



Programa de
Pós-Graduação em
Linguística

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO CARLOS

DÉBORA HELEN DE OLIVERA

**A CONSTRUÇÃO DO *ETHOS* DE SUJEITOS FEMININOS EM
CANÇÕES INTERPRETADAS POR ELIS REGINA.**

SÃO CARLOS
2022



Universidade Federal de São Carlos

DÉBORA HELEN DE OLIVEIRA

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO CARLOS
CENTRO DE EDUCAÇÃO E CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LINGUÍSTICA

**A CONSTRUÇÃO DO *ETHOS* DE SUJEITOS FEMININOS EM
CANÇÕES INTERPRETADAS POR ELIS REGINA.**

DÉBORA HELEN DE OLIVEIRA
Bolsista pela CAPES - Coordenação de
Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Linguística da Universidade Federal de São Carlos, como parte dos requisitos para a obtenção do Título de Mestre em Linguística.

Orientador: Prof. Dr. Roberto Leiser Baronas
Coorientadora: Profa. Dra. Livia Maria Falconi
Pires

São Carlos – São Paulo - Brasil

2022



UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO CARLOS

Centro de Educação e Ciências Humanas
Programa de Pós-Graduação em Linguística

Folha de Aprovação

Defesa de Dissertação de Mestrado da candidata Debora Helen de Oliveira, realizada em 23/09/2022.

Comissão Julgadora:

Prof. Dr. Roberto Leiser Baronas (UFSCar)

Profa. Dra. Livia Maria Falconi Pires (UNICEP)

Profa. Dra. Lígia Mara Boin Menossi de Araujo (UFSCar)

Prof. Dr. Marcelo Rocha Barros Gonçalves (UFMS)

Profa. Dra. Renata de Oliveira Carreon (UEPG)

O Relatório de Defesa assinado pelos membros da Comissão Julgadora encontra-se arquivado junto ao Programa de Pós-Graduação em Linguística.

*Aos meus pais, que me impulsionaram na busca
de minha melhor versão do início ao fim desse
processo*

AGRADECIMENTOS

Agradeço primeiramente a **Deus**, pelo suporte divino e pelas bênçãos concedidas no meu percurso de vida.

Aos **meus pais**, que se debruçaram insistentemente em vida, e me habilitaram a ser a mulher que me tornei.

Ao meu querido orientador **Prof. Dr. Roberto Baronas**, cuja força e compreensão me permitiram certas inquietações no campo da Análise do Discurso, assim como um aprendizado imensurável que carregarei por toda a vida, seja acadêmica ou social.

À minha coorientadora **Profa. Dra. Livia Falconi**, cujas conversas, sabedoria e paciência me serviram como base no percurso de meu trabalho.

Ao Grupo de Pesquisa **LEEDIM**, pelas discussões enriquecedoras. Em especial, meu carinhoso agradecimento à **Profa. Dra. Ligia Menossi** e ao Prof. **Dr. Marcelo Gonçalves**, que permitiram produtiva contribuição para a escrita da dissertação.

Aos meus **companheiros de jornada acadêmica**, em especial da **UFC (Discuta)**, da **UFAL**, da **UFRGS**, do **IEL-Unicamp**, da **UFES**, e do **PPGL – UFSCar**, que não apenas contribuíram em teorias, mas em afetividade e cordialidade.

À **Capes** (Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior), pela concessão de bolsa durante os anos de realização desta pesquisa.

À **banca examinadora**, pela leitura minuciosa de meu trabalho.

À **Luisa**, minha parceira de confiança, de fidelidade e de vida.

À **Elis Regina**, pela sua existência nesse mundo, e por ter provocado o encanto pela música aos meus ouvidos.

A **todos** que direta ou indiretamente cooperaram para a realização desta dissertação...
Muito obrigada!

*“Como não há leitura inocente, digamos de qual
leitura nós somos culpados.”*

(Althusser, 1996 [1965], p.4).

RESUMO

Em busca de produzir uma reflexão acerca do papel das mulheres na sociedade, voltamos nossos olhares para discursividades que trazem sentidos sobre a (re)existência do gênero que se coloca como questão a ser investigada. Desde os tempos coloniais, o papel do gênero mulher se constitui em diversas funcionalidades, por vezes de forma erótica, desumana, ou reduzidas a representações de objetos de um certo controle e submissão, pelo qual o homem exercia seu domínio de autoridade. O sistema patriarcal não se isola dessa condição simbólica, o que provocou (e ainda provoca) formas de opressão que causam sentidos nos corpos, nas mentes, nas escutas, nas falas desses sujeitos que se naturalizaram por toda a história, e assim, tentativas de destruição das subjetividades femininas se arrastaram por todo um regime histórico. A pesquisa empreendida tem como um de seus objetivos entender e apontar como o *ethos* de sujeitos femininos se significam em nosso *corpus* de análise e buscar relacionar esse *corpus* ao que Maingueneau (2000) chama de discursos constituintes que determinariam certos sentidos sobre o que é ser mulher; e como esses sentidos que significam estão sendo refletidos no campo da Música Popular Brasileira (MPB). Nosso recorte do material é composto por quatro canções para podermos delinear gestos de interpretação na letra, e certos efeitos de vocalidade que dizem sobre a construção de sujeitos femininos em canções inscritas no campo da Música Popular Brasileira, por meio de uma de suas vozes mais célebres, a de Elis Regina. Essa pesquisa está amparada teórica e metodologicamente sob a égide de postulados da Análise do Discurso francesa, em nome de Dominique Maingueneau, assim como a percepção epistemológica apontada por Nelson Costa, ao indicar o campo da Música Popular Brasileira como um possível discurso constituinte: o discurso literomusical brasileiro, em que canções da intérprete Elis Regina se delimitam e se inscrevem, ponto pelo qual se localiza a inscrição de um funcionamento linguístico como mobilizador de produção simbólica dos sentidos que se configuram.

Palavras-Chave: Discurso; Feminino; Mulheres; Canção; *Ethos*;

ABSTRACT

So as to provoke a reflection on the role of women in society, we turn our eyes to discourses which function meanings on the (re)existence of the genre that is considered as a point to be investigated. Since colonial times, the role of the female gender has been constituted in several points, as in an erotic, inhumane way, or reduced to representations of objects of a certain control and submission, by which men take their control. The system of patriarchy is not away from this symbolic condition, which provoked (and it still provokes) forms of oppression that reflects on bodies, on minds, on listening, on the discourses of these subjects who have become naturalized throughout history, and thus, some attempts of destruction concerning female subjectivities dragged on through an entire historical system. The research aims at understanding and pointing out how female subjects mean themselves in our *corpus* of analysis, and we focus on relating this *corpus* to what Maingueneau (2000) names as constituent discourses which would determine certain meanings on what it is to be a woman; and how these meanings are being reflected in the field of Brazilian Popular Music. Our *corpus* is composed of four songs so that we can outline interpretation gestures in the lyrics, and certain vocal effects which say about the *ethos* construction of female subjects in songs related to the field of Brazilian Popular Music, by one of its most famous voices, Elis Regina. This research is theoretically based on French Discourse Analysis, under the name of Dominique Maingueneau, as well as the theory of Nelson Costa, when it comes to indicating the field of Brazilian Popular Music as a possible constituent discourse: the Brazilian literary-musical discourse, in which songs by the interpreter Elis Regina are placed, the point at which the inscription of a linguistic functioning as a mobilizer of symbolic production of the meanings that are determined.

Key words: Discourse; Feminine; Women; Song; *Ethos*;

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	11
CAPÍTULO 1 - NOVAS TENDÊNCIAS DISCURSIVAS	15
1.1 Noção de Discurso	15
1.2 Discurso Constituinte	19
1.3 Discurso Literomusical Brasileiro	22
1.4 Posicionamento	24
1.5 Cenas da Enunciação	27
1.5.1 Cena Englobante	29
1.5.2 Cena Genérica	29
1.5.3 Cenografia	29
1.6 <i>Ethos</i> Discursivo	30
1.7 Código de Linguagem	34
CAPÍTULO 2 - A CONSTRUÇÃO DO SUJEITO MULHER EM DISCURSOS CONSTITUINTES	35
2.1 A Construção do Sujeito Mulher no Discurso Filosófico	37
2.2 A Construção do Sujeito Mulher no Discurso Religioso	40
2.3 A Construção do Sujeito Mulher no Discurso Literário	43
2.4 A Construção do Sujeito Mulher no Discurso Literomusical Brasileiro	44
CAPÍTULO 3 - ELIS REGINA, UMA SÍNTESE DA MÚSICA POPULAR BRASILEIRA?	47
3.1 A Era Radiofônica e o Fino da Bossa	47
3.2 O Canto Performático	52
3.3 O Canto Político	54
3.4 O Canto Vocal	56
CAPÍTULO 4 - ANÁLISE DE <i>CORPUS</i>	58
4.1 Considerações Iniciais de “ <i>Atrás da Porta</i> ”	58
4.1.1 Canção: <i>Atrás da Porta</i> (1972)	59
4.2 Considerações Iniciais de “ <i>Essa Mulher</i> ”	63

4.2.1 Canção: <i>Essa Mulher</i> (1979)	64
4.3 Considerações Iniciais de “ <i>Maria Maria</i> ”	69
4.3.1 Canção: <i>Maria Maria</i> (1980)	71
4.4 Considerações Iniciais de” <i>Me Deixas Louca</i> ”	77
4.4.1 Canção: <i>Me Deixas Louca</i> (1982)	78
CONSIDERAÇÕES FINAIS	83
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	86

INTRODUÇÃO

Em busca de uma abordagem sobre o papel das mulheres na sociedade, uma retomada de olhares em tempos primórdios da existência de seu gênero é necessária, a fim de mobilizarmos uma compreensão sobre a construção desse sujeito social, de seus grupos, de seu gênero e classes sociais.

Desde os tempos coloniais, o papel do gênero mulher se constitui em diversas funcionalidades, por vezes de forma erótica, desumana, ou reduzidas a representações de objetos de um certo controle e submissão, pelo qual o homem exercia seu domínio de autoridade. O sistema ideológico patriarcal não se isola dessa condição simbólica, o que provocou (e ainda provoca) formas de opressão que provocam sentidos nos corpos, nas mentes, nas escutas, nas falas desses sujeitos que se naturalizaram por toda a história, e assim, tentativas de destruição das subjetividades femininas se arrastaram por todo um regime histórico.

A fim de compreendermos eficazmente tais dizeres que possivelmente se naturalizaram no percurso da história, pretende-se, por aqui, demarcar os lugares discursivos que evocam o sujeito mulher, primordialmente, nos campos delimitados nesta pesquisa analítica, demarcados por uma perspectiva discursiva como aqueles discursos que se destacam como um domínio característico específico no âmago da produção verbal de toda uma sociedade, o que Maingueneau propõe a chamar de constituintes, que segundo Costa (2000; pag. 6), “partilham um certo número de propriedades quanto as suas condições de emergência, de funcionamento e de circulação”. Assim, dentro desse escopo teórico, propõe-se a contextualização de discursos circulantes que determinam o que é ser sujeito mulher na sociedade, a partir de discursos constituintes que atuam como domínio específico, até se aproximar do *corpus* analítico apresentado.

Na abordagem dos discursos constituintes, há a tese de Costa (2001) ao trazer o discurso literomusical brasileiro como uma forma de observar a canção como prática discursiva. A Música Popular Brasileira detém grande potencial em propagar pensamentos e reflexões, possibilitando o estabelecimento de formas de agir de uma coletividade. Portanto, em um panorama discursivo, assim como os discursos científico, filosófico, literário e religioso, há a proposta do discurso literomusical brasileiro com caráter constituinte (Costa, 2001).

Abordar o discurso literomusical brasileiro como uma prática discursiva é tomá-lo em sua dimensão linguística e social na produção do discurso. Dessa forma, ao constituir a canção como recorte analítico, considera-se não somente a canção enquanto textualidade, mas em relação à “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) ou em relação ao contexto, como possibilidade de mobilizar a atividade comunicativa, que é determinada na relação com o discurso. A tese sobre a produção musical brasileira proposta por Costa (2001) se fundamenta na epistemologia discursiva-enunciativa de Maingueneau, cuja reflexão não é apenas compreender a organização textual ou a situação de comunicação, porém, buscar apreendê-las de forma íntima. (Maingueneau, 2005).

Esta pesquisa se constituirá sobre o trabalho artístico de uma das maiores representantes da Música Popular Brasileira: Elis Regina. Sabe-se que Elis eternizou diversas canções em sua voz, como “O Bêbado e o Equilibrista”, “Como nossos pais”, “Fascinação”, “Tiro ao Álvaro”, e muitas outras que se destacaram por gerações, e ainda ecoam fortemente nos dias de hoje. Porém, na pesquisa que se apresenta, as canções delimitadas serão: “*Atrás da Porta*”, composta por Chico Buarque, “*Essa Mulher*”, composta por Joyce e Ana Terra, “*Maria, Maria*”, de Fernando Brant e Milton Nascimento, e por último, “*Me Deixas Louca*”, de Armando Manzanero e Paulo Coelho.

Para corporificar o trabalho analítico, a divisão deste trabalho contém singularidades de abordagem de acordo com cada capítulo apresentado. No primeiro capítulo, encontra-se a teoria epistemológica desenvolvida por Dominique Maingueneau, que procura definir o conceito discurso como principal conceptualização a ser compreendida na produção de uma epistemologia que contemple o discurso com objetividade científica, tomado pela definição de um primado do interdiscurso¹, como ponto básico e central nos aportes enunciativos-discursivos de Maingueneau. Com base nesse pensamento, inscreve-se a perspectiva de uma heterogeneidade² enunciativa mostrada e constitutiva, sendo o primeiro identificado pela presença do Outro na superfície de um funcionamento linguístico, e o segundo, que não se expõe por marcas linguísticas, mas se dilui no funcionamento do próprio interdiscurso.

Ainda neste primeiro capítulo, o conceito de discurso constituinte se configura tal como aqueles que produzem sentidos aos atos de coletividade, detentores de um determinado “estatuto singular” (Costa, 2001. p. 6), em que Costa (2001), estabelece o discurso literomusical como categoria constituinte, compreendido por meio de formas de agir de uma coletividade,

¹ Embora o conceito de interdiscurso é presente na epistemologia proposta por Maingueneau na análise do discurso, não faremos uso desse conceito nas análises das canções sugeridas por essa pesquisa, mas conceitos outros que possam colaborar com o objetivo proposto da dissertação.

² O conceito de heterogeneidade enunciativa é fundamental pra pensar a presença do Outro na superfície de um funcionamento linguístico, e também na diluição deste no funcionamento do próprio interdiscurso, mas nesta pesquisa, tal conceito não será abordado na análise das canções.

com olhar simbólico e significativo a partir da canção em perspectiva discursiva, e que, de certa forma, compreende determinadas práticas sociais.

Portanto, assim como os discursos filosófico, religioso, literário e científico, o discurso literomusical brasileiro, como detentor de um domínio específico, compreende determinadas formas de agir de uma certa coletividade, o que mobiliza tanto a dimensão de um funcionamento linguístico, como uma dimensão social, ou seja, a compreensão do discurso literomusical brasileiro como prática discursiva.

Visto que esta pesquisa trata de uma análise que considere a construção de sujeitos femininos em canções interpretadas por Elis Regina³, é preciso entender como a figura desses sujeitos em funcionamento discursivo se veicula na superfície linguística, como textualidade, compreendida como determinado posicionamento discursivo significativo dessa artista na Música Popular Brasileira. Para Costa (2001), as canções inseridas no campo da MPB, mobilizadas por meio de seus membros e artistas, consideram uma perspectiva que configura a abordagem de práticas sociais brasileiras contempladas em diversas questões realísticas, como temas e estilos de vida brasileiros em diversos gêneros musicais. Com isso, na abordagem desses diversos gêneros, opta-se a análise de quatro canções que constroem a figura discursiva da mulher. Para tal, atua-se a noção de posicionamento, a fim de configurar a artista apresentada no próprio campo da MPB, que para Costa (2001), se configura como a música brasileira em certo primor.

Além da noção de posicionamento discursivo, tem-se a compreensão dos sentidos que se produzem a partir de certos discursos. Uma vez que toda produção de discurso traz pressuposições de determinado gênero, assim como certa situação enunciativa em que é entendida por meio da noção de cenas de enunciação, considera-se o entendimento destes de suma importância na apreensão de sentidos que significam a partir de determinados discursos. Assim, na compreensão de uma cena de enunciação analisada de forma intrínseca à construção e produção do discurso, objetiva-se a construção da figura de *ethos*, como implicado na cena enunciativa e pelo código de linguagem, sendo este último a demarcação de um recorte da língua por meio daquilo que se enuncia, na construção de sujeitos femininos que se configuram na textualidade das canções, por meio da contextualização teórica e analítica da cena de enunciação, o que se faz legítimo à produção da mesma e permite a apreensão analítica de

³ Elis Regina Carvalho Costa, também conhecida como Pimentinha, Hélice Regina ou Elis-cóptero, nasceu em 17 de março de 1945, na cidade de Porto Alegre, Rio Grande do Sul. Destacou-se pela sua competência vocal, seu estilo de musicalidade e presença de palco.

sentidos que provocam “uma maneira de dizer que é também maneira de ser” (MAINGUENEAU, 2008. p. 53).

