia norte-americano.

Como dissemos anteriormente, a canção é carregada de referências interdiscursivas e o conhecimento delas é fundamental para a construção do ethos.

4.6.4 Ethos Discursivo

Em seu enunciado inicial a canção expressa a presença do Eu como ponto central, nos levando em um primeiro olhar, a um ethos que se materializa da indignação, na revolta sobre o questionamento levantado a respeito da violência contra os negros. Já em um segundo plano, pode-se ler, nas entrelinhas do discurso, que esse Eu, subjetivamente, está relacionado aos sujeitos inertes e desinteressados ou não na questão.

Esse ethos do enunciador joga no coenunciador uma carga de culpa e responsabilidade, enquanto membro de uma sociedade que, segundo o Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE) por meio do informativo divulgado em novembro de 2019 sobre “Desigualdades Sociais por Cor ou Raça no Brasil”, entre os anos de 2012 e 2017, vitimou cerca de 255 mil mortes de negros por assassinato, caberia ao indivíduo refletir sobre este fato e suas consequências.

Cabe ressaltar que nem sempre o ethos pretendido corresponde ao assimilado. No caso da letra “não tá mais de graça” o ethos ficará atrelado a imagem que o coenunciador já tem de seu enunciador (indignação, revolta, luta, empoderamento). Maingueneau diz que (2015, p. 73): “O poder de persuasão de um discurso decorre em boa medida do fato de que leva o leitor a identificar-se com a movimentação de um corpo investido de valores historicamente especificados”.

5 RESULTADOS

Ao trazer para o centro da pesquisa acadêmica a voz de um enunciador interpretada por de Elza Soares, estamos contribuindo com uma outra perspectiva de olhar para a música enquanto expressão cultural, nesse caso podemos observar a música pela perspectiva do objeto de pesquisa e fonte de uma ciência inesgotável de saberes, sejam eles, históricos, sociais, filosóficos, linguísticos e o que mais a música permitir.

Além disso, os três últimos álbuns de Elza Soares “A mulher do Fim do Mundo”, “Deus é mulher” e “Planeta Fome”, retratam a imagem de um Brasil que necessita de mudanças sociais e culturais. No entanto, mesmo diante dos problemas ainda ressoa uma voz de resistência. Ao analisarmos as cinco canções retiradas dos álbuns mencionados, observamos que quatro delas carregam a temática feminina e feminista, com alguns recortes específicos para o feminismo negro, a última letra em análise gira em torno de uma temática interdiscursiva de violência e não acomodação, no entanto a temática feminina não deixa de estar presente dentro dela.

Os discursos materializados nas cinco letras selecionadas mantêm uma relação entre os sujeitos-autores e o enunciador, embora saibamos que o enunciador é uma instância construída pelo discurso, é importante destacar que ambos nasceram nas periferias, sujeitos pretos e com a vida marcada pela violência doméstica, violência policial e preconceitos. Essa relação se faz importante porque permite uma identificação entre ambos que permitem em seu discurso uma forma de autorização para tratar sobre as temáticas apresentadas.

Através das canções tomadas enquanto discurso foi possível perceber como se revela o ethos discursivo, como ele se constitui na cena enunciativa e sua relação com o interdiscurso. Na forma específica de cada canção, verificamos como a temática da figura feminina nos levou a observar a construção de uma imagem de si projetada no discurso: de uma mulher que diante das agruras da vida continua e quer continuar até o fim, a mulher que denuncia, a que não se silencia, a que encontra força na coletividade, e os sujeitos que não se acomodam diante de um mundo conectado. Fica claro que todos esses personagens estão interligados em um contexto histórico em comum. Nesse sentido o coenunciador incorpora esse ethos da mulher empoderada na medida em que se vê retratado em muitos desses discursos.

Para um ouvinte ingênuo pode parecer que se trata da construção de um mesmo sujeito que se posiciona da mesma forma no campo discursivo. É aí que entra o papel do analista do discurso, ele deve encontrar os níveis opacos à ação do sujeito. Assim observamos que por trás de todo o empoderamento, força e coragem, encontram-se também mulheres que passaram por diversas violências, o enunciador ao deixar isso claro, não o faz despropositadamente, mas o faz buscando adeptos através de suas escolhas linguísticas e posicionamento.

Constatamos que o enunciador sabe da importância dessa mulher empoderada que não se cala, que mesmo diante das denúncias e das políticas públicas em prol das mulheres ainda vê crescer o número de violência contra elas. Como uma resposta à sociedade, o discurso explora a ideologia de que juntas poderão mudar o cenário no qual estão inseridas. O enunciador investe nas narrativas historicamente conhecidas pela sociedade para garantir a eficácia de seu discurso.