Com vistas a essa provocação, essa pesquisa procura produzir gestos de interpretação que compreendam como os sujeitos femininos se demarcam no recorte apresentado que diz respeito a um dos maiores nomes da MPB⁴, no apontamento da localização de uma textualidade mobilizadora de produção simbólica dos sentidos configurados, e observando como os sujeitos femininos e suas subjetividades se constroem socialmente e historicamente. Sendo assim, é necessário uma observação que contemple o imaginário e aquilo que foi construído acerca desses sujeitos, uma vez que a mulher, de forma geral, é inscrita em dizeres de campos da própria filosofia, das mídias, da medicina, do jurídico, do campo político, e também da própria Música Popular Brasileira

Para observar os dizeres circulantes sobre os sujeitos femininos inscritos na textualidade das canções que Elis Regina interpreta, algumas provocativas do analista do discurso francês Dominique Maingueneau são propostas como caracterizações que procuram a compreensão de discursos que significam. Na aplicação dessa epistemologia, apresenta-se o recorte das canções que se delimitam a partir de um cancionário mobilizado por/sobre discursividades que possibilitam a construção de figuras de sujeitos femininos contemplados no gênero textual, e que permitem sinalizações sobre o que é ser mulher. Assim, as canções selecionadas são “*Atrás da Porta*”, “*Essa Mulher*”, “*Maria Maria*” e “*Me Deixas Louca*”.

Conforme o viés da semântica global, defendida por Maingueneau (2008), assume-se a concepção de uma abordagem que considere a produção dos discursos em sua determinação histórica, e que funcionam por meio de regularidades discursiva-enunciativas. Assim, após a explanação da teoria abordada, tem-se o questionamento primordial da pesquisa inscrita: Como se dá a construção do ethos de sujeitos femininos nas canções interpretadas por Elis Regina?

No percurso desta pesquisa, apresenta-se o capítulo dois, em que se provoca a contextualização das discursividades sobre esses sujeitos femininos, a partir dos campos que detém caráter constituinte. Sendo assim, há dizeres que carregam sentidos sobre o ser mulher e que se categorizam com domínio específico, denominados teoricamente pelo analista de discurso francês Dominique Maingueneau. A proposta deste capítulo é trazer condições históricas para pensar sobre como a mulher se constrói em discursos de caráter constituinte, e

⁴ Para muitos, Elis Regina detém singularidades que a tornam uma das melhores cantoras da MPB. Para o compositor e produtor musical Bob Tostes, algumas características pessoais da cantora-intérprete a fizeram destacar, como sua capacidade de adaptação a certos ambientes, contextos e estilos, sua inteligência musical e certamente, sua voz.

assim, buscar uma melhor compreensão dessa mobilização na relação com o corpus selecionado.

Já no capítulo três, percorre-se a contextualização dos principais pontos que qualificam o posicionamento de Elis Regina na Música Popular Brasileira, como o início de sua carreira e todo o trajeto percorrido pela intérprete como cantora de MPB, a começar pelo sua entrada na carreira profissional, sua demarcação como cantora intérprete, seu possível canto político posicionado, pelo gesto performático e, evidentemente, pela inscrição de sua vocalidade, como abordagens necessárias para posicionar Elis como representante do campo da MPB.

No capítulo quatro, a produção analítica se posiciona, com a inscrição e produção de uma análise que dê conta da significação e possíveis dizeres que se mobilizam pela corpora textual, na tentativa de sentidos que evoquem a construção do *ethos* feminino pelo funcionamento linguístico, e que podem trazer possibilidades de legitimação daquilo que se apresenta na língua, a qual traz condições de demonstrar-se como materialidade discursiva na construção de sentidos que significam.

CAPÍTULO 1- NOVAS TENDÊNCIAS DISCURSIVAS

1.1 Noção de Discurso

Sob a égide de determinadas propostas discursiva-enunciativas, mobilizam-se alguns pesquisadores⁵ do campo de Análise do Discurso de linha francesa, atuantes em uma via epistemológica na contemporaneidade, como Amossy (2010), Roberto Baronas (2019), Ida Machado (2005), Nelson Costa (2001), Fernanda Mussalim (2011), Sírio Possenti (2009) entre outros nomes de domínio relevante nos estudos propostos por Dominique Maingueneau, sobretudo, em território brasileiro. Propõe-se uma análise do funcionamento linguístico superior a um olhar limitante à operação de base gramatical ou estruturalista, mas de bases “integralmente linguísticos e integralmente históricos” (MAINGUENEAU, 2008. p. 16), isto é, um olhar que se configure por meio de uma dupla observação: aquela que é do campo do dizível na língua, e aquela que é do campo de um determinado tempo e espaço histórico, articulados em produção metodológica-analítica.

⁵ Os pesquisadores aqui mencionados se tornaram importantes para o entendimento da teoria aplicada, mesmo que não citados na referência, foram de muita contribuição pra compreender os conceitos propostos por Maingueneau, durante o trajeto da pesquisadora.

Em suas ideias defendidas, Dominique Maingueneau retoma um quadro inseparável do texto e da configuração social da sua produção e circulação. Com base nessas considerações que se desenvolveram ao longo da década de setenta, o autor corrobora que “a análise do discurso não tem *corpus* próprio: ela pode analisar o mesmo *corpus* que outras disciplinas, mas a partir de sua própria abordagem” (MAINGUENEAU, 2000, p. 3). Assim, permeia-se a reflexão de um campo analítico que possui própria abordagem para sua produção de análise teórica-metodológica. (Maingueneau, 2000, p. 3)

O autor francês se debruça na legitimidade de (possíveis) constituições identitárias que transcendem as questões de vocabulário ou de meras frases (Maingueneau, 2008), “mas que dependem de fato de uma coerência global que integra múltiplas dimensões textuais” (MAINGUENEAU, 2008, p.18). Nota-se que o discurso, entendido em vias conceituais propostas em uma semântica global, não equivale a uma sistematização de ideias, mas de “um sistema de regras que define a especificidade de uma enunciação” (MAINGUENEAU, 2008, p. 19), o que nos leva a pensar sobre discursividades a partir de planos enunciativos constitutivos de práticas discursivas. Nessas proposições teóricas, as escolhas lexicais e determinados posicionamentos ideológicos não se propõem como correlatos de forma direta, mas nas delimitações das camadas discursivas a partir das quais determinada correlação evocaria possibilidades de gestos interpretativos.

Na busca por definições de um objeto de interesse que considera o objeto discursivo, provoca-se um olhar para além de uma semiótica textual, em que suas bases se permeiam em uma configuração sócio-histórica e constitutiva de vias enunciativas e sua eventual produção de sentidos. Retomam-se essas questões em sua configuração teórica, questões estas que não se propõem em concretude (já) dada, nem em sentidos (já) postulados com suas verdades e posses de sentido, mas na recusa do essencialismo de conceituações (aparentemente) evidentes, sugerindo a investigação de mobilizações de (re)produção de sentidos em diversos posicionamentos, e esses sentidos, também demarcados por traços semânticos, se legitimam por sua inscrição em esferas históricas, como corrobora o autor francês:

“as unidades do discurso constituem, com efeito, sistemas, sistemas significantes, enunciados, e, nesse sentido, tem a ver com uma semiótica textual; mas elas também tem a ver com a história que fornece a razão para as estruturas de sentido que elas manifestam” (MAINGUENEAU, 2008, p. 16).

Na orientação delimitada, surgem questionamentos referentes à mobilização ocorrente entre os conceitos analíticos de formação discursiva e condições de produção, formuladas no

âmbito da Análise do Discurso de linha francesa. Para o autor francês (2008), ambas categorizações se amparam nas fórmulas de conjunto e subconjunto, apoiados a uma exterioridade que se insurge a uma interioridade, ou no efeito de uma anterioridade a uma posterioridade. Ao pensarmos nessas relações como realidades que se justapõem, abordamos o encadeamento de uma anterioridade que permite a configuração do próprio discurso, tal como é compreendido em bases coercitivas do contexto em que é fornecido. Para o autor (1998), ante a fertilidade do discurso, é favorável considerar que sua (re)produção pressupõe suas condições de configuração.

O discurso, como objeto de nosso interesse e que se permeia em nossas problematizações, se imbrica nas relações do funcionamento linguístico e extralinguístico, e que nos possibilita a compreensão da relação entre sujeito, língua e sentido. Nas palavras do autor, é “uma dispersão de textos, cujo modo de inscrição histórica permite definir como um espaço de regularidades enunciativas” (MAINGUENEAU, 2008, pg. 15.). Assim, o sujeito falante se institui em sujeito na configuração do próprio discurso, que, por outro lado, acaba por constituí-lo.

Nas mobilizações discursivas, o autor ainda conceitua noções para pensar o discurso, como I) o discurso mobiliza gestos interpretativos para além de uma análise transfrástica, II) o discurso se organiza por orientações, III) o discurso é uma forma de ação, IV) o discurso permite uma interatividade, V) o discurso permite um contexto, VI) o discurso é posicionado e assumido por um sujeito, VII) o discurso se configura por normas, VIII) o discurso é constituído no âmbito de um interdiscurso (Maingueneau, 2008).

Maingueneau (1998) corrobora com a integração de uma prática discursiva que se relaciona a uma formação discursiva, como uma espécie conceituada de “dimensão linguageira da discursividade” (COSTA, 2001), e nessa configuração social de atividade, ocorrente de uma comunidade e sua discursividade, alguns grupos são aludidos e implicados na materialidade do plano de organização, assim como seus modos de vida, e não apenas aos textos gerados dependentes de uma formação discursiva (Maingueneau, 1989). A fim de estruturar o social com o textual do discurso, o autor propõe pensar a noção de prática discursiva que, de acordo com Maingueneau:

“A noção de “prática discursiva” integra, pois, estes dois elementos: por um lado, a formação discursiva, por outro, o que chamaremos de comunidades discursivas, isto é, o grupo ou organização de grupos no interior dos quais são produzidos, gerados os textos que dependem da formação discursiva” (MAINGUENEAU, 1997, p.56).

Ao pensar na concepção de comunidades discursivas, o autor nos orienta para uma compreensão de uma forma não restritiva, uma vez que sua constituição não se posiciona especificamente aos grupos inscritos, mas com a forma com o que esses grupos inclinam na proposta de organização material e estilos de vida. Ainda, o autor corrobora que esses grupos “existem unicamente por e na enunciação, na gestão de textos, e não aos grupos que encontrariam sua razão de ser em outro lugar” (MAINGUENEAU, 2008b, p. 31).

Maingueneau (1997) ao ponderar sobre as condições de possibilidade, considera possíveis inquietações constitutivas e certas categorizações ao pensar o objeto discurso, também permite a ratificação na seguinte problematização de pressupostos de uma análise metodológica discursiva, em que não se predomina posses de verdades absolutas de uma significação imanente, mas passível de uma mobilização interpretativa segundo a configuração na qual o sentido mobilizado se inscreve e que posiciona o sujeito discursivo.

A materialidade do sentido se constitui pela enunciação que posiciona determinados sujeitos, ou seja, a enunciação constitui-se como um mecanismo que permite a construção dos sentidos e dos sujeitos que nela se legitimam e posicionam. A mobilização dos sentidos⁶ não acontece como algo já concedido, mas se constrói na visão do analista em uma relação com a materialidade linguística e a (re)produção na história. É por essa relação constitutiva que o analista é orientado a (re)construir o sentido inscrito na textualidade proposta.

Maingueneau (1989) já postulava sobre essa possível materialidade dos sentidos, ao afirmar que “o sentido é um mal-entendido sistemático e constitutivo do espaço discursivo” (1989, p. 120), por isso a proposta de uma semântica global que incorpora os planos do discurso em bases enunciativas e na ordem da enunciação, uma vez que não há estabilidade na (re)produção dos sentidos inscritos, mas que se constroem nos entremeios de posições enunciativas.

Assim, na alusão de um jogo de restrições que busca definir uma língua (Maingueneau, 2008), o autor atesta que não se pode dizer tudo nessa interioridade linguística, com isso, o discurso apreende-se a partir dessa acessibilidade do dizer. As unidades discursivas se fundamentam em bases linguísticas por se constituírem em sistemas significantes – enunciados,

⁶Para Charaudeau e Maingueneau (2012), constitui-se uma caracterização bilateral no tocante aos efeitos de sentido e sua noção. Por um lado, os efeitos pretendidos, como aqueles que o sujeito que comunica recorre produzir juntamente ao seu sujeito destinatário pressuposto, e por outro, os efeitos de sentido produzidos, como aqueles que o sujeito que interpreta reconhece, constrói e reconstrói a seu modo de forma efetiva. É importante o relato de que a compreensão desses sentidos não está em sujeitos que detém certa pretensão da produção do dizer, tampouco se localiza naquele em quem já o detém como produzido, mas que a produção de seu entendimento se determina e se materializa entre a produção de ambos os momentos categóricos. (Charaudeau; Maingueneau, 2012, p. 180).

também em bases históricas, por deter uma relação constitutiva com a história, a qual permite estruturas de sentido inscritos nas unidades discursivas.

Portanto, o autor compreende o discurso por meio do interdiscurso (2008), que dispõe precedência sobre ele, como em seus ditos “em termo de gênese, isso significa que esses últimos [os discursos] não se constituem independente um dos outros, para serem, em seguida, postos em relação, mas que eles se formam de maneira regulada no interior do interdiscurso” (MAINGUENEAU, 2008a, p. 21).

Com isso, explicitado a observação da conceituação discursiva dada por Maingueneau (2008), discorre-se no próximo tópico, outros conceitos considerados fundamentais na atuação de análises e seu processo de significação, assim como da compreensão dos modos de enunciação que consideram certas discursividades, inscritas no cancionário delimitado como recorte, e que permitem a abordagem da construção do *ethos* como questionamento desta pesquisa, conceituação esta que configura um “corpo e uma voz ao modo de enunciação que um discurso reivindica”. (KHALIL, 2017.p, 24).

1.2. Discurso Constituinte

Nos aportes epistemológicos sobre novas tendências discursivas, Maingueneau não coloca certa importância ao conteúdo dos discursos, mas as possibilidades de articulação desses conteúdos inscritos em ocasiões socioculturais que mobilizam certa historicidade. Assim, temos a análise do discurso em sua principal tarefa de definição dos gêneros do discurso em articulação com sua tipologia analítica, ou seja, procurar entender a produção dos discursos por meio da conceituação de análise que se mobiliza.

Para o autor (2021), textos e espaços sociais mobilizam sentidos em uma observação de articulação analítica. Com isso, esse encadeamento situa-se em um campo demarcado por posicionamentos políticos e ideológicos, o que não se retoma em uma colocação de neutralidade, mas objetivamente situada nos entremeios de debates posicionados entre esses campos referidos. Dentre essas observações teóricas e analíticas, Maingueneau debruça seu olhar para o que ele categoriza como “discurso constituinte”, o que se observará em escritos posteriores.

Maingueneau (1993, 2000, 2004, 2006, 2010, 2015) busca discutir a proposta de categorizações de discursos constituintes, no qual é permitido o agrupamento de discursos na mesma constituição temática. Enquadra-se o discurso literário, científico, filosófico e religioso como discursos fundadores, que propõe relacionar o princípio de uma coletividade.

Assim, detém-se a noção de discurso constituinte em pesquisas realizadas por Maingueneau de forma progressiva, que propôs a observação de diferentes estruturantes. Em sua progressão científica, mobiliza-se, à priori, a existência de hipóteses de determinadas particularidades no âmago da produção verbal circulante de uma sociedade, que, segundo o autor, “partilham um certo número de propriedades quanto às suas condições de emergência, de funcionamento e de circulação” (MAINGUENEAU, 2000, pg. 5).

Portanto, o discurso em caráter constituinte é compreendido em possibilidades de um gênero do discurso, uma vez que articula o conteúdo inscrito com a sociedade, e assim, mobiliza gestos de caracterizações de um específico conjunto de tipos de discursividades. Para o autor (2000), esses discursos compreendidos no gênero constituinte ocupam uma função de fundador, - discursos que argumentam uma não constituição ou fundação por outros, mas que atuam na formação das discursividades outras, a fim de se tornarem como os que concebem sentidos à comunidade social que os acolhe, se posicionando como autoconstituídos, como nas palavras do autor:

“que o estatuto de discurso constituinte é de fundar e de não ser fundado. Ele é ao mesmo tempo auto e heteroconstituente, duas faces que se supõem reciprocamente”. (MAINGUENEAU, 2000, pg. 5).

A categorização da conjuntura “discurso constituinte” (MAINGUENEAU; COSSUTTA, 1995; MAINGUENEAU, 1999) fundamenta-se na ideia de que em toda sociedade, certos discursos se dotam de autoridade e inscrevem sentidos à existência da coletividade, uma vez que se afrontam com o absoluto, e assim, posicionam para si uma determinada proeminência. Esses discursos atuam de forma distinta, o que segundo Maingueneau (2012), essa atuação se compreende como:

“zonas de palavra dentre outras e palavras que destoam de qualquer outra, discursos colocados sobre um limite e tratando do limite, eles devem gerir por meio de sua enunciação os paradoxos que implicam seu estatuto” (MAINGUENEAU 2012, pg.12).

Assim, no funcionamento dos discursos constituintes, há dispositivos enunciativos que permitem a articulação entre textualidade e lugar institucional, cuja textualidade é alcançada de forma global e emerge:

“com efeito de modo essencialmente local: sua enunciação deve primeiramente se pôr de acordo com as regras próprias ao campo de que participam os grupos restritos

que as produzem, as fazem circular, as gerenciam.” (MAINGUENEAU, 2012. Pg. 12)

Há uma preservação e reconstrução da memória nesses grupos restritos, e que se relacionam a enunciados posicionados conforme as regras compartilhadas e sua avaliação. Assim, os discursos constituintes inscrevem a pretensão de uma não legitimidade de certa autoridade que não a sua própria, uma vez que não permitem outros discursos acima deles. De outro modo, projeta-se a relação desses discursos autoconstituintes com a concepção de interdiscurso, uma vez que não se reconhece discursividade acima e além de sua própria.

Desse modo, Maingueneau (2012) propõe a conceituação do discurso em caráter constituinte, a fim de entender a relação entre discurso e sociedade. Estes “são os discursos que conferem sentido aos atos da coletividade, sendo em verdade os garantes de múltiplos gêneros do discurso.” (MAINGUENEAU, 2012, p. 61). Como já referido, são discursos em funcionamento auto e heteroconstituinte, que mobilizam sentido à vida social e instituem, em grande parte, a base e a urgência de uma legitimação para outros discursos, como, por exemplo, o Discurso Filosófico, o Literário, o Religioso, e segundo as pesquisas de Costa (2012), o Discurso Literomusical.

É fundamental a compreensão de que a noção de discurso constituinte se organiza a partir de um *archéion*⁷ - palavra em língua grega que articula, dentre outras coisas, a “fonte”, o “princípio” e o “poder” de uma coletividade. Assim, tem-se o funcionamento do discurso constituinte mobilizado em um *archéion*, que relaciona “intimamente o trabalho de fundação no e pelo discurso, a determinação de um lugar vinculado com um corpo de locutores consagrados e a elaboração de uma memória.” (MAINGUENEAU, 2012, p. 61). Para Costa (2012), o funcionamento desses discursos, em sua totalidade, busca relacionar-se a princípios de uma certa legitimação, como na ordem de um Absoluto, de um Deus, da Justiça, entre outros.

Nas pesquisas de Costa (2012), a ideia do discurso literomusical brasileiro, como noção que traz a música popular composta no Brasil, vem se destacando em sua proposta de compreender a caracterização constituinte deste. A fim de operar essa mobilização, o autor utiliza aportes de Maingueneau (2012) e de um amplo campo de pesquisas teóricas e epistemológicas sobre a produção do cancionário brasileiro. Desse modo, Costa (2012) adere à produção do discurso literomusical brasileiro no funcionamento constitutivo similar ao caráter dos discursos constituintes.

⁷Palavra polissêmica de origem grega definida como *autoridade*.

1.3. Discurso Literomusical Brasileiro

Nas considerações propostas pelo autor Dominique Maingueneau, Costa (2001) consagra a reflexão de que o discurso literomusical se manifesta como prática discursiva que detém especificidades similares aos discursos constituintes, uma vez que essa noção se inscreve por “organizar para si um conjunto de enunciadores consagrados e elaborar uma memória; por ser autoconstituente” (COSTA, 2001. pg. 20). Assim, a legitimação é dada por meio do funcionamento de si próprio, se apresentando como precursor de outros discursos e de toda uma coletividade.

Ao estabelecer a noção de discurso literomusical brasileiro, Costa (2001) introduz uma série de caracterizações que alude ao caráter constituinte do discurso, o qual se apresenta no discurso da canção brasileira propondo canções e certos discursos secundários como constituição. É importante salientar que nessa percepção fundante dos discursos constituintes, que se identificam como fonte legitimante, há a presença da característica constitutiva de discursos que apresentam certos posicionamentos conflituosos no funcionamento dos mesmos.

Portanto, no momento em que um 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 específico gênero musical, e que permite retomar uma memória já invocada também por outros cantores(as) que assumiram posicionamentos por meio de seu cancionário.

Para fundamentar sua proposta analítica, Costa (2012) defende quatro noções em cunho teórico: a ideia de *archéion*, a autoconstituição, a heteroconstituição, e o princípio de legitimante. Na alusão da primeira noção, Costa (2012) corrobora que há um conjunto de enunciadores consagrados (denominados arqui-enunciadores) no campo da música brasileira, também um *archéion* que busca conceder um caráter de legitimidade a outros enunciadores e consagram uma memória discursiva. O conjunto de enunciadores aqui referido se constitui por meio de gravações, regravações de compositores, ou intérpretes do espaço científico e analítico sobre a música popular, assim,

“ao gravar autor x ou y, o cantor está contribuindo para a formação de um archéion. Cada registro fonográfico é como um voto para eleger determinado autor ou intérprete para a lista dos ‘grandes nomes’ da música.” (COSTA, 2012, p. 258).

Na segunda noção, o autor alude ao caráter autoconstituente do discurso literomusical. Para Costa (2012, p. 266), há “essa pretensão nos momentos em que a canção trata de si própria

e/ou da prática discursiva da qual ela faz parte, isto é, em seus próprios atos metadiscursivos”
Desse modo, em caráter semelhante ao funcionamento dos discursos constituintes, a canção constitui um espaço de legitimidade para constituir e significar.

Na terceira noção apresentada, o autor (2012) traz o caráter heteroconstituente da canção, ou seja,

“disposição de interferir sobre outras práticas discursivas e sobre comportamentos da coletividade, de apresentar uma interpretação de fatos e acontecimentos atuais ou passados, de discutir questões de interesse social e psicológico.” (COSTA, 2012, p. 272).

A canção mobiliza práticas sociais e atuações na coletividade. Assim, o discurso literomusical, no seu funcionamento em caráter heteroconstituente, detém possibilidades de capacitar, significar, tematizar e propor influências, como por exemplo: questões voltadas aos relacionamentos em ambientes de trabalho, questões voltadas à natureza, relações amorosas e sexuais, problemáticas sobre o meio-ambiente, relações de amizade, entre outros. Isto é, a mobilização do funcionamento de um discurso que age sobre outras práticas discursivas e detém a capacidade de se mover pelo coletivo, entendido pelo autor por meio de atos e comportamentos sociais e de discursos constituintes.

A fim de compreender a colocação do discurso literomusical brasileiro em discursos constituintes ou em práticas discursivas, Costa (2012) contempla a relação do funcionamento desse discurso proposto com os discursos religioso, literário e científico. Em relação ao funcionamento do discurso literário, Costa (2001) retoma pesquisas de Luiz Tatit⁸, corroborando suas ideias, uma vez que o texto poético e a letra da canção se posicionam em diferentes gêneros em relação a sua produção. Na observação do discurso literomusical com o discurso literário, posicionam-se certas regularidades do funcionamento dessa tipologia discursiva, como em referências nas canções, assim como a citação e alusão a este discurso, retratando a noção de interdiscursividade⁹, uma vez que se trata de uma sujeição do discurso científico aos regulamentos da canção e de sua legitimação.

Para compreender a relação do funcionamento entre o discurso literomusical brasileiro e o discurso religioso, Costa (2001) estabelece uma interação discursiva configurada na base de

⁸Músico e linguista semiótico. Ler *Semiótica da canção: Melodia e letra* (1994), *Musicando a semiótica* (1997) e *Análise semiótica através das letras* (2001).

⁹Aborda-se a proposta de uma concepção de relação entre discursos outros, uma vez que a formulação e constituição de um discurso se dão pelos já-ditos mobilizados em condição social específica e histórica.

práticas que se conciliam, que é a presença do gênero canção. A religião posiciona questões da canção popular com o objetivo de possibilidades de alcance a um auditório maior, e assim, esses que se encontram como aqueles que representam o campo da Música Popular Brasileira, se apossam de questões primárias do discurso religioso, que detém a objetividade de divulgação e expansão. Porém, considera-se o campo da Música Popular Brasileira com maior difusão e intervenção sobre o discurso religioso do que o contrário.

Desse modo, retoma-se a apresentação de elementos básicos que elevam a configuração do caráter heteroconstituente do discurso literomusical brasileiro, assim como a presença dos arquienciadores e seu cunho autoconstituente. Costa (2001) postula sobre as fontes legitimantes do campo da canção popular brasileira, as quais se configuram em “energia” e “expressividade”. No tocante à primeira, trata-se de uma relação da música que constitui a responsabilidade de instituir e fundamentar a geração, a mobilização da instrumentalização, o canto, a dança etc. Em relação à expressividade, trata-se da canção em sua potencialidade de transmitir o que outras práticas discursivas não detêm capacidade para tal.

Com isso, apresenta-se o discurso constituinte com base nas noções apresentadas, que podem considerar esse espaço em certa hipótese de um corpo de posicionamentos que retoma uma comunidade discursiva, uma vez que tais posicionamentos se configuram de forma concorrente.

A partir dos posicionamentos discursivos distintos que funcionam na relação com o discurso literomusical brasileiro, de acordo com Costa (2012), é possível a compreensão de que, além de poder dar sentidos aos atos da coletividade em seu caráter constitutivo, o discurso literomusical possibilita a compreensão do mundo pela canção enquanto prática discursiva, que permite identificar, pelo viés discursivo, a identidade constitutiva do povo brasileiro, ou como contemplado nessa pesquisa, por meio de análises, a construção do ser mulher em sociedade.

1.4 Posicionamento

Maingueneau (2001) concebe a noção de posicionamento em “O Contexto da Obra Literária”, como uma abordagem que restringe algumas questões que “tentaram relacionar a obra literária com a configuração histórica da qual ela emerge” (MAINGUENEAU, 2001, p.1), na retratação dos estudos filológicos (predominantes) no século XIX, como o estruturalismo e o marxismo. A abordagem restritiva retoma a complexidade de lidar com o contexto de produção que se inscreve a obra literária. Em cunho filológico, pela qual a história literária é relacionada, o autor francês (2001) reflete a questão de uma abordagem dos gramáticos

alexandrinos em retomar a relação entre um texto literário e o contexto histórico pelo qual se inscreve, e assim, buscar no texto o “espírito e os costumes da sociedade da qual pretensamente era a ‘expressão’” (MAINGUENEAU, 2001, p.2). Portanto, ao se deparar com um texto, buscava-se a abordagem de possíveis reflexões de uma contextualização em determinada historicidade, pela qual categorizava-se o autor inscrito como integrante da época posicionada. O autor (2001) atesta que:

“com muita frequência, a vontade de restabelecer o texto impede a indagação das próprias condições de possibilidade da enunciação literária, do surgimento enigmático de uma obra num determinado local e num determinado momento (MAINGUENEAU, 2001, p.6.)”

Na alusão crítica de uma epistemologia marxista, Maingueneau (2001) atesta a concentração de uma retomada das obras literárias em representação da luta de classes, se desativando de um olhar que considere a mobilização e o funcionamento do texto. Já no estruturalismo, por exemplo, persiste-se uma problemática observação imanentista da obra literária, retomada por Maingueneau (2001) como “metáforas mecânicas ou geométricas” consideradas primordialmente na questão estrutural, como “funcionamento”, “isomorfismos”, “rede”, “níveis” etc. (MAINGUENEAU, 2001, p.13). Assim, a tomada da problemática do contexto é deixada como dispensável em primeiro plano, uma vez que “antes de relacionar a obra com um contexto, deve-se compreender seu ‘funcionamento’” (p.14).

Para entender a perspectiva enunciativa nos estudos no campo da literatura, Maingueneau (2001), traz aportes decorrentes de pensamentos diversos que possuem uma abordagem próxima, sendo “concentrar sua atenção na inscrição sócio-histórica das obras, através de uma reflexão sobre a comunicação literária” (p.15), em que as correntes epistemológicas da análise do discurso se dialogam, dos estudos pragmáticos, estudos retóricos, também os pensamentos analíticos dialógicos de Michael Bakhtin, assim como outras correntes teóricas que “impuseram uma nova concepção do fato literário, a de um ato de comunicação no qual o dito e o dizer, o texto e seu contexto são indissociáveis.” (MAINGUENEAU, 2001, p.9).

A noção de posicionamento observa a (re)tomada do sujeito (de)marcado por um lugar em certa configuração conflituosa, por meio de um funcionamento linguístico e discursivo. Na mobilização discursiva, o posicionamento detém uma caracterização de um traço forte, com especificidades de um espaço com certa posição em uma produção discursiva, e que se alude à integração e conservação de um traço identitário enunciativo, como também em relação a essa própria identidade. Pode-se gerar a compreensão de um sujeito que se filia ao modo de produção

de texto e de uma certa organização social, que se institui a partir de um campo discursivo. Essa identidade não se encontra de maneira estável, mas em contínua modificação na conceituação do interdiscurso, em que se compreende um sujeito na filiação de um ou vários posicionamentos, e se mobiliza por meio de determinado conteúdo ou de superfícies que dão margem ao discurso, como cenografia, gênero, *ethos* ou código de linguagem. Assim, na instância em que há um sujeito que enuncia, há a permissão de inúmeras opções que se filiam a um determinado posicionamento, mesmo que busque escondê-lo. (Charaudeau e Maingueneau, 2008).

É importante ressaltar que esses posicionamentos detêm laços intrínsecos com as comunidades discursivas, isto é, do conjunto de indivíduos que retomam o discurso na filiação de certos posicionamentos, e que, de certa forma, também se constituem por meio dessa (re)produção discursiva. Assim, a noção de posicionamento para o autor francês (2008), dialoga a partir de duas problemáticas, sendo uma textual e a outra social.

Conforme a proposta de Maingueneau, Costa (2001) contribui a identificação desta postulação no interior da Música Popular Brasileira, com cinco traços identitários, a fim de se pensar a questão do posicionamento:

- Movimentos estético-ideológicos (como no Tropicalismo, Bossa Nova);
- Agrupamentos de caráter regional (cearenses, baianos, entre outros);
- Agrupamentos em torno de temáticas (românticos, catigueiros, entre outros);
- Agrupamentos em torno do gênero musical (sambistas, forrozeiros, entre outros);
- Agrupamentos em torno de valores relativos à tradição (MPB tradicional, MPB moderna, pop, entre outros).

Assim, o autor considera as cinco formas de se pensar possíveis demarcações identitárias na produção de uma análise, ora em cunho musical, em que tópicos melódicos, harmônicos e rítmicos são considerados, ora em cunho verbal, em que se considera o funcionamento linguístico, que se faz operante também na mobilização de um jogo de linguagem, assim como de um investimento enunciativo e ético na retomada da constituição do *ethos* e dos planos enunciativos. Para Costa (2001), é relevante a menção de determinados artistas ou cantores que se filiam a certos posicionamentos, porém com possibilidades de serem inscritos em mais de um deles.

1.5 Cenas da Enunciação

Para Maingueneau (2011, p.122), “o que o texto diz pressupõe um cenário de palavra determinada que ele deve validar através da sua enunciação”, o que se relaciona com a conceituação do objeto pelo analista do discurso, como “uma dispersão de textos cujo modo de inscrição histórica permite definir como um espaço de regularidades enunciativas” (MAINGUENEAU, 2008 p. 15). Na observação das epistemologias discursivas, não há texto verbalizado ou não verbalizado que se fundamente em uma (possível) neutralidade, já que a produção enunciativa se dota de uma rede de sentidos que não se configura em uma transparência ou algo perceptível à priori, mas permite determinadas ocorrências que desempenham dispositivos para acessar os sentidos produzidos pelo enunciado, a partir de sua produção discursiva, isto é,

“Considera-se, geralmente, que cada enunciado é portador de um sentido estável, a saber, aquele que lhe foi conferido pelo locutor. [...] A reflexão contemporânea afastou-se dessa concepção da interpretação dos enunciados: o contexto não se encontra simplesmente ao redor de um enunciado que conteria um sentido parcialmente indeterminado que o destinatário precisaria apenas especificar. Com efeito, todo ato de enunciação é fundamentalmente assimétrico: a pessoa que interpreta o enunciado reconstrói seu sentido a partir de indicações presentes no enunciado produzido, mas nada garante que o que ela reconstrói coincida com as representações do enunciador” (MAINGUENEAU, 2011, p. 19-20).