Ao observarmos a constituição do ethos discursivo nas cinco canções analisadas, tendo por base os conceitos de interdiscurso e de cena enunciativa, podemos constatar que: há uma constituição de ethos a partir do discurso de empoderamento, marcado por lutas de classe, gênero e cor; observa-se ainda um enunciador periférico, mulher, negra, inserida numa sociedade machista, racista, homofóbica, que tenta de todas as formas subalternizar todos que são diferentes, da cultura eurocêntrica dominante.

Quanto ao espaço da interdiscursividade na construção dos discursos, esses foram marcadamente tecidos a partir das estratégias de reconhecimento do discurso do outro, buscando nesses discursos a legitimidade do seu próprio dizer. Assim, as canções que compõem a amostra recuperam outros discursos e neles se constituem. Nesse sentido, destacamos que os interdiscursos perpassam as quatro canções, embora as análises tenham sido feitas de maneira separada, o interdiscurso relacionado ao contexto histórico social da população negra no Brasil, principalmente das mulheres negras, são pontos em comum dos textos, apesar de suas trajetórias discursivas serem diferentes umas das outras, elas encontram um ponto em comum.

Cabe ressaltar que as cenas enunciativas ocuparam um espaço marcante, pois nelas o enunciador sempre se apresentava, o fato do enunciador ser o sujeito empírico Elza Soares, contribuiu para uma identificação entre enunciador, personagem da enunciação e coenunciador. Através da cenografia apresentada o

enunciador se mostra uma mulher disposta a quebrar as barreiras, a mulher empoderada, estratégia marcada de sujeitos politizados. O tom politizado e fortemente interdiscursivo, traz ainda uma canção de outro momento histórico interpretada pela mesma artista para o diálogo, no entanto com uma nova roupagem que referenda o posicionamento atual. Logo, destacamos um enunciador extremamente preocupado com o coenunciador, buscando a sua adesão, a sua aceitação, dentro de um momento histórico de dificuldades sociais muito marcadas.

Por fim, cabe ressaltar que a constituição do ethos nas canções interpretadas por Elza Soares, se revelam por um enunciador feminino, uma mulher empoderada, com voz ativa que se somam com outras vozes do discurso, que não se calam e se constituem em uma mulher coletiva. A cena enunciativa vai de encontro a esse lugar de não submissão, de basta nas diversas formas de violência, que se revelam através do interdiscurso de uma sociedade marcadamente escravocrata e que ainda nutre no imaginário cotidiano um lugar de subalternização e de não lugar para os sujeitos que foram ao longo da história marginalizados pela elite dominante.

Ao alcançarmos objetivo de encontrarmos a constituição do ethos nas canções interpretadas por Elza Soares, nos deparamos com o ethos de um corpo que dá voz a uma mulher empoderada, Elza Soares, ela enquanto enunciador desse discurso consolida a voz de empoderamento e propaga o enfrentamento das violências vivenciadas pelas mulheres desse país.

REFERÊNCIAS

- ADICHIE, Chimamanda Ngozi. **Roda Viva**: Chimamanda Ngozi Adichie - 14/06/2021. [Entrevista cedida a] Roda Viva, 14 jun. 2021. Disponível em: <https://youtu.be/pxe92zWOotE>. Acesso em 18 set. 2022.
- ALTHUSSER, L. **Aparelhos ideológicos de Estado**. Trad. J.J. Moura Ramos Lisboa: Presença, Martins Fontes, 1982 (título original: *Idéologie et Appareils Idéologiques d'État*, 1970).
- AMOSSY, Ruth (Org.). **Imagens de si no discurso**: a construção do ethos. São Paulo: Editora Contexto, 1999.
- AMOSSY, Ruth. **Da noção retórica de ethos à análise do discurso**. In: *Imagem de si no discurso: A construção do ethos*. São Paulo: Contexto, 2005.
- AUTHIER-REVUZ, J. **Heterogeneidades enunciativas**. Trad. Celane M. Cruz e João Wanderley Geraldí. Caderno de estudo linguístico. Campinas, n.19, p.25-42, jul/dez., 1990.
- BANDEIRA, L. **Violência e gênero**: a construção de um campo teórico e de investigação. In: HOLLANDA, Heloisa Buarque de. (Org.). *Pensamento feminista brasileiro: formação e contexto*. Rio de Janeiro: Bazar do tempo, 2019. p. 293-313.
- BEAUVOIR, S. **O Segundo Sexo**, v. I, II. Tradução de Sérgio Milliet. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2016.
- BERTH, Joice. **Empoderamento**. São Paulo: Sueli Carneiro, Pólen, 2019.
- BLACKING, John. **Música, cultura e experiência**. Cadernos de Campo, São Paulo, v. 16, n. 16, p.201-218, 30 mar. 2007. Disponível em: . Acesso em: 27 jun. 2019.
- BOURDIEU, P. **A dominação masculina**. Rio de Janeiro: BestBolso, 2017.
- BRANDÃO, Helena Nagamine. **Introdução à análise do discurso**. 2ª ed. Campinas, SP: UNICAMP, 2019.
- BRANDÃO, Helena Nagamine. **Por uma moral da ambiguidade**; tradução de M.J. de Moraes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.
- CAMARGO, Zeca. **Elza**. Rio de Janeiro: Leya, 2019.
- CHARAUDEAU, P. MAINGUENEAU, D. **Dicionário de análise do discurso**. São Paulo: Contexto, 2008.

COLLINS, P.H. **Black Feminist Thought**: knowledge, consciousness and politics of empowerment. Nova York: Routledge, 2000.

COSTA, Nelson Barros da. **A Produção do Discurso Litero-Musical Brasileiro**. São Paulo, 2001. (Tese de Doutorado).

COURTINE, Jean Jacques; MARANDIN, Jean Marie. **Quel objet pour l'analyse de discours?** In: Matérialités discursives: Actes du Colloque, avril, 1980, Paris X. Nanterre Lille: Presses universitaires de Lille, 1981.

DUCROT, O. **O dizer e o dito**. Campinas: Pontes, 1984.

DAMÁSIO, de J., **Violência contra a mulher**. São Paulo: Saraiva, 2010.

DAVIS, A. **Mulheres, cultura e política**. São Paulo: Editora Boitempo, 2017.

DEL PRIORE, M. **História do Cotidiano**. São Paulo: Contexto, 2001

FERNANDES, Cleudemar Alves. **Análise do Discurso**: Reflexões Introdutórias. 2ªed., São Carlos: ClaraLuz, 2007.

FRIEDMANN, J. **Empowerment**- uma política de desenvolvimento alternativo. Oeiras: Celta, 1996

FOUCAULT, M. **A arqueologia do saber**. Trad. bras. Luis Felipe Baeta Neves. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1966.

GERMANO, D. **Entrevista concedida a Ludymyla Maria Silva Borges**. Iporá, 3 jul. 2019. [A entrevista encontra-se transcrita no Anexo 1 deste artigo].

IPEA. **Atlas da Violência**, Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada, 2021.

KILOMBA, Grada. **Memórias da plantação**: episódios de racismo cotidiano; tradução de Jess Oliveira. 1.ed. Rio de Janeiro: Cobogó, 2020.

MAINGUENEAU, D. **Novas Tendências em Análise do Discurso**. Campinas: Pontes & Editora da Unicamp, 1997.

MAINGUENEAU, Dominique. **Análise de textos de comunicação**. 4ªed. São Paulo: Cortez, 2006.

MAINGUENEAU, Dominique. **Gênese dos discursos**. Tradução Sírio Possenti. São Paulo: Parábola Editorial, 2008.

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

MAINGUENEAU, Dominique. **Ethos, cenografia e incorporação**. In: AMOSSY, R (org.). *Imagens de si no discurso*. 2. ed. São Paulo: Contexto, 2005.

MAINGUENEAU, Dominique. **A propósito do ethos**. In: MOTTA, A. R; SALGADO, L. (orgs.). Ethos discursivo. 2. ed. São Paulo: Contexto, 2015.

MATOS. C. N. **Acertei no milhar: malandragem e samba no tempo de Getúlio**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.

MUSSALIN, Fernanda. (Org.) **Introdução à Linguística: domínios e fronteiras**. Vol.2., São Paulo: Cortez, 2001

MINISTÉRIO PÚBLICO DO PARANÁ. Menina é achada morta dentro de mala em Curitiba. [2008]. Disponível em: <https://mp-pr.jusbrasil.com.br/noticias/164383/menina-e-achadamorta-dentro-de-mala-em-curitiba>. Acesso em: 10 set.2022

ORLANDI, Eni P. **Análise de discurso**. Campinas: Pontes, 2003.