Assim, na busca por construir uma rede de sentidos possíveis, Maingueneau (2006) postula a noção de cenas de enunciação. Não se trata de uma social situação de comunicação, mas de uma cena enunciativa que se compreende na essência da produção do enunciado, e que possibilita uma via referencial aos dêiticos, entendidos pelo autor francês (2006) como aqueles que contribuem para a configuração espaço-temporal e pessoal, e que se posicionam de forma legítima pela produção do enunciado. Assim, entende-se a situação de comunicação na descrição daqueles que mobilizaram a escrita, o lugar e tempo da escritura, o que não se relaciona precisamente com o tempo, espaço e os coenunciadores que se inscrevem no enunciado, como diz Maingueneau (2006),

“A situação de enunciação não é uma situação de comunicação socialmente descritível, mas o sistema no qual se definem as três posições fundamentais do enunciador, do co-enunciador e da não pessoa. Como se sabe, está na base da identificação dos dêiticos espaciais e temporais, cuja referência é constituída em relação ao ato de enunciação” (2006, p. 250).

Com isso, o autor francês mantém seu posicionamento ao demandar uma certa atenção na produção da enunciação e do enunciado, permitindo também a renúncia de uma atenção para o funcionamento descritivo da situação comunicativa, na qual o autor francês corrobora que:

“(...) ao partir da situação comunicativa, considera-se o processo de comunicação, de certo modo, “do exterior”, de um ponto de vista sociológico. Em contrapartida, quando se fala de cena de enunciação, considera-se esse processo “do interior”, mediante a situação que a fala pretende definir, o quadro que ela mostra (no sentido pragmático) no próprio movimento em que se desenrola. Um texto é na verdade o rastro de um discurso em que a fala é encenada” (2006, p. 250).

Em síntese, para operar a produção dos efeitos de sentido, é preciso retomar a observação da cena de enunciação como “uma encenação inseparável do universo de sentido que o texto procura impor” (MAINGUENEAU, 2011, p. 51), em que se persiste o funcionamento de situações que produzem certa legitimação referente ao texto, muito além de um estruturante linguístico. Desse modo, para propor sua teoria enunciativa, compreendida como algo que mobiliza a legitimação da (re)produção do discurso, suas condições de funcionamento e um modo de pensar sobre essas relações enunciativas, Maingueneau (1997; 2001; 2005; 2008a), considera uma tríplice que se inscreve na instância enunciativa, a partir das cenas: cena englobante, cena genérica e cenografia.

Para o analista do discurso francês, a cena de enunciação entrelaça os fatos discursivos; é por meio dela que condições discursivas se expõem, e essa exposição perpassa uma série de coerções, isto é, certas descrições para gestos de análise de fatos e fenômenos discursivos são necessárias e entrelaçam o modo de articulação, de sua exposição e da cena de enunciação pela qual emergem. A partir dessas problemáticas apresentadas, Maingueneau alega que o objeto discurso, cena de enunciação e enunciado se configuram em relações interdependentes, assim, o funcionamento do plano do discurso emerge de forma intrínseca do universo de sentido em que a produção do texto busca se inscrever.

No desenvolvimento das análises propostas, categorias outras, além da cena de enunciação (como cena englobante, cena genérica e cenografia), poderão ser recorridas no ato de produção analítica para buscar a compreensão da construção dos *ethos* femininos, e assim, procurar verificar como se dá a construção e quais os efeitos de sentido inscritos, permitindo possibilidades para entender tal construção e sua consolidação a partir de práticas discursivas.

1.5.1 Cena Englobante

Em relação ao funcionamento do discurso, torna-se relevante observar as suas emergências e condições que fundamentam sua tipologia, o que para Maingueneau (2006, p. 251) “*correspondem ao que se costuma entender por “tipo de discurso”*”, ou seja, é preciso compreender a forma pela qual a cena englobante se posiciona, o tipo de discurso que se inscreve e a tipologia discursiva pela qual o texto pertence, a fim de que o coenunciador detenha a capacidade de interpretá-lo. Assim, a cena englobante manifesta um determinado regulamento pragmático da produção enunciativa, o que corresponde a um certo contexto em que define as condições dos coenunciadores e o temporal que se inscrevem. Em exemplos das canções, como constituição do *corpus* apresentado, o interlocutor é presente na tentativa de compreender que o discurso em que as canções se inscrevem advém do discurso literomusical, e não de outros discursos considerados constituintes, como o literário, o religioso, o filosófico ou científico.

1.5.2 Cena Genérica

A cena genérica permite a alusão do gênero que se relaciona a uma determinada tipologia do discurso. Nas palavras de Maingueneau (2000), é preciso considerar a tipologia discursiva com o gênero determinado, a fim de produzir gestos para que o enunciador se situe na cena em que o discurso se constitui, uma vez que, é por meio dessa relação somada ao tipo de discurso que se produz contribuições para a constituição de efeitos de sentido inscritos no discurso. Assim, na implicação de uma tipologia discursiva que depreende um gênero de discurso ou uma cena genérica, determinados papéis são atribuídos e definidos preliminarmente pela própria problemática do gênero, em que certas circunstâncias, finalidade e suporte se configuram e se constituem, e podem se relacionar ao discurso literomusical, permitindo o uso de alguns gêneros para possibilitar a exposição do pagode, rock, samba e etc. Nessa produção discursiva, há uma heterogeneidade genérica que demarca certos posicionamentos em que o cantor pertence, como a Música Popular Brasileira.

1.5.3 Cenografia

É preciso compreender que a questão da cenografia não se apresenta em um plano já constituído, mas é a enunciação que se constrói para trazer a legitimação da fala que se inscreve no discurso. A condição do enunciador e do coenunciador posicionados na cenografia

provocam certa autenticidade por meio das categorizações de espacialidade (topografia) e temporalidade (cronografia), que se constroem na própria enunciação. Desse modo, de acordo com o analista do discurso Maingueneau (2000), a caracterização da cenografia se difere das outras inscritas na cena de enunciação, uma vez que esta se posiciona como instância singular, e que possui a capacidade de apreender e alcançar o coenunciador de forma preliminar comparado às outras, como a cena englobante e genérica.

Assim, tem-se o quadro cênico e as dimensões contextuais validadas e significadas na categorização da cenografia, em que o autor procura associar “à inscrição legitimante de um enunciado estabilizado” e “à situação através da qual uma obra singular coloca sua enunciação a que a torna legítima, e que ela, em compensação legítima” (MAINGUENEAU, 2001, p. 122), de forma que também se constrói tal relação e definição da esfera textual, “as condições de enunciador e de coenunciador como também o espaço (topografia) e o tempo (cronografia) a partir dos quais se desenvolve a enunciação”. (MAINGUENEAU, 2001, p. 123).

A fim de pensar a relação da canção popular com as cenas da enunciação, Costa (2001) propõe outros agentes que também se inscrevem nessa produção enunciativa, como atores e destinatários reais. Desse modo, de acordo com o autor cearense (2001), mobilizam-se certas funções enunciativas inscritas no campo da canção popular, o que segundo Costa, se totalizam em seis funções: por um lado, a função do autor, como o responsável pela configuração da canção, a função do locutor, como intérprete da canção, a função do enunciador, como o eu inscrito no textual, e por outro lado, a função do destinatário, o virtual (ouvinte), a função do interlocutor, o virtual (ouvinte), e a função do coenunciador, como o tu inscrito no textual. Assim, mediante a exposição teórica postulada, compreende-se a canção como um gênero que mobiliza as três cenas colocadas por Dominique Maingueneau, e assim, na construção de uma pesquisa analítica, é preciso o encadeamento das três cenas enunciativas para a composição de tal análise.

1.6 *Ethos* discursivo

Nas retomadas de uma abordagem da retórica aristotélica, a conceituação de *ethos* se posiciona como a imagem construída de si que o locutor desenvolve em seu discurso. A fim de pontuar essa perspectiva, alinha-se concomitantemente a constituição do *logos* e do *pathos*, em que há, por meio do emprego desses, a operação de certo reconhecimento persuasivo no funcionamento do discurso, em especial o discurso político como objetividade das pesquisas da linguagem na retórica grega. Para atestar essa postura epistemológica, Maingueneau (2008)

permite a reflexão: “instrui-se pelos argumentos; comove-se pelas paixões; insinua-se pelas condutas: os ‘argumentos’ correspondem ao logos, as ‘paixões’ ao pathos, as ‘condutas’ ao *ethos*”. (MAINGUENEAU, 2008b, p.14). Desse modo, alude-se a designação de *ethos* na operação de uma boa impressão, boa imagem empregada na construção de um discurso, na objetividade de uma funcionalidade persuasiva que procura alcançar o seu público. Amossy (2005) retrata essa questão ao afirmar que:

“São os traços de caráter que o orador deve mostrar ao auditório (pouco importa sua sinceridade) para dar uma boa impressão (...) O orador enuncia uma informação e, ao mesmo tempo, diz: eu sou isto aqui, não aquilo lá” (BARTHES 1970, p.212, apud AMOSSY, 2005, p.10).

É preciso compreender que a conceituação de *ethos* não se relaciona a um determinado campo extradiscursivo, pelo qual se direciona sobre o locutor, mas que é mobilizada de forma significativa à própria enunciação. Maingueneau (2008) observa que, mesmo sendo associado a um locutor, como origem da produção de enunciação, o conceito de *ethos* se configura no ato de dizer e sua forma, sendo assim, aludido fundamentalmente ao intradiscurso, e também propondo considerações de que em sua forma de mobilização e configuração, há “dados exteriores à fala propriamente dita (mímica, trajes...)” (MAINGUENEAU, 2008b, p.14). Toma-se a necessária reflexão da conceituação do *ethos* como um estruturante distinto das caracterizações autênticas do locutor. Assim, na interpretação do termo *ethos* como “caráter”, construída em certa constância na língua portuguesa, é considerada como equivocada nas palavras de Maingueneau (2005). Já na abordagem aristotélica, apreende-se como uma conceituação relacionada a uma mobilização da instância discursiva:

“Persuade-se pelo caráter (ethos) quando o discurso é de tal natureza que torna o orador digno de fé, porque as pessoas honestas nos inspiram uma confiança maior e mais imediata. [...] Mas é necessário que esta confiança seja o efeito do discurso, não de um juízo prévio sobre o caráter do orador” (ARISTÓTELES, Retórica II, 1356a, apud MAINGUENEAU, 2005, p.70).

Posteriormente, algumas perspectivas teóricas e epistemológicas adotaram a definição da conceituação de *ethos*, ou seja, o reconhecimento de certas imagens construídas pelo público antes que o próprio enunciador se apresente no ato de fala, comumente abordado ao retratar o campo do discurso político, no qual enunciadores, ressurgidos constantemente em redes midiáticas, se relacionam a uma construção de *ethos*, em que cada produção enunciativa possibilita a confirmação ou não. De acordo com Maingueneau (2005), embora o coenunciador não detenha a informação de forma precedente em relação ao caráter do enunciador, há

determinados posicionamentos ideológicos inscritos em textualidades pertencentes a um gênero do discurso, pelo qual permitem uma certa estruturação do *ethos* (Maingueneau, 2005, p. 71).

Por um lado, tem-se a compreensão de um conjunto de caracterizações configuradas apenas na textualidade oral e sua observação verbal, que assim se definem na conceituação de *ethos* em cunho retórico. Porém, Maingueneau (1997) permite a retomada, em plano expandido, de uma concepção de *ethos* que se diversifica daquela apresentada na perspectiva aristotélica, e que esta conceituação, por exemplo, atenda também o texto escrito. Assim, toda e qualquer produção, em qualquer textualidade, seja em observação verbal ou textual, apresente certas demarcações de uma determinada vocalidade que constitui um certo fiador, por meio do tom que se manifesta no ato de enunciação, certificando o seu dizer. Segundo o autor:

“todo texto escrito, mesmo que o negue, tem uma ‘vocalidade’ que pode se manifestar numa multiplicidade de ‘tons’, estando eles, por sua vez, associados a uma caracterização do corpo do enunciador” (MAINGUENEAU, 2008b, p.18).

O autor procura posicionar alguns estatutos básicos na definição de *ethos*, apresentados em uma abordagem sócio-discursiva, como:

“- o ethos é uma noção discursiva, ele se constrói através do discurso, não é uma ‘imagem’ do locutor exterior a sua fala; - o ethos é fundamentalmente um processo interativo de influência sobre o outro; - é uma noção fundamentalmente híbrida (sócio-discursiva), um comportamento socialmente avaliado, que não pode ser apreendido fora de uma situação de comunicação precisa, integrada ela mesma numa determinada conjuntura sócio-histórica.” (MAINGUENEAU, 2008b, p.17).

Assim, fundamenta-se a configuração de um processo de incorporação, constituído por um conjunto de certas representações sociais que se corporificam na produção enunciativa, por meio de marcas estereotipadas inscritas na própria enunciação, e que também apresenta o coenunciador em sua constituição e apropriação do *ethos*. Com objetividade de corroborar essa tese, o autor postula que “esses estereótipos culturais circulam nos registros mais diversos da produção semiótica de uma coletividade” (MAINGUENEAU, 2005, p. 72), e que também se mobilizam em outros campos,

“através da iconografia [...], da música, da estatutária, do cinema, da fotografia..., circulam esquematizações do corpo, valorizadoras, ou desvalorizadoras, que encarnam vários modos de presença no mundo.” (MAINGUENEAU, 2001, p.139).

O *ethos* se configura como percurso necessário para que o coenunciador assumira uma posição na cena em que o discurso emprega. Neste funcionamento, o coenunciador é engajado na participação da cena de enunciação (Maingueneau, 2008). Por outro lado, há a participação do interlocutor que também se manifesta nesta cena, e assim, constitui a pressuposição da noção de *ethos* posicionada pelo interlocutor. A fim de entender essa mobilização, Maingueneau (2008) compreende que a incorporação da noção de *ethos* na cena de enunciação é presente a partir do reconhecimento por parte do coenunciador, que identifica a comparência de um fiador inscrito dito no funcionamento do discurso. Neste processo discursivo, é demarcado uma certa identidade ou marca estereotipada à esse fiador, pelo qual o interlocutor se identifica, e assim, emprega a incorporação do que se diz e como se diz. Para o autor (2008), essa incorporação se assume como um funcionamento do discurso sobre o coenunciador alicerçado em uma interação discursiva. Maingueneau (2008) afirma

“Em última instância, a questão do ethos está ligada à da construção da identidade. Cada tomada da palavra implica, ao mesmo tempo, levar em conta representações que os parceiros fazem um do outro e a estratégia de fala de um locutor que orienta o discurso de forma a sugerir através dele certa identidade” (MAINGUENEAU 2008a, p.59).

Em síntese, a conceituação de *ethos* é ativamente relevante na definição do plano teórico da enunciação. Neste processo enunciativo, tanto o enunciador, como o coenunciador, a cronografia e a topografia da enunciação, mobilizam suas identidades. Para Costa (2001), as figuras do enunciador e do coenunciador, se constituem como representação não empírica no funcionamento da enunciação, assim, tem-se a construção de “jogos e disfarces enunciativos muito comuns nos diversos tipos de produções verbais literárias ou não” (COSTA, 2001, p.68).

Para Maingueneau (2008), a construção do *ethos* está relacionado intrinsecamente à produção de enunciação, porém, a incorporação desse conceito não corresponde às caracterizações reais do locutor, mas a imagem que se invoca ao enunciar, o que gera a possibilidade de uma configuração de representação do *ethos* do enunciador mesmo antes que ele enuncie. Para o autor (2008), essa mobilização é conceituada como *ethos* pré-discursivo, uma vez que essa imagem que se invoca é inscrita no funcionamento do discurso, por meio do ato de enunciar.

Uma vez que a construção do *ethos* pré-discursivo pode (ou não) ser possibilitada no funcionamento da enunciação, é importante ressaltar que o discurso da Música Popular Brasileira se categoriza como essa não possibilidade de uma prévia construção do *ethos* dos locutores das canções, tomado como exemplo dito pelo próprio autor (2008), ao citar o campo

do discurso literário, uma vez que o leitor não prenuncia a imagem do *ethos* do locutor de um texto escrito, seja na contextualização de um poema, de um romance, entre outros, mas na citação do campo político, dando ao público a possibilidade de uma construção do *ethos* e sua atribuição ao locutor da produção discursiva antes que este enuncie, o que pode (ou não) gerar a corroboração da enunciação.