ORLANDI, Eni. Pulcinelli. **A linguagem e seu funcionamento**. 4ª ed. São Paulo: Pontes, 1997.

ORLANDI, Eni Pulcinelli. **Os silêncios da memória**. In: ACHARD, Pierre et al. Papel da memória. Campinas: Pontes, 1999.

ORLANDI, Eni P. **Análise do discurso: princípios e procedimentos**. 6ª ed. Campinas, São Paulo: Pontes, 2005.

PÊCHEUX, M. **Análise automática do discurso**. In: Por uma análise automática do discurso. Trad. B. S. Mariani. et al. Campinas, SP: editora da Unicamp, 1990.

RAMIRES, C.P.R.; OLIVEIRA, H.C.P. de; STRIQUER, M.S.D. **A canção compreendida como gênero textual: observação de sua abordagem no livro didático de língua portuguesa e nas aulas de música**. Artigo. X Congresso de Educação do Norte Pioneiro. 2010. Anais. Disponível em: 144 . Acesso em: 16 dez. 2022.

RIBEIRO, D. **O que é lugar de fala?** Belo Horizonte: Letramento, 2017.

ROLLINGSTONE. Voz do Milênio, como **Elza Soares se manteve ativa até o último momento**. Revista online RollingStones, 2022.<https://rollingstone.uol.com.br/musica/voz-do-milenio-como-elza-soares-se-manteve-ativa-ate-o-ultimo-momento/>Acesso em 15 de nov.2022

ROLNIK; S. **Subjetividade em obra Lygia Clark, artista contemporânea**. Projeto História. São Paulo. Dez. de 2002.

SODRÉ, M. **Samba, o dono do corpo**. 2. ed. Rio de Janeiro: Mauad, 1998.

SOARES Elza. **A mulher do fim do mundo**. São Paulo: Selo Circus, 2015.

SOARES Elza. **Deus é Mulher**. São Paulo. Deck Disc, 2019

SOARES Elza. **Planeta fome**. Rio de Janeiro: DeskDisck, 2019.

SOUZA, Claudete Alves da Silva. **A Solidão da Mulher Negra**: sua subjetividade e seu preterimento pelo homem negro na cidade de São Paulo. 2008. 174f. Mestrado (Dissertação) – Programa de Pós-graduação em Antropologia da PUC/SP, São Paulo, 2008.

TIBURI, M. **Feminismo em comum**: para todas, todes e todos. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 2018.

ULHÔA, M. T. **Métrica derramada**: prosódia musical na canção brasileira popular. In: *Brasiliana Revista da Academia Brasileira de Música*. Rio de Janeiro, v.2, 1999, pp. 48-56.

ANEXO A - Entrevista com Douglas Germano acerca da composição da música “Maria da Vila Matilde”

O que te motivou a escrever essa música?

Douglas Germano - “Embora a música tenha aparecido, estourado na voz de Elza Soares, eu não fiz essa música para ela. Eu fiz para uma cantora aqui de São Paulo, amiga minha que me pediu uma música inédita para colocar no disco. E eu fiz a música, o disco dela não saiu e depois eu recebi o convite para enviar a música para Elza, daí eu enviei essa. Então ela gostou, acabou gravando e aconteceu o que aconteceu.”

A inspiração da música se deu pela experiência de vida dele. Em que época se passa a história?

Douglas Germano - Para o ouvinte ela é atemporal, eu não localizo ela na história. Mas para mim, particularmente, foi um período ali de 1979 a 1986, que foi o período mais crítico. A minha mãe, era uma mulher muito bonita, bem bonita, e muito ingênua, para não dizer ignorante. Ignorante no sentido de informação mesmo. Filha de portugueses supercastradores, caxias. Minha mãe na primeira vez que ficou menstruada não sabia o que estava acontecendo, e ficou um bom tempo ainda sem saber. Meu pai era um garoto de rua que teve a sorte de ir parar no Jockey Club de São Paulo. E lá foi acolhido e acabou virando empregado do lugar. Ele trabalhava nas cocheiras do Jockey Club. Acabou trabalhando lá por quase 20 anos e neste período ele conheceu minha mãe. Ele era um cara da viração, ganhava dinheiro com jogo de baralho, jogo de dados, jogo de sinuca. Um cara daquela malandragem dita, “romântica” dos anos 50, 60 daqui de São Paulo. Boa parte da minha primeira infância foi sustentada com dinheiro de jogo e com as malandrangens todas do meu pai. Malandragem que digo, não tem nada a ver com “achar que é de outrem ou algum tipo de ilícitos”, acontece que ele jogava muito bem mesmo, sabia de todas as coisas. A minha infância foi sustentada com dinheiro de jogo e nunca faltou nada em casa. Uma família de classe média baixa, mas nós não passávamos aperto por causa das coisas não. Quando o negócio de jogos do meu pai estava em maré baixa, ele quebrava um galho fazendo apontamentos no jogo do bicho.