A constituição do *ethos* no funcionamento de um discurso, de acordo com Maingueneau (2008), é resultante de uma relação de interação das instâncias do *ethos* pré-discursivo, já abordado como uma representação ética do locutor construída pelo interlocutor, antes daquele que enuncia, ou seja, pelo conhecimento de enunciações produzidas anteriormente ou do gênero que permite a inscrição daquela enunciação. Porém, há também o *ethos* discursivo, implicado como a conceituação de *ethos* mostrado de forma implícita na mobilização da própria enunciação, como sua forma de dizer, a forma de vocalidade e etc., e do *ethos* dito, manifestado de forma direta, na instância em que o enunciador dirige a si próprio quando enuncia, ou mesmo que de forma indireta, ao utilizar-se de determinadas referências que indicam metáforas ou possíveis relações comparadas a outras diversas cenas em que o discurso se inscreve, o que se faz comumente na tipologia do discurso político e seu gênero, por exemplo.

Portanto, mesmo que o público detenha (ou não) um saber antecipado sobre as adjetivações do *ethos* a partir do locutor inscrito, não se desconsidera o fato de uma textualidade pertencente a um gênero do discurso ou possivelmente de um posicionamento ideológico, em que pistas se constroem para a identificação do *ethos*, e assim, Maingueneau (2008) reflete a divergência entre a problemática do pré-discursivo e do discursivo, tomados para considerar a diversidade dos gêneros do discurso. No tocante ao discurso literomusical brasileiro, por meio dessa inscrição do gênero musical da canção ou a partir do posicionamento ideológico ao qual o cantor/intérprete/artista se filia, o público detém possibilidades de configurar uma representação com vistas ao *ethos* do locutor que se inscreve nas canções, uma vez que, a partir de cada cancionista ou posicionamento, determinados investimentos éticos se constituem.

1.7 Código de linguagem

Para pensar a constituição do enunciado, o enunciador atribui-se de um determinado código de linguagem. Nas reflexões de Maingueneau (2008), o funcionamento do discurso pressupõe não somente a incorporação do *ethos* e uma instância de enunciação, mas também a noção de código de linguagem, que se faz presente na produção de sentidos do discurso, e assim, não há possibilidade de neutralidade desses sentidos, uma vez que esse código de linguagem

não se enquadra como um veículo de conteúdo, mas parte constitutiva desse funcionamento discursivo como utilização determinada da linguagem. Assim, tem-se o código de linguagem como um dispositivo capaz de validar as pretensões do enunciador, mobilizadas por meio do discurso, o que se compreende como um elemento participativo da produção de sentido, e colabora na construção de imagens que se configuram no funcionamento do discurso.

No momento em que um autor, por exemplo, permite a seleção de um determinado código de linguagem na corporificação de seu texto, tal seleção não é feita de modo aleatório, ou em posições de uma certa neutralidade, mas consideram-se determinadas variedades linguísticas e desconsideram-se outras produções de línguas dentro de uma interlíngua. Assim, ao permitir essa seleção nesse universo da interlíngua, certas possibilidades são significadas de um certo posicionamento tomado pelo autor em relação ao outro, o que mobiliza a defesa do enunciar-se e manifestar-se.

CAPÍTULO 2 - A CONSTRUÇÃO DO SUJEITO MULHER EM DISCURSOS CONSTITUINTES

O objetivo desta pesquisa consiste em buscar a compreensão de como os sujeitos femininos se demarcam no recorte apresentado. Portanto, apresentam-se possibilidades sobre discursos que significam ser mulher a partir dos discursos constituintes, que se definem na pesquisa analítica, como no campo da Música Popular Brasileira, por exemplo, em que as canções da intérprete Elis Regina de Carvalho Costa¹⁰, comumente popularizada como Elis Regina, se posicionam.

Há uma relação fundamental entre os discursos constituintes, uma vez que “cada discurso constituinte aparece ao mesmo tempo como interior e exterior aos outros, outros que ele atravessa e pelos quais é atravessado” (MAINGUENEAU, 2008^a, p.40). Em outras palavras, pensar os discursos em sua relação com as condições de emergência, suas condições de funcionamento e de circulação, é tomá-los dentro de um funcionamento que considera o interdiscurso, uma vez que só permitem a produção dos discursos e sua autoridade em si mesmos, e possibilita o domínio sobre discursos outros. Com isso, pretende-se delinear a

¹⁰ Nascida na cidade de Porto Alegre, em Rio Grande do Sul, no dia 17 de março de 1945. Elis Regina de Carvalho Costa, aos onze anos, começou a cantar no programa intitulado “No Clube do Guri”, introduzido por Ari Rego, na Rádio Farroupilha. Na década de sessenta, a cantora intérprete recebeu a titulação como eleita a “Melhor Cantora do Rádio”. Em ano posterior, em 1961, Elis Regina, na idade de 16 anos, mudou-se para a capital carioca para o lançamento de seu primeiro disco, intitulada “Viva a Brotolândia”.

construção do sujeito mulher nos discursos com caráter constituinte, para melhor compreender o recorte de análise selecionado.

É preciso entender que para abordar o papel das mulheres na sociedade, uma retomada de olhares em tempos primórdios da existência de seu gênero é necessária. Assim, nesse percurso histórico, não se deve desconsiderar a opressão de um regime capitalista, com demarcações de um olhar machista que dimensionam também o racismo como operante, resultando em implicações de uma certa invisibilidade, apagamento e silenciamento de suas subjetividades, e assim, se organizam como mobilizadores de um sistema ideológico que objetiva determinados pensamentos, sentimentos e ações como circulantes em toda a sociedade, a fim de uma promoção das derrubadas de qualquer outra divergência que se oponha à aquela que fora proposta como dominante.

É relevante (re)tomar que todo e qualquer sistema ou organização ideológica se fundamenta em um sistema linguístico, em que os preconceitos e as marcas carregadas de estigmas perante o público marginalizado e silenciado, se exploram e se materializam em efeitos de linguagem, (re)produzidos e alicerçados pelo cunho capitalista, machista e racista, pelo qual os jogos de linguagem não escapam dessas condições em vias históricas, sociais, políticas e culturais.

A linguagem se posiciona como base para exacerbar e circular dizeres que carregam a concepção subjetiva do que é uma identidade, de uma origem identitária que (re)produz uma posição oposta a uma não identidade. Assim, circulam-se dizeres que derivam dessas posições que procuram não apenas silenciar, mas legitimar determinadas identidades conforme a imposição de um sistema dominante capitalista-patriarcal, o que permite a (re)produção de sentidos do que é ser uma mulher, de uma mulher que serve, de uma mulher que cuida, de uma mulher que se embeleza, de uma mulher como mãe, de uma mulher do lar, de uma mulher que obedece, de uma mulher com emoções e etc.

A formação ideológica machista sempre se configurou desde os tempos primórdios, como vemos em discursos filosóficos, materializados nos pensamentos de Platão, que reflete sobre a subalternidade do papel da mulher, pensados, por exemplo, a partir de seu diálogo proposto do Banquete, quando determinados homens demandam a retirada das mulheres do local, a fim de que comecem a dialogar sobre problemáticas filosóficas, configurando o sujeito mulher como inferior, em sua incapacidade e exclusão de participar de certos assuntos que requerem um determinado valor de conhecimento, algo inacessível a elas. Outros renomados, como Aristóteles, contribuíram para a legitimação desse imaginário, ao refletir sobre a não autonomia do sujeito feminino na sociedade e na história.

Após observações dadas a respeito do sujeito mulher, pretende-se a abordagem dessa construção de sujeito inscrita em procedimentos de certas apropriações imaginárias das práticas históricas, carregadas de certas reproduções que se configuram no interior de instituições sociais e políticas, pelas quais desempenham uma função determinante nas práticas discursivas que circulam e se inscrevem em certas relações de força e sentido, reproduzidos pela nossa história e de toda uma sociedade. Assim, desempenha-se um relevante trabalho pensar a observação dessas práticas históricas e como o papel da mulher foi determinante nos campos aqui apresentados, para que, seja feita uma análise de como essa reprodução se mobilizou no campo da Música Popular Brasileira, por meio de canções interpretadas por um dos maiores nomes da canção popular brasileira, Elis Regina.

2.1 A construção do sujeito mulher no discurso filosófico

Ainda que a temática sobre o sujeito mulher tenha sido depreciada ao longo da história, tais asserções sobre seu papel decisivo se desenrolaram a partir de determinados campos divergentes e por muitos pensadores. Filósofos como Platão e Aristóteles não fogem dessa regularidade e abordaram seus pensamentos em relação ao gênero proposto. Mesmo que essas abordagens se mantenham em textos não popularizados (em relação aos seus textos mais conhecidos e circulados), suas proporções contribuíram para a naturalização de discursos já determinantes sobre a o que era (e ainda é) ser mulher na sociedade, carregados de sentidos estigmatizados que apontam a inferioridade natural do sujeito mulher em textos filosóficos. Além disso, é preciso (re)tomar que grande parte da composição destes textos e a história da filosofia tenha sido escrita, em sua maioria, por homens.

Nos postulados de Cabral (1995), no campo da filosofia aristotélica, o retrato da mulher se observava em termos de uma inferioridade física e mental. Nessa alusão, grandes nomes como Platão e Aristóteles procuravam uma certa legitimação sobre a inferioridade da mulher, por meio de observações em relação ao sêmen como o único responsável por tal concepção. Assim, com esse pensamento reforçado por esses grandes pensadores da época, dizeres sobre a identidade feminina como dependente e inferior perpetuaram-se fortemente, como na opinião de Platão, em que refletir e pensar sobre o mundo não poderia ser feito por mulheres, uma vez que estas eram pertencentes a uma reencarnação dos homens em sua primeira existência, no qual propõe pensar a mulher com funcionalidade e operacionalidade semelhante ao dos homens, mas sem a capacidade de uma certa autonomia.

Nos escritos de Platão, a exposição do gênero mulher não se diversifica completamente daquilo que era proposto nas mitologias presentes da época, embora os pensamentos do platonismo acabam empregando e se apropriando de certas adjetivações mitológicas que eram circulantes e evidentes ao se tratar da gênese da mulher e sua funcionalidade no mundo, como em *Timeu*¹¹, em que tais observações se expõem dessa forma. Em *República*, Platão emprega que, em uma cidade idealista, o sujeito mulher se configura em uma relação comparada ao sujeito homem, como semelhantes na detenção de uma mesma função e local, porém, sem o exercício da autonomia, o que era cabível ao sujeito homem, assim, não se atesta a problemática de uma existência da igualdade entre gêneros. Assim, materializa-se em *Timeu*, a gênese e as funcionalidades biológicas do gênero mulher em sociedade, já a *República* retrata a possibilidade de colocação de cidadãos em cunho social e político, o que acaba refletindo sobre as ponderações referente à mulher na antiguidade.

Em vias filosóficas, por um lado, Platão reflete sobre a inferioridade da mulher e sua alma em relação comparada com o sujeito homem, já Aristóteles problematiza a questão do corpo e suas divergências. De acordo com Aristóteles, a fraqueza se faz como elemento constitutivo do corpo da mulher, o que a remete a uma posição de dependência em relação ao sujeito masculino, como um ser em posição superior à mulher. De acordo com Lessa (2004), a conceptualização abordada por Aristóteles apenas (re)produz reforços sobre os discursos já naturalizados sobre a identidade feminina, sem alguma capacidade intelectual ou física, e assim, (re)produz demarcações sobre o lugar da mulher, como um lugar privatizado, não público, uma vez que seu exercício se mensurava nas atividades privativas, como mãe, como esposa e como filha. Assim, na concepção aristotélica, detém-se a mulher na passividade e incapacidade de controle de suas emoções e paixões, assim como na incapacidade de certas intelectualidades, como papel secundário referente ao seu parceiro.

Mobiliza-se o pensamento do sujeito mulher como permitido apenas um corpo e uma mente, porém, sem a funcionalidade de ambos de forma simultânea. Portanto, a mulher era desprovida de qualquer racionalidade existente, uma vez que ela era detentora da beleza. Há uma dicotomia da relação de corpo e alma operante nas reflexões de Platão ao abordar o sujeito feminino, como no diálogo *O Banquete*, que retrata sobre a sensibilidade do amor que se subordina à intelectualidade do amor. Já Descartes, em *Cogito*, materializa a concepção de um conteúdo que precede a problemática do corpo, isto é, a questão do pensamento. De acordo com Descartes, a ação de pensar se materializa como a própria realidade e existência corporal, pelo

¹¹ Um dos diálogos de Platão, proposto como um longo monólogo voltado a questões sobre a natureza do mundo físico e dos seres humanos, desenvolvido por volta de 360 a.C.

qual se entende o corpo como uma ampliação do ato de pensar. Assim, mobiliza-se, por um lado, a problemática do ato de pensar (*res cogitans* – espírito), e, por outro lado, a problemática do corpo, como uma ampliação desse pensamento (*res extensa* – corpo).

Desse modo, por meio dessas correlações sobre a questão da corporeidade, mobiliza-se um efeito de sentido de uma possível relação da fraqueza, do ser fraco, com a questão do feminino, e assim, do forte com o masculino. Para Aristóteles, o cérebro feminino se destaca com menor visibilidade na corporeidade da mulher. Permite-se a (re)produção de sentidos em relação ao corpo feminino em certo reducionismo, da redução do sujeito mulher ao seu corpo, uma vez que esta não detém a capacidade de uma certa racionalidade e intelectualidade, o que reafirma e reforça a concepção da funcionalidade sobre o sujeito feminino, entendido em suas limitações e insuficiências na compreensão de uma certa inferioridade da mulher que decorre de sua própria constituição de natureza, o que propõe ao sujeito masculino, o benefício, em maior capacitação, do exercício da racionalidade.

Por meio dessas, representa-se a mulher como inferior ao sujeito homem, em especial a sua marca identitária como não intelectual, o que nos leva a refletir também sobre o fato do sujeito mulher não deter menções em composições e performances musicais da época vigente, uma vez que não detinham capacidade física, tampouco intelectualidade para manifestar tais atividades. (Lessa, 2004). Portanto, percebe-se a tentativa de provocar um certo esquecimento, apagamento e silenciamento das mulheres entre aqueles que também promoviam os pensamentos filosóficos absolutos da época, ora em relação à fontes, ora em relação à pesquisas. De acordo com Gomes (2015), aparenta a mobilização de um grande enfoque em apagar a voz feminina, como de empregar a naturalização de dizeres sobre a condição subordinada do sujeito mulher ao homem, também perceptível e materializado em livros de história circulantes e contemporâneos.

Tem-se no funcionamento do discurso filosófico, em caráter constituinte, a organização da figura feminina constituída por um período de inferioridade e submissão, com medidas (im)postas por uma sociedade machista, que também refletiu na constituição estereotipada da figura feminina nos discursos da Música Popular Brasileira, como exemplo da própria canção *Atrás da porta*, na composição de Chico Buarque, que recebe a interpretação de Elis Regina, contemplado como parte do *corpus* selecionado para esta pesquisa analítica, vista como canção que traz alguns traços da figura mulher em caráter de submissão, de um certo recato, de uma certa passividade, muito orientado, discursivamente, pelos estereótipos femininos (já) em construção nas discursividades que circulam.

Nas palavras de Amossy e Herschberg Pierrot (2001, p. 33), os estereótipos se cristalizam e se tornam acessíveis a uma comunidade linguística em que se compartilha determinados ideais, permitindo, assim, o funcionamento de um fator constitutivo identitário social,

“A adesão a uma opinião estabelecida, uma imagem compartilhada, permite, ainda, ao indivíduo, proclamar indiretamente sua adesão ao grupo do qual deseja fazer parte. Expressa, de algum modo, simbolicamente, sua identificação com uma coletividade, assumindo seus modelos estereotipados [...]. Ao mesmo tempo, garante a coesão do grupo, cujos membros aderem majoritariamente aos estereótipos dominantes”. (AMOSSY; HERSCHBERG-PIERROT, 2001, p. 48)

Assim, marca-se a existência de discursos (já) cristalizados acerca do que é ser mulher, de suas marcas e posições, o que permite entender a construção do ser mulher no funcionamento de discursos relativos ao campo filosófico respectivo à sua época, mas que refletiu (e ainda reflete) continuidades na compreensão do ser mulher em discursividades outras, como do próprio funcionamento da música popular brasileira, que muito (re)produz a mulher em sua constituição feminina, com sua subjetividade feminina, presente em formações discursivas inscritas na constituição da própria Música Popular Brasileira.

2.2 A construção do sujeito mulher no discurso religioso

O papel da mulher também se reforça em pensamentos oriundos de instituições que configuraram esses dizeres ao afirmar a dependência da mulher e sua condição de submissão, como o caso da instituição religiosa. Para Beauvoir (1970), a função de reprodução da autoridade masculina é dada a família, em que são encorajados, desde crianças, ambos os sexos, a não romper com esse sistema simbólico, em que promoviam o ensino de crianças meninas na restrição de um espaço privado, com atividades do lar e o auxílio do homem, sendo pai, irmão ou qualquer outra imagem masculina próxima. Já o homem, é encorajado a realizar atividades que demandam proteção, caça, a adjetivação da coragem, do sustento e como aquele que promove a regularidade em seu lar (Beauvoir, 1970).

O sistema patriarcal promove reforços ao refletir a mulher em sua imagem secundária, limitada, em total dependência do sujeito masculino, silenciada e marginalizada em diferentes ângulos, empregada pela história, pela cultura patriarcal, com marcas estereotipadas em diferentes esferas sociais. Ao retomar o ângulo histórico, geram-se compreensões que derivam das fontes originárias desses estereótipos, estendidos por toda uma geração histórica que se

fundamentam e se predominam em diversas religiões, como por exemplo, as religiões pertencentes ao cristianismo. Laffey (1994) pondera que:

O patriarcado, intimamente associado com hierarquia, é um modo de ordenar a realidade de forma que um grupo, no caso o sexo masculino, é tido como superior ao outro, o sexo feminino [...]. A opressão costuma ser sutil numa cultura patriarcal [...] A estereotipagem das funções dos sexos foi legitimada por muitas religiões e pela sociedade ocidental durante milênios. As mulheres que extrapolam o “seu lugar” e assumem posições normalmente reservada aos homens são “exceções”. As exceções podem até ser louvadas pelos homens – enquanto permanecem exceções. Mas quando há perigo de que a exceção se torne a norma, os homens se rebelam. Consequentemente, o patriarcado funciona melhor quando o sexo oprimido, o sexo feminino, suporta o status quo e opta pela segurança que sua função oferece. (LAFFEY, 1994, p. 10).

Nessas ponderações feitas por Laffey (1994), aponta-se o patriarcado como sistema que legitima a condição da mulher em subalternidade em relação ao homem, o que promove sentidos atribuídos e derivados de uma formação ideológica machista que focaliza o sujeito homem como centro de toda uma sociedade. Assim, configura-se uma sociedade idealizada por essa estrutura patriarcal, em que mulheres são inscritas nesse modelo de inferioridade, enquanto os homens, inscritos em modelo de uma certa superioridade, todos refletidos nas imposições históricas pregadas pelo patriarcado.

Ao refletir sobre o sistema patriarcal, é preciso retomar como esse sistema dialoga com a questão da religião, do cristianismo, da família cristã. De certo modo, a concepção de família que é pregada pelo patriarcado é operante também nesse sistema religioso, uma vez que determinadas marcas estereotipadas e algumas funcionalidades se adotam e se reproduzem no ambiente social, computados para cada gênero. Simone Beauvoir (1949), aponta considerações sobre o gênero mulher e sua funcionalidade no social:

“Ninguém nasce mulher: torna-se mulher. Nenhum destino psíquico, econômico define a forma que a fêmea humana assume no seio da sociedade; é o conjunto da civilização que elabora esse produto intermediário entre o macho e o castrado que qualificam de feminino.” (SIMONE DE BEAUVOIR, 1949, p. 09).

Nas palavras da autora, o gênero mulher não se compreende pelas razões citadas acima, como questões econômicas, psíquicas e biológicas, mas por uma totalidade de regularidades coagidas para se tornarem um exemplo de sociedade. Nessa totalidade de regularidades em que a mulher é imposta em condição subalternada e em papel secundário, pode-se relacionar um dos versos explícitos encontrados na bíblia que reproduz esses dizeres a respeito dessas imposições, como: “A mulher aprenda em silêncio, com toda submissão. E não permito que a

mulher ensine, nem que exerça autoridade sobre o marido; esteja, porém, em silêncio” (1TIMÓTEO, 2:11-12). Neste verso, em que o apóstolo Paulo direciona o exercício de sua ordem como pregador, reafirma a existência desigual dos gêneros homem e mulher que se inscrevem na sociedade, e como tal, reforça o lugar da mulher como submissa, em total dependência do homem.

Tanto em observações patriarcais como em observações religiosas, o sujeito mulher acaba por posicionar em condição de opressão, assujeitada a funcionalidades que impõe a ela a identidade de inferior, como na observação deste próximo verso, pelo qual a mulher é compreendida em comparação com a posição da igreja, como a qual se submete as ordens de Deus, entendido em comparação à posição do homem,

“Mulheres, sujeitem-se a seus maridos, como ao Senhor, pois o marido é o cabeça da mulher, como também Cristo é o cabeça da igreja, que é o seu corpo, do qual ele é o Salvador. Assim como a igreja está sujeita a Cristo, também as mulheres estejam em tudo sujeitas a seus maridos.” (EFÉSIOS, 5: 22-24).

Tem-se o sistema patriarcal como demarcado nas discursividades em que se constitui a família cristã, família que molda seus membros a partir da formação patriarcal. É nessa constituição familiar que determinados estereótipos e certos papéis se distribuem e se compartilham, o que acaba por reproduzir modelos para toda uma sociedade, comportamentos “adequados” a partir de certos gêneros. Portanto, é possível notar as regularidades e continuidades que se inscrevem na ordem dos discursos religiosos e os discursos patriarcais, pelo qual o sujeito mulher é representado como símbolo da submissão, da dependência, da inferioridade que se impõe a ela, e a existência de uma desigualdade evidente de gêneros.

Reflete-se, assim, nas propostas de uma lógica patriarcal, pensadas em civilizações aristotélicas e em ocidentais, aquilo que se perpetuava como lógica, transformou-se em sinônimo de normalidade (Faour, 2006), que recebeu todo o aceite de uma sociedade, defendidas e reforçadas por uma ordem institucional oriundas de um poder religioso (em especial, o Cristianismo), e a ciência. Desse modo, naturalizam-se dizeres mobilizados por um imaginário que demarca a posição e a função da mulher em sua fragilidade, de pouca compreensão sobre o mundo, com profundas reações emotivas, de uma certa futilidade e de pouca confiança (Faour, 2006).

Nos discursos reproduzidos pela Música Popular Brasileira, a (im)posição do sujeito mulher também é presente, ainda traz continuidades sobre o que é ser mulher por meio de discursividades que circulam e significam essa posição sujeito. Na canção *Essa Mulher*, como

parte do recorte analítico selecionado, traços se configuram na construção desse sujeito imposto, moldado pelos dizeres que determinam o papel da mulher na instituição familiar, como a mulher esposa, com seus afazeres, com suas súplicas, características essas (já) naturalizadas por dizeres inscritos que demarcam a construção do ser mulher em sociedade, pelas discursividades que circulam e os sentidos que se reproduzem e se constituem.

2.3 A construção do sujeito mulher no discurso literário

O discurso literário, embora na composição de um discurso constituinte (Maingueneau, 1997), carrega as marcas representativas de toda uma sociedade construída em seu meio histórico e cultural. Não diferente dessa perspectiva, os textos refletem sobre as formações ideológicas inscritas em seu autor, uma vez que esse sujeito autor se posiciona perante uma ideologia que funciona e opera sentidos em uma sociedade, o que segundo Ricoeur (1977), a ideologia opera como mediação de uma integração social e consonância de grupos.

Para Zilberman (2004), no tocante à questão da literatura, há possibilidades de certas reações de leitores, embora toda a recepção se configura como um fato social, já que é essa concepção de fato social que configura a compreensão de toda uma coletividade que reflete determinado período histórico, assim como as questões morais, religiosas, econômicas, políticas, sociais, culturais e todas as outras problemáticas que compreendem determinada sociedade. Tais problemáticas se materializam como condições presentes em obras artísticas e permitem certas reflexões de períodos vigentes. Assim, o campo da literatura se mobiliza como condição reflexiva que comporta toda uma sociedade estrutural, o que traz um ativo papel no processo de certa “pré-formação e motivação” desse comportamento (JAUSS, apud ZILBERMAN, 2004).

Em todo o percurso histórico, as mulheres foram acometidas por certos processos de apagamento e exclusão em diversos campos. A começar, no campo literário, assim como em toda a produção artística em via geral, o sujeito masculino detém lugar conservado de forma primordial, assim como na abordagem do campo midiático, do campo das leis constitucionais, entre outras, em que o sujeito que fala é fundamentalmente o sujeito masculino. Na literatura, as manifestações que eram expressas por mulheres, como também de negros e homossexuais, entendidas por uma classe elitista e dominante como aqueles que são os marginalizados socialmente, tinham suas expressões artísticas consideradas, pelo elitismo, pelo branquismo e o sujeito homem, como sem valor simbólico e relevância, desprovidos de qualquer consideração

artística, o que acarretou, de forma histórica, a um retrato literário supressor, convencionado por meio de determinada sociedade e sua cultura.

Institucionalmente, essa supressão histórica do sujeito feminino e sua autoria no espaço da literatura são derivadas de determinadas práticas políticas inscritas no campo de conhecimento que aludem primordialmente à produção de discursos de sujeitos que detém o controle das questões culturais, que se refletem no sujeito homem. Assim, produz-se uma certa acentuação de sentidos atrelados ao preconceito que circulam por toda uma sociedade, edificados por meio de marcas patriarcais em ideologias carregadas de machismo, que reproduz dizeres sobre a colocação da funcionalidade da mulher como reprodutora da espécie, não com habilidades e capacidades mentais.

Assim, nesse panorama histórico, refletidos no campo literário e cultural, exerce-se uma certa dominação de reforços que se reproduzem no sujeito feminino, dominação esta exercida estruturalmente pelo sujeito masculino, com dizeres que se acentuam e acabam por reforçar determinados discursos sobre o ser mulher e seu imaginário no social. Compreende-se o lugar da mulher na sociedade, como também na literatura, reconhecido e naturalizado pelo silenciamento (Spivak, 2010), embora, na contemporaneidade, busca-se a desnaturalização e deslegitimação desse imaginário ao propor a circulação de produções literárias com autorias femininas e personagens que corporificam a voz, e assim, procuram romper com dizeres de perspectivas hegemônicas masculinas.

Em relação aos discursos em caráter constituinte, em especial o discurso literário, o controle que se reproduz na constituição do ser mulher é demarcado nas discursividades que circulam e posicionam o sujeito feminino em sua constituição discursiva, e que também se naturalizou na produção de letras e cancionários que significam e reforçam seu papel. Tem-se, em muitas dessas canções, temáticas que configuram a mulher na inquietação de suas paixões, como o caso de canções aqui selecionadas no recorte analítico (canção *Atrás da Porta*), que corporificam o convulsionar das emoções que tematizam a vingança, o amor extremo, a fúria, o perdão, assim como o recato e a obediência aos valores culturais de uma história que determinou (e ainda determina) adjetivações sobre o que é ser mulher na sociedade.

2.4 A construção do sujeito mulher no discurso da Música Popular Brasileira

Ao longo de todo um percurso histórico, em especial da música popular, circulam-se discursos que abordam a construção e representação do sujeito mulher configurados sob o prisma de três perspectivas: a construção imagética da mulher a partir de uma observação

masculina, isto é, quando o eu poético da canção é um sujeito homem e se faz também de sua autoria; no segundo caso, há o eu poético da canção como mulher, porém a autoria da canção é de um sujeito masculino; no terceiro caso, percorre-se uma ótica feminina, em que tanto o eu poético da canção como a autoria desta se fazem pelo sujeito feminino. De certa forma, configura-se não uma certa colocação de lados opostos entre sexos ou gêneros, como feminino ou masculino, mas a inscrição discursiva que se mobiliza perante tais construções.

A fim de investigar o eu poético na observação de um pensamento masculino, há dizeres que circulam e reforçam determinadas adjetivações de uma mulher com certos valores e entendida como uma mulher em seu ideal. Para Sinval Beltrão (1993), propaga-se neste discurso em perspectiva masculina, reforços de um pensamento de formação espiritual, ora em observações de uma certa vaidade, ora em observações de um olhar materialista, em que permite a (re)colocação do sujeito feminino como um elemento em certa posição de dominação. Quando o sujeito masculino reproduz sua fala, acaba por ecoar determinadas caracterizações a respeito dos sujeitos femininos, o que possibilita o efeito de sentido da mulher pecada, da mulher boêmia, da mulher que trai, de uma mulher que desconsidera sua posição em lugar privativo, isto é, dos efeitos de sentido reproduzidos a partir de uma visão masculina.

A desconfiança pelo sujeito feminino, gesticuladas a partir de um pensamento masculino, também se fez (e ainda faz) como adjetivação presente, uma vez que esse sujeito era observado, em especial pela conjuntura majoritariamente masculina, como vulnerável e traiçoeira (Faour, 2006). A mulher era detida como uma certa musa em seu difícil alcance, como inatingível, ou como aquele sujeito feminino que não retribui sentimentos amorosos de seus homens, que se materializavam em letras e canções com temáticas de sofrimento pela amada e/ou um possível retorno ao romance desejado, porém, em todo esse cancionero, é perceptível a posição da mulher como o sujeito “outro” do homem e sua necessidade de tê-la, o que se perpetua na necessidade de uma vinculação do sujeito mulher ao sujeito homem, como ideia de um certo pertencimento (Faour, 2006).

Nas palavras de Pederiva (2004), tal explicação pode ser atribuída ao fato de uma maioria letrista composta pelo gênero masculino, o que permitia certas imposições sobre a mulher em determinados cancioneros,

“Naqueles anos, poucas eram as mulheres que compunham, pois a sociedade havia instituído papéis definidos para os gêneros, para a qual as mulheres deveriam ficar restritas ao espaço privado do lar, da família, da sensibilidade, da fragilidade e da maternidade, ou seja, de “rainha do lar”, e os homens ao espaço público, das ruas, da competição, do trabalho, da racionalidade e da força, no papel de “provedor” [...] (PEDERIVA, 2004, p.73).

É importante o entendimento de que essa certa visão masculina que reproduz o sujeito mulher em condição de “deusa” e adoração, também reforça dizeres de formações ideológicas que retomam a mulher em estado de objeto, uma vez que a posiciona em certos lugares de como quem tem obrigatoriedades de prestar satisfações ao sujeito masculino e que somente a ele se entrega a própria vontade. Assim, mobilizam-se discursividades que, embora posicionem o sujeito mulher em condição de uma adoração, em certo endeusamento, ainda se retoma o imaginário patriarcal sobre o sujeito feminino na sociedade, uma vez que é o homem que permite limitar o comportamento dessa mulher “deusa”, adorada, o que também produz um efeito de sentido de um certo sentimento de posse, de pertencimento.

Sobre esse efeito de posse, Faour (2006) como historiador da canção popular, aborda o gesto de agressão para com a mulher. Para ele (2006), o homem, interpelado por essa condição de pertencimento, compreendia que o gesto de agressão era visto como um certo “calmante”, e como uma certa qualidade. De acordo com o autor (2006), alguns compositores e letristas acreditavam que a mulher não discordava da agressão, uma vez que isso se configurava não como violência ou punição, mas sim como ato de cuidado, de obtenção de cuidado de seu homem. De certo, em vistas de um sentido que alega um certo tipo de apreço, configura-se, mais uma vez, o sentimento de posse e pertencimento, assim como discursos que pregam a violência ao sujeito feminino.

Por fim, aborda-se aqui, a perspectiva em relação às composições e ao conjunto de cancionário em torno do sujeito mulher, que também aludem à autoria feminina que considera a voz na relação de um eu poético também feminino. A fim de pensar essa questão, retoma-se todo o cancionário composto por Chiquinha Gonzaga, que inscreve sua própria autoria, nascida em 1847 e se fez como ativa por pelo menos até a década vinte. Embora suas canções não contemplem o *corpus* deste trabalho analítico, ainda mais porque parte de seu cancionário emprega o uso de músicas instrumentais, porém, as condições de produção na qual ela viveu, na segunda metade do XIX, constituíam-se marcas de um regime patriarcal, em que não se contemplava o sujeito feminino no exercício de tais atividades, como de cantora, por exemplo. A cantora, ao se posicionar com sua cantoria, possibilita outros dizeres que promovem certas discontinuidades sobre o gênero mulher imposto pelo patriarcado, o que produz certos rompimentos com todo o tradicionalismo e o conservadorismo que colocam a mulher em determinada posição, e assim, a cantora procura sua colocação no setor profissional como cantora e compositora, o que era ilógico na época vigente.