Enfim, na música eu não localizo ela no tempo, mas falo sobre essas contravenções à que nós tínhamos em casa nessa época (1976-1989); o baralho do meu pai - que era um baralho marcado, óbvio né. Os dados, o bloquinho de pule, o jogo de bicho.

Na época em que passávamos por aquele terror todo, onde o silêncio era o maior terror de todos, a gente não podia falar nada. Eu como era o filho mais velho, minha mãe tava lá com a cara inchada, eu que ia ai banco, eu que ia ao mercado, eu que ia fazer tudo. A minha avó ligava “– Filha, eu vou aí no fim de semana.” “– Não, não vem não mãe, porque a gente vai passear no fim de semana.” Mentira. Ela não queria que a minha avó fosse lá e visse o estado em que ela estava, porque ela sempre ficava com hematomas. Meu pai batia nela como se estivesse batendo em um homem. Então era aquele silêncio. A mãe na cozinha, cozinhando: “– Vem, vocês precisam almoçar”. Fazendo a comida pra gente, chorando e cozinhando: “Vai, vai pra escola”. Era aquele terror. A gente não podia falar nada. Minha mãe dizia: “– Não fala nada pra ninguém, não fala nada para sua avó.” Um terror. Porque para as crianças, em última instancia, em qualquer análise, se trata de duas pessoas que você ama, porque é o seu pai e sua mãe. Então você não sabe direito como lidar com aquilo, principalmente para uma criança de 12 anos de idade. Eu que era o mais velho.”

Em um site da UOL, fala que Elza Soares foi a primeira mulher que você viu, ainda garoto, “falar sobre o assunto”. Fale mais sobre isso, e da relação de Elza com sua composição.

Douglas Germano – “Certo dia eu tô lá, me arrumando para ir para a escola e tinha um programa na TV Globo chamado “Tv Mulher”, apresentado pela Marília Gabriela. E certa vez a Marília estava entrevistando a Elza, eu não sabia quem era a Elza. Eu sabia que ela era uma cantora e tal, mas eu era garoto, era criança. E então, na entrevista Elza começou a falar sobre aquela questão. Ela foi a primeira pessoa que eu ouvi falar daquilo, daquilo que acontecia dentro da minha casa. Então aquilo me despertou a curiosidade e ficou claro para mim que aquilo estava errado, que aquilo era uma violência muito grande e foi aí que eu comecei a me mover de alguma maneira; a falar com uma professora, depois eu falei com tios, avós; gente mais próxima da família. Daí eles fizeram uma intervenção de alguma maneira e tomaram

ciência de tudo que estava acontecendo. A partir dali a coisa caminhou para separação deles.

Foi por isso. Naquela época a Elza foi a primeira pessoa que eu vi falando aquilo, e me deu uma clareada nas ideias. Porque eu queria fazer alguma coisa, mas não sabia direito como. E aí, coincidentemente décadas depois, eu acabo de fazer uma música falando deste assunto, e em um mês depois recebo um convite para mandar a música para Elza Soares. Estava com a música parada, inédita. Enviei, e aí deu no que deu.

A Elza na verdade deu voz para isso. Ela tem esse ponto de contato na história, mas que na verdade é uma coisa muito íntima minha. Mas ela que também sofreu essa violência, foi quem deu voz para isso. [...]

Com relação ao lugar de fala já fui até questionado. Teve uma garota num show que veio me perguntar, bem indignada, porque eu estava cantando essa música, naquele discurso “- A gente não precisa que nenhum homem fale nada por nós.” Eu falei, “- Concordo, também acho. Só que fui eu quem fiz a música.” Em qualquer análise eu tenho esse lugar de fala aí também, nessa relação como filho e na consequência de tudo isso que teve na minha vida e na vida dos meus irmãos. [...]

É um terror completo. E isso continua acontecendo porque é uma questão cultural. E talvez essa cabeça machista seja na cultura brasileira uma das coisas mais sólidas que há. Difícil transformar isso. A música não vai transformar isso. A música colocou em discussão, ajudou, deu voz, uniu discursos e isso é muito bom, mas o trabalho ainda é muito longo, pois tem muita gente por aí sofrendo, nas periferias, aquelas mulheres que já foram criadas para serem subservientes, aceitam, inclusive, esta condição. Mas é importante que a discussão continue.”