Durante esse percurso, logo após a entrada insurgente de Chiquinha Gonzaga, como pianista, compositora brasileira e maestrina, o que promoveu uma grande reviravolta como uma das maiores influências do campo da Música Popular Brasileira, o espaço musical começa a ser demarcado por outras compositoras mulheres, que referenciam o sujeito mulher em sua autoria, pelo qual a voz se inscreve na relação de um eu poético feminino, e que permitem a produção de discursos que ressignificam o sujeito mulher nas canções, mas também no social.

CAPÍTULO 3 - ELIS, UMA SÍNTESE DA MPB?

3.1 A era radiofônica e o Fino da Bossa.

Elis Regina demarcou todo o desenvolvimento do campo da Música Popular Brasileira em território brasileiro. Desde a emergente aparição da MPB, por volta dos anos sessenta, provoca-se o seu destaque com tamanha visibilidade, especialmente após a apresentação do programa “O Fino da Bossa”, programa introduzido por Elis e Jair Rodrigues, em que consagrou a trajetória artística da cantora intérprete e sua ascensão musical, uma vez que o programa contemplava grandes nomes da cena musical, como veteranos e novatos que semanalmente permitiam suas presenças de destaque em festivais de canção. Assim, “O Fino da Bossa”, como inspiração do show “Dois na Bossa”, recebeu uma receptiva e calorosa aceitação do público com a apresentação de Elis e Jair, tamanha recepção que acarretou o combate de outra gravadora (Odeon), com lançamento de Elza Soares e Wilson Simonal na tentativa de afrontar o sucesso obtido.

Não se desmerece o fato de que Elis Regina deteve seu grande destaque nos aparelhos radiofônicos, como início de sua trajetória profissional. A artista era pertencente a um grupo que transitou entre o campo do rádio para o televisivo, e assim, tinha a chance de conhecer outros músicos que desempenhavam suas músicas em espaços não semelhantes ao espaço da rádio. Por volta dos anos 1960, com os festivais televisivos e a ascensão da bossa nova, o espaço radiofônico se torna substituível como primeiro passo para o início de uma trajetória que muito era praticada inicialmente por outros artistas, embora esse cruzamento de referências musicais assumidas e vividas por Elis Regina tenha permitido seu grande sucesso, mas também um determinado embate com outras práticas musicais que se configuravam como mais modernas na época.

Assim, o início de sua carreira profissional, atravessada por uma significativa trajetória no rádio, contribui com certo aperfeiçoamento não apenas como cantora. Existia o contato

intenso com instrumentistas, com domínio integro de cena, palco e microfone e uma certa familiaridade e intimidade com o público, mas também de toda uma complexidade operacional de organização de uma instituição e programa radiofônico com presença de auditório, e possibilidades de introdução de novos (possíveis) artistas (ou calouros) ao público presente no auditório e também os que acompanhavam o rádio, com atividades que corporificavam uma certa experiência e familiaridade necessária para introduzir o programa de televisão “O Fino da Bossa”, juntamente com Jair Rodrigues. Toda essa experiência se tornou de grande consistência na organização de sua própria carreira, em que se permitiu o conhecimento dos bastidores dos meios de comunicação, como se comunicar com o público e selecionar o seu próprio repertório.

Em busca dessa contextualização significativa e histórica, ainda na década de 1950, a emissora TV Record busca a mobilização de uma estrutura de programação que considerasse a música. Mas, a visibilidade e alcance de mídias televisivas nessa época refletiam uma pequena e reduzida população, o que se torna uma condição acessível diferente na década seguinte, com a garantia de audiência concedida pela própria emissora com propostas de programas musicais de auditório, não nas retomadas de uma introdução que apresente iniciantes inscritos em concursos, mas de alcance da mídia televisiva com maior publicidade adquirida e melhores condições monetárias que antes tinham como destino apenas o campo radiofônico e os jornais da época.

Assim, todo o ambiente de auditório presente nos programas da radio também foi proposto e transposto para o musical “O Fino da Bossa”, conduzido por Elis Regina e Jair Rodrigues. O lançamento do programa “O Fino da Bossa” em 1965, pela TV Record, se fundamentava em uma técnica de marketing de sucesso, o que promovia Elis Regina como papel determinante e chamativo do programa, e assim, a cantora assumia uma função de destaque, com certas habilidades de “cantora popular moderna, de grande capacidade de transmissão, de interpretações muito pessoais e imaginativas”. (LUNARDI, 2011. Pg. 37).

Elogios também eram concedidos ao produtor de “O Fino da Bossa”, conhecido popularmente como Manoel Carlos, para quem dizeres positivos sobre a atuação do programa eram cedidos, em proposta de “um show no qual a música popular brasileira era o elemento principal” (INTERVALO/SP, 1965, pg. 43). Entre os convidados apresentados nos primeiros programas, destacavam-se Maria Bethânia, Nara Leão, Vinicius de Moraes, Wilson Simonal, Edu Lobo, entre outros artistas que mobilizavam uma divergência de estilos, como a própria Bossa Nova, e aqueles que já introduziam um certo “samba moderno” ou a “música popular moderna” (LOPES, 2013).

Muitos compositores da época demarcavam suas passagens pelo programa, com músicas nacionais apresentadas ao público, além de canções de protesto oriundas dos movimentos estudantis da conjuntura vigente, em que traziam em seus gritos vozes que produziam sentidos contra um funcionamento opressivo e ditatorial que já significava na época, vozes estas invocados e materializados na cantoria artística de Elis, e o conhecido samba autêntico de Jair Rodriguez.

O programa destacava a música popular brasileira e configurava anualmente os festivais dessa música popular. É importante a citação desses festivais na era proposta, como uma relevante produção da música popular brasileira, e que trouxe a promoção e difusão das temáticas com teor de engajamento social inscritos na valorização da própria MPB.

Uma divergência era pertinente na configuração e estabelecimento dessa Moderna Música Popular Brasileira, que procurou, naquele momento, a colocação de uma “qualidade estética à produção musical” (LUNARDI, 2011. pg, 40), e que buscava o reconhecimento de um efeito adquirido pela própria Bossa Nova, e a não desvinculação das propostas do samba e “do elo de autenticidade com o nacional-popular” (LUNARDI, 2011. pg 40), e assim, seguir com esse formato com intenção de um alcance do povo e para o povo, em outras palavras, o alcance de uma classe popular, “objetivo fundamental em um momento histórico marcado pelo engajamento artístico contra o regime militar implantado em 1964”. (LUNARDI, 2011, pg. 40).

Com esse engajamento político e social invocado pela MPB, também presente no programa “O Fino”, com buscas de diálogos entre a tradição e a modernidade, assim como o mercado e o engajamento bem posicionado, emerge-se a concepção de uma Moderna Música Popular Brasileira, hoje popularizada como MPB, o que se aludia, mesmo que em cunho paradoxal, a herança deixada pela Bossa Nova, mas em distintivo parâmetro artístico musical, com reducionismo de gestos e uma baixa intensidade da própria vocalidade, por exemplo.

O consumismo praticado por aqueles que se interessavam na MPB recebeu acréscimos, assim como a audiência do programa se tornou destaque e a imagem de Elis se evidencia muito mais que a própria imagem de Jair Rodrigues. Segundo Lunardi (2011), a imagem de Elis se configurou em destaque por conta da corporalidade e da performance artística assumida por Elis, muito semelhante ao estilo do rádio predominante na década de 1959 (Lunardi, 2011), mesmo que o cancionista selecionado pela cantora intérprete mobilizava gestos musicais mais modernos.

Para a historiadora Lunardi (2011), devido a essa conjuntura, pessoas de classes populares da camada social, buscaram a aquisição de aparelhos tecnológicos como a televisão, e ao assistir a programação e consumi-la, se identificavam com a imagem de Elis Regina, uma

vez que o programa ganhou visibilidade entre a audiência predominante do rádio e das classes populares da época.

Críticas não se distanciavam da performance melodramática desempenhada por Elis, com linguagem corporal acentuada, gesticulações de braços e a movimentação de seu corpo presente em toda cena, o alto volume inscrito em sua vocalidade com efeitos expressivos que corporificavam seu desempenho em palco. As críticas mobilizavam um efeito exagerado provocado pela cantora, um desempenho que se afastava dos padrões tradicionais de um estilo oriundo da Bossa Nova, com pouca linguagem corporal, sem volume alto e intenso na cantoria, e sem emoção inscrita.

Assim, Elis Regina retomava a memória das performances artísticas de Ângela Maria, estrela renomada pela sua época e desempenho nas rádios, o que Elis procurou resgatar em seu estilo, e diríamos que conseguiu, sendo possível trazer a audiência do público da rádio também. Em busca de um estilo com certa modernidade de campo musical, praticado, primordialmente pela classe intelectual da época, Elis estava em sentido oposto das certas modernidades que foram cogitadas no campo da música brasileira, o que permitia críticas acentuadas sobre Elis como uma “contramão” dessas propostas inovações.

É importante entender a operação dada a essa modernização musical, que se configurou no encontro de acontecimentos socioculturais diversos, como o público que acompanhava a audiência do rádio e acaba por deslocar-se para a televisão, o que gera divergentes expectativas e perspectivas de campos musicais, e a produção de determinadas propostas a partir desse encontro do campo radiofônico com as novas perspectivas de uma modernização musical e a colaboração na ampliação de um consumo da própria MPB, e assim, sua consolidação com os espaços musicais e festivais televisivos da época.

Alguns principais nomes consolidaram seus sucessos e buscaram as padronizações de uma escuta musical radiofônica, uma vez que a televisão buscava a sua própria linguagem e estrutura, mesmo que essa estruturação ainda sofria bases de uma influência da própria rádio. Chico Buarque, Elis Regina e outros permitiram essa presença com bases em uma certa influência radiofônica, o que por meio desses padrões de escuta radiofônica, a produção e repertório desses artistas colaboraram para propostas de uma certa modernização musical. Compreendem-se determinadas críticas a figura de Elis Regina a partir dessas evidências das escutas radiofônicas estruturadas em suas práticas musicais, mesmo que posteriormente e continuamente, sofreram possíveis transformações em sua trajetória e musical.

Críticas diversas se fundamentaram desde os primórdios do percurso artístico de Elis Regina, configurados a partir de um papel assumido pela artista como intérprete afirmado nos

entremeios de uma certa intelectualidade que legitimava a Música Popular Brasileira, e que para Lunardi (2011), “constituíam o setor mais dinâmico da indústria fonográfica brasileira”. (LUNARDI, 2011. pg, 20). Mesmo assim, Elis demonstrava todo um conhecimento técnico de suas performances apresentadas, era de uma certa caracterização artística própria, o que deixava dúvidas sobre sua possível autoria na seleção de cancionário que a cantora escolhia.

A incorporação de um ambiente proposto pela era radiofônica era presente no formato apresentado pela mídia televisiva, que embora buscasse uma estrutura de linguagem própria, tais formatos inscritos na rádio atravessavam toda a programação televisiva. Porém, a produção sonora já não era suficiente em sua relevância singular, presentes nos programas radiofônicos, mas toda a performance de uma visualidade, mesmo que refletida, atravessada e adaptada das programações de rádio de auditório, pelo qual Elis Regina e Jair Rodrigues configuravam suas participações no começo de suas trajetórias profissionais, posicionados em um ambiente com determinado público carregados por um sentimento de festividade e a introdução de certos apresentadores.

Por essas vias, Elis Regina e Jair Rodrigues detinham certo conhecimento determinante no controle de cena, especialistas de uma linguagem e performance expressiva que sabiam se apossar de instrumentos televisivos, demonstravam certa mobilização de um ponto certo na comunicação com a proposta televisiva que se demandava.

Assim, toda o conhecimento de uma vivência na era radiofônica permitia uma estrutura determinante na performance¹² interpretativa de Elis Regina, que permitiu influências e retomadas das grandes e denominadas cantoras da era radiofônica, e também permitia um atravessamento e encontro dessas referências musicais, que possivelmente, procuravam o estabelecimento de uma certa tradição, e também a modernidade precisa para a satisfação da audiência e público dos programas de rádio, “acostumado com uma sonoridade mais expressiva e vigorosa – que estava migrando para a televisão e também os intelectuais e jovens que queriam uma linguagem considerada mais “atual”, como a bossa nova”. (NAPOLITANO, 2001. pg. 13)

Toda a performance artística de Elis Regina, como sua interpretação, sua linguagem corporal, sua vocalidade expressiva e sua expressão gestual, se comunicavam referencialmente com todo o espaço radiofônico, o que acarretou certos conflitos entre esse campo da rádio e a bossa nova, refletidas nessa trajetória de Elis. Essa “identidade” de Elis Regina e seu desempenho receberam duras críticas de determinados defensores da velha guarda, assim como daqueles que configuravam uma certa “bossa nova intimista” (LOPES, 2013, pg. 13), o que

¹² Nesta pesquisa, o termo performance se refere à linguagem artística.

permitia todo o seu plano musical estar em uma posição de muitas críticas e em um lugar não legítimo pela própria classe elitista intelectual, mesmo alcançando audiência e um público de sucesso, o que variava entre aqueles que pertenciam ao público que acompanhava a mídia televisiva, e entre aqueles que eram presentes como público que ouviam a reprodução de discos mobilizados pelos programas radiofônicos, uma vez que Elis Regina era sucesso nas vendas desses discos, como também de toda uma representação de sucesso da época. (Lopes, 2013).

De fato, o programa “O Fino da Bossa” demarcou toda uma trajetória de Elis, programa este aplaudido e contemplado por todo um público, elogiado por críticas especializadas que observavam naquela programação ocorrida semanalmente na mídia televisiva, como um “porta-voz da música popular brasileira”, “e uma solução para o famoso debate entre qualidade e popularidade na MPB”. (LUNARDI, 2011, pg. 100). Já era imposto como plano de marketing da programação a mobilização de uma imagem de Elis como a “rainha da bossa, do charme e da graça”, e detinha a capacidade necessária e eficaz de expressar emoções, na tentativa de provocar tal sensibilidade no público que acompanhava o programa, na tentativa de promover emoções de riso e até de choro.

3.2 O canto performático.

Elis era considerada por sua célebre atuação, como cantora intérprete de todos os tempos, descrita como a “maior porta-bandeira” do campo da música popular brasileira de acordo com uma de suas biógrafas (Echeverria, 1985, p.267), pela qual não se trata de *uma* cantora, mas *da* cantora, em que “legou uma obra que atravessa o tempo” (MARIA, 2015. pg, 9), como aquela em que não apenas era detentora de toda uma aptidão para as questões técnicas e de expressões de vocalidade, mas aquela que também demarcava o saber de uma performance de palco em absoluta perfeição. (Accioli, 1995, p.150; Mayrink, 1995, p.157). Assim, materializa-se o papel representacional a partir de dizeres sobre o seu trabalho artístico, o que nos permite entender as razões pela qual Elis Regina ainda vive, mesmo que pelo salão, pelas cidades, pelos clubes, porém, como uma estrela. (Vieira, 2015).

Há um universo de possibilidades que se abrem quando o nome “Elis Regina” é retomado, porém, antes de permitir uma de nossas retomadas, é preciso compreender o projeto autoral (Lunardi, 2011), pelo qual a cantora e intérprete mobiliza sua performance, em busca de conciliação com demandas de uma estrutura cultural da própria Música Popular Brasileira, e assim, iniciar “seu processo de institucionalização” (LUNARDI, 2011. pg, 19).

Uma de suas maiores demarcações, pela qual se tornou conhecida e popular, foi a dramaticidade inscrita na materialidade de sua performance artística, sua linguagem corporal com movimentos e gestos com os braços bem posicionados como simbólico de resistência, “como nas canções engajadas; ou melodramático, com expressões carregadas de forte histrionismo; e de forma mais descontraída, alegre, e muitas vezes dançante, ao cantar sambas.” (LUNARDI, 2011, pg. 35), em que toda a sua carreira musical se categorizava por técnicas interpretativas próprias que se adequavam a ela e a seu projeto autoral desenvolvido em diálogos com exigências técnicas e até de audiência.

De certa forma, Elis materializou diversas performances em toda a sua trajetória artística, com cantoria e expressões gesticulais exibidas exortativamente, ora em gestos de uma corporalidade dançante, ora em estrutura que demandasse certa técnica, mesmo em expressões de maior espontaneidade, ou com gestos levados por uma certa leveza ou tensão.

É evidente a demarcação deixada por Elis Regina pela sua maneira de cantar e se expressar nos palcos, o que provocou a atenção do público e dos jurados que participaram do I Festival Da Canção, pela qual Elis recebeu a vitória. Elis alude a uma capacidade de abordagem a campos distintos exibindo a mesma competência técnica e expressiva, atingindo determinado equilíbrio em cada palavra aludida, o que permite traços de uma conexão com os compositores das canções. De certo, o equilíbrio técnico carregado de emoções, a gesticulação corporal, em especial com os braços fizeram de Elis Regina uma imagem marcante e significativa nos palcos.