Qual a diferença entre a ouvir a versão da Elza e a sua?

Douglas Germano – “A minha versão é falar contra o meu pai. A versão da Elza tem uma pegada que é falar em favor da mulher. Então, para o meu pai com aquela coisa da malandragem ele também foi um cara envolvido com samba e tal, e eu também acabei virando músico por conta dele; ele também fazia bicos tocando a noite etc. Então a minha versão tem uma condição ali que é capaz de atingi-lo muito mais diretamente do que a “pancada” que a Elza Soares dá. A “pancada” que a Elza

dá, aquela coisa discursiva, e bem violenta, serve muito para as mulheres, as mulheres se sentem representadas com aquilo. Mas para o meu pai, aquilo lá não significa nada. Para o meu pai, entenda meu pai aí personalizando aquela figura machista que nós temos no país. Agora na minha versão, um samba sincopado, samba de gafieira, que é uma coisa que ele conhece bem, e deixar claro que a mulher dele está recebendo um policial em casa, servindo um cafezinho e ainda entregando para o policial toda contravenção que esse cara pratica e tem dentro de casa, é um negócio muito mais ofensivo.

A minha mãe não faz a menor ideia de que isso aconteceu a partir da música, muito menos o meu pai. A minha mãe é aquela figura assim, eu tô com 51 anos agora, mas toda vez que eu vou visitá-la e como se eu estivesse com 12 anos ainda. Eu lembro quando contei para ela, eu disse “-Mãe, eu fiz uma música sobre aquelas barbaridades todas e a Elza Soares gravou, e tá todo mundo falando da música no país inteiro.” A reação dela foi “- É mesmo filho?! Que legal, né. Ai, ela ta velha. Tá toda esticada. Ela foi mulher do Garrincha. Ela canta ainda? Ai meu Deus do céu, come filho, ó. Eu fiz um bolo aqui. Come.” Ela não faz a menor ideia. Ao mesmo tempo que tem uma coisa cultural, uma bolha que também não ultrapassa esses limites da metrópole, essa coisa pop que também é mais jovem. Então as pessoas como a minha mãe que está caminhando agora para os 70 anos, estão fora disso. Essas pessoas ouvem a Rádio América, ouvem o Programa do Eli Correa, aquele programa de rádio que dá horóscopo, que dá receita, fala de doenças.... Essas pessoas não são atingidas por isso. Tanto que percebemos que o perfil de manifestação, dos movimentos feministas são de jovens. Essas pessoas que estão no final da meia idade, começando a terceira idade estão completamente fora disso, e qualquer instrumento do Estado que seja criado para acolhimento não deve receber nem 5% das queixas e de visitas de mulheres vítimas. Esse problema é muito maior. Eu por exemplo, posso até admitir que a minha mãe, embora o comportamento dela não fosse esse, eu posso até admitir num surto de loucura completa de raiva, ela fazer alguma coisa com meu pai na hora que ele estivesse dormindo, de jogar água fervendo nele, botar veneno na comida, qualquer coisa. Mas ela jamais, jamais iria a uma delegacia. Essas instituições, essas esferas, todas, são mais um ambiente de constrangimento para a mulher. As grandes questões ali com meu pai e minha mãe, ele tinha ciúmes de ela ir na manicure. Ele tinha ciúmes de ela ir ao ginecologista. Ela

fez uma cirurgia de varizes, e ele deu uma surra nela, por conta de ciúmes do médico que fez a cirurgia. São coisas absurdas, absolutamente doentias.

Essa cultura está aí vivíssima. Essa cabeça ainda existe! Hoje, por exemplo, eu tenho amigas que tem filhos, homens e mulheres, que a relação é assim: “O meu filho pode fazer o que quiser. A minha filha não, a minha filha eu seguro”. E como se fosse aquele ditado que eu ouvia muito quando era garoto: “Prendam suas cabras que o meu bode está solto”. Lê-se “Prendam suas filhas, porque o meu filho (varão) está aí”. Toda essa discussão, essa coisinha da metrópole, não chega, não ultrapassa da “ponte pra cá”, como diz o Mano Brown na música dele. Dá ponte pra cá a história é outra, da ponte pra cá chega muito pouca. Então o buraco é muito, muito fundo.”