Em sua trajetória artística, percebem-se variantes no percurso de sua discografia. Há efeitos de uma certa espontaneidade, outros apresentam uma Elis com efeitos mais técnicos, tecidos por uma leveza, ou em alguns momentos a presença de uma tensão. Na busca por essa contextualização, há o exemplo da canção “Fascinação”, com efeito de uma valsa, em que Elis procura mobilizar categorizações técnicas da vocalidade da canção, inscritos com timbre mais agudo, e assim, Elis tece uma tonalidade mais alta, e em alguns momentos mais baixas.

Em outros momentos, como é o caso da canção “Jardins de Infância”, Elis procura mobilizar simultaneamente o efeito de espontaneidade e de tensão, como se ela procurasse mobilizar um gesto de compreensão que permita o público entender o sentido ali inscrito, por meio de uma linguagem metaforizada, com determinadas analogias carregadas de um efeito satírico para levantar problemáticas de uma conjuntura vivida e tocada pela cantora. Em outras palavras, “A ação complexa pela qual a mensagem poética é simultaneamente, aqui e agora, transmitida e percebida” (ZUMTHOR, 1997, p.33). Portanto, Elis considerava não apenas a performance artística em si, mas a forma como tal é compreendida e recebida pelo público.

Elis Regina era cantora, acima de tudo intérprete, portanto, é de suma relevância a consideração da interpretação de todo seu cancionário, constantemente em conexão com aspectos significativos para a compreensão das canções e de sua performance, como seu desempenho musical e teatral, o sentimento e as emoções inscritas nas canções performáticas, como seus gestos de mãos, a movimentação corporal, a movimentação com os olhos, as expressões faciais, a forma de se posicionar no palco, a forma de usar o microfone, assim como o público presente, o que traziam uma demarcação de personalidade e estilo configurado a partir de seu desenvolvimento como uma artista, mesmo apesar das críticas, mas que também marcam toda a trajetória de Elis Regina.

Na atuação de “O Fino da Bossa” não foi diferente, uma atuação demarcada efetivamente por toda a sua carreira. Elis mobilizou diálogos com a Bossa Nova, a cantoria praticada, assim como as danças provocadas por Elis Regina e Jair Rodrigues, as entrevistas realizadas de forma contagiante com seus entrevistados presentes, “da linha tradicional e moderna da música popular brasileira, buscando atender a uma performance televisiva, em meio ao amplo debate sobre a MMPB que se tornou proeminente na década de 1960”. (LUNARDI, 2011. pg. 97).

3.3 O canto político

Nos entremeios de uma vocalidade e determinados gestos que demarcam, a cantora intérprete de Porto Alegre posiciona o nascimento de um gênero “música de festival”, que condicionou todo o percurso da própria música popular brasileira, pelo qual recebeu o nome de MPB posteriormente (MELLO, 2003, p. 47). De acordo com Marcos Napolitano “esse procedimento que redimensionou e consagrou a sigla MPB pode ser visto como parcialmente determinado pelas intervenções culturais que tentaram equacionar os impasses surgidos em torno do nacional-popular” (NAPOLITANO, 2010, p.47), assim, entendidos em uma perspectiva cultural-política.

Uma cantora que se categorizava excessivamente em cunho comercial, preocupada com suas possíveis conexões com o que era demandado pelo mercado da época, e pouco se preocupava com certo posicionamento político e ideológico, assim era a imagem tecida de Elis Regina por aqueles que faziam parte da crítica especializada, destacada primordialmente na década de 1960.

Ainda nessa década, precisamente a partir de 1967, alguns artistas e compositores eram integrantes de uma lista proposta daqueles que, se não perseguidos, eram constantemente

observados pelo Departamento de Ordem Política e Social, o que poderia ser compreendido de forma significativa que, embora a educação e formação política não constasse como fator presente, a questão de sempre estar entre os denominados grupos politizados já permitiam certas provocações, na companhia de membros considerados ideologicamente da esquerda, o que conseqüentemente acarretava em certa contrariedade pelo posicionamento predominante daqueles que defendiam e pertenciam ao regime militar, como oposição a esses grupos, e assim, a cantoria de canções com tematizações de algo nacional-popular, o que certamente consagrava a cantora Elis Regina com determinada visibilidade como uma artista/cantora nacionalista e engajada nas problemáticas sociais.

Para a historiadora Lunardi (2011), Elis se constituiu, de forma histórica, como uma representante que configurava uma prática de resistência no campo artístico contra o regime militar, pelo que diz:

Tal resistência aparecia nos setores artísticos defendendo a música popular brasileira contra a invasão estrangeira, numa estratégia nacionalista de luta contra o "Imperialismo" liderada pelas esquerdas, sobretudo na década de 1960, e nos setores mais estritamente políticos a partir de "Falso Brilhante" quando, declaradamente, tornou-se uma artista engajada. (LUNARDI, 2011. p.156).

A intelectualidade brasileira de um posicionamento ideológico de esquerda configurou toda a base ambicionista de um funcionamento da MPB, em especial no período em que “o interesse da crítica estava ligado aos aspectos discursivos da canção popular, motivando inúmeros debates sobre suas propostas políticas, sociais e culturais. Dessa maneira, os artistas ocupariam posições engajadas ou alienadas diante deste novo cenário” (FANTINI, 2011, p. 20).

Desta forma, Elis Regina, na condição de intérprete, assim como outros nomes no campo da música, mobilizou sua colaboração na produção de uma determinada personalidade identitária brasileira, pela qual os concertos e grandes shows de Elis Regina, como também toda a programação de uma mídia televisiva daquele momento, com altos índices de audiência e uma notória visibilidade alcançável, podem ser compreendidos em sua atuação e no estabelecimento de simbologias com certas figuras nacionais para todo o seu público. (Fantini, 2010).

Elis, na escolha de seu repertório, procurou relacionar todo seu cancionário com certos compositores consagrados daquela época, como Baden Powell e Vinicius de Moraes, assim como seus respectivos seguidores do momento, como exemplo de Edu Lobo. Com isso, na materialização de sua voz, a intérprete permitia certas representações de uma classe intelectual brasileira que tecia determinados questionamentos sobre o reconhecimento do regime militar,

com canções compostas que comportavam problemáticas sociais e um posicionamento de defesa de identidades nacionais.

De certo, o campo de possibilidades com objetividade de um canto político inscrito em Elis é extenso, mas há momentos que tal canto permitiu determinados atravessamentos políticos, como o sucesso do show “Falso Brillhante”, que entre os anos de 1970, consagrou a imagem de Elis Regina com toda a sua trajetória como uma grande cantora intérprete do país, como nas palavras de Carole Chidiac: “E foi com Falso Brillhante que Elis Regina conheceu aquela que foi sua maior temporada artística, batendo recordes de frequência de público, permanência em cartaz e aplausos da crítica”. (ARACHIRO, 2004. p. 37). Embora Elis tenha destacado alguns posicionamentos de discursos nacionalistas quando começou sua trajetória, em uma observação cunhada por um engajamento pessoal, a figura da cantora intérprete se consagrou como “cantora de resistência” (LUNARDI, 2001. p. 165) considerada especialmente após esse espetáculo.

Na estreia de “Falso Brillhante”, a própria mídia destacou esse espetáculo de forma elogiosamente, o que indicava uma Elis com certa espontaneidade, e mais engajada politicamente do que nunca (Lunardi, 2011). O espetáculo, por outro lado, também era esperado por muitos críticos como um dos mais relevantes e belos daquele momento, assim como toda a imprensa destacava aquela estreia de Elis como algo bem distante da imagem da cantora, ou da “Pimentinha” no passado, o que reforçou aquele espetáculo como um dos mais relevantes de sua carreira. Já na retomada das palavras de Elis Regina, que o “Falso Brillhante foi a eclosão de uma guinada que aconteceu seis anos antes da data da entrevista assumindo que, em meio a este tempo, politizou-se mais” (LUNARDI, 2011. p. 165).

3.4 O canto vocal.

Nas considerações de Pedro de Souza, a voz detém a possibilidade de demarcar e inscrever a presença do sujeito no momento de seu dizer. Assim, é preciso atentar-se a modulação de toda uma vocalidade, aqui inscrita como vocal feminino, o que permite diversos regimes de sentido posicionados no ato enunciativo, seja no caso, por exemplo, de uma mulher que, por um lado, atribui ao seu próprio drama, por outro lado, utiliza a sua voz para mobilizar a coerção de um poder com o qual se defronta. Aqui, há diversos regimes enunciativos, em que a cada instância inscrita, a voz funciona e significa no tom pelo qual coincide a pessoa posicionada, ou seja, pessoa que fala na fala. (Souza, 2017).

Ouvir Elis Regina é como perceber um acontecimento, porém, um acontecimento que significa, que provoca sentidos, e muito além de uma simples materialização de uma certa vocalidade, mas é perceber o ritmo respiratório daquele que canta. Elis, por meio de sua voz, narra canções com leves pinceladas de sentimentos e emoções. É certo que a voz é a caracterização mais perceptível de toda corporalidade sonora, e ali se inscreve o sentido, muito maior que o próprio som, e assim promove determinadas diferenças quando comparadas a toda a instrumentalização musical, em termos de efeito.

Como já abordado, Elis inicia sua carreira na rádio, mas não apenas sua trajetória profissional, mas seu contato com a música. Ainda nova, escutava Rádio Nacional, na presença de seus ídolos constantemente citados por Elis, como Cauby Peixoto e Ângela Maria, em que ambos acabam por moldar toda a vocalidade de Elis Regina. Portanto, mobiliza-se certa compreensão de um caminho percorrido por Elis, já inscrito por seus ídolos, como a sua poderosa voz, sua impecável afinação, a improvisação de uma melodia singularmente inquieta e certos movimentos que demarcavam o efeito de uma técnica, e por vezes, o efeito de uma emoção inscrita com maestria pela cantora intérprete.

Pelos campos midiáticos, dizeres a respeito do canto feminino, primordialmente daqueles inscritos pelos canais radiofônicos, dialogavam com a maneira dita subjetiva pela qual a mulher é posicionada (em cunho discursivo) da música popular brasileira, assim, era necessário o alinhamento dessas subjetividades para fazer ouvir a própria vocalidade. Nos períodos de ascensão dos canais radiofônicos, a vocalidade de uma mulher precisava mobilizar o funcionamento de uma cena “perante o drama de submeter-se”. (SOUZA, 2015. p.194).

Mobiliza-se, por aqui, o fazer histórico em que a voz se coloca como operante de certas subjetividades inscritas de forma precedente no ato e instância daquele sujeito que canta. Para Souza (2015), pode-se atestar o funcionamento de vocalidade inscrita nas cantoras da era radiofônica, como exemplo de Ângela Maria, orgulhosamente a inspiração de Elis Regina, pertencente a um determinado funcionamento de regime discursivo, ou seja, “rimar amor e dor em vozes intensamente melodiosas compunha um modo de enunciação no feminino em que, contraditoriamente a ordem do masculino, cedia espaço para deixar dizer a mulher”. (SOUZA, 2015). Assim, mobiliza-se toda uma historicidade do canto e presença feminina inscrita na vocalidade, o que deriva de uma ordem referente ao estilo da mulher que almejasse a posição de artista.

Era notório essa insistência contínua da arte vocal que Elis buscava em seu canto, uma vez que a mesma não escondia sua admiração por Ângela Maria em entrevistas, ou em

momentos que existia a possibilidade de demonstrar sua devoção pela cantora brasileira, expoente da Era do Rádio, considerada uma das melhores vozes do campo da MPB,

“... ‘ter descoberto que podia ser cantora a Ângela Maria, comecei a minha carreira de cantora imitando descaradamente em extrema felicidade que eu confesso isso a Ângela Maria, até hoje, em certos momentos das minhas apresentações, eu saco na minha voz a voz da Ângela Maria, e tenho profundo orgulho disso, e Ângela Maria é realmente pra mim a maior cantora que o Brasil já teve até hoje, e vai continuar tendo durante algum tempo. Se Deus quiser, ela vai viver muito pra gente ainda’’² (entrevista Elis)

Portanto, é importante a contextualização dessa relação das mulheres como cantoras, artistas, e que reproduzem certas subjetividades efetivas na relação da instância enunciativa e a voz. No âmago dessa análise, a inscrição da subjetivação é considerada pelas marcas da historicidade, o que por meio dessa observação histórica, nota-se a presença de uma singularidade do canto feminino como voz inscrito na canção popular.

CAPÍTULO 4 – ANÁLISE DO CORPUS

4.1 Considerações iniciais de “Atrás da Porta”.

A pesquisa delimitada, em regime descritivo e qualitativo, apresenta o recorte¹³ que desloca para a construção dos sujeitos femininos nas discursividades que se mobilizam em canções que Elis Regina interpreta, como cantora de MPB. Na letra, opera-se o funcionamento de elementos linguísticos importantes na dimensionalidade dos discursos, assim como certos elementos da voz, que inscrevem e reforçam as subjetividades do sujeito posicionado naquele que canta, e que demarca o canto feminino em sua historicidade de um funcionamento da própria MPB, entendida como “posicionamento que constitui o “núcleo duro” da atual Música Popular Brasileira” (COSTA, 2001, pg. 156). Assim, há características que operam sentidos sobre a os sujeitos femininos na vocalidade, e na letra de canções interpretadas, como materialização desse posicionamento que demarca Elis Regina.

¹³ O recorte das canções se constituiu pela circulação destas como cancionário popular que diz sobre a mulher, sendo assim, a pesquisadora optou em procurar compreender como essas imagens se constroem pelo aparato teórico e metodológico nas canções delimitadas.

4.1.1 Canção: *Atrás da Porta* (1972).

**“Quando olhaste bem nos olhos meus/ E o teu olhar era de adeus, juro que não acreditei/
Eu te estranhei, me debrucei/ Sobre o teu corpo e duvidei/ E me arrastei, e te arranhei/ E
me agarrei nos teus cabelos/ No teu peito, teu pijama/ Nos teus pés, ao pé da cama/ Sem
carinho, sem coberta/ No tapete atrás da porta/ Reclamei baixinho/ Dei pra maldizer o
nosso lar/ Pra sujar teu nome, te humilhar/ E me vingar a qualquer preço/ Te adorando
pelo avesso/ Pra mostrar que ainda sou tua/ Até provar que ainda sou tua.”**

Na textualidade inscrita na letra, algumas demarcações se inscrevem como tentativa de abordar um sujeito apontado com instabilidade emocional, o que traz certos saberes de uma cultura patriarcal que posiciona o ser emocional relacionado a uma característica frágil da mulher, o que permite dizeres legitimados sobre tais traços inscritos socialmente, e que se atravessam por um funcionamento linguístico que opera essa legitimação já dita historicamente.

A letra da canção enuncia um sujeito demarcado por seu estado passional decorrente de uma situação contextualizada pelo rompimento da relação, que por um lado, invoca um estado de inconformismo do sujeito feminino que não aceita tal término e se encontra em estado de desespero, e assim, procura encontrar formas de manter a relação amorosa.

De certa forma, o título da canção já evoca uma certa cenografia, a relação amorosa. A cenografia da canção “*Atrás da Porta*” introduz um enunciador feminino demarcado pelos traços subjetivos de uma construção do que é ser feminino. Esse enunciador, dito por uma operação linguística inicia sua fala ao denotar sua insatisfação emocional de ver o seu amado partir, o que provoca diversas reações na tentativa de lhe chamar a atenção. Contudo, o enunciador não apenas demonstra inconformismo da situação provocada, mas também, de sua afirmação como dependente e o reconhecimento de posse por seu amado, o que se identifica como características desse enunciador inscrito.

Na averiguação dessa identidade construída do enunciador inscrito, perpetuam-se duas dimensionalidades que se tornam relevantes na compreensão da cena enunciativa e de um gesto que produza sentidos a partir de uma produção discursiva, mobilizados pelo *ethos* e o código de linguagem, sendo este último constituído pela língua portuguesa. Para Maingueneau (2008), é nessa relação que se constitui um elemento determinante do discurso, a partir de um uso específico de linguagem. Na configuração da relação do *ethos* com a cenografia, para Maingueneau, há uma relação de legitimação e validação entre eles, e assim, esta conceituação

funciona como determinante para construir a imagem que o próprio enunciador constitui no ato de enunciar. Assim, toda produção discursiva inscreve e demarca a constituição de um *ethos*.

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 o término da relação entre mulher e seu companheiro. Aqui, a construção do *ethos* na letra demarca a mulher na amálgama de emoção e seu sofrimento.

“Quando olhaste bem nos olhos meus

E o teu olhar era de adeus, juro que não acreditei

Eu te estranhei, me debrucei

Sobre o teu corpo e duvidei

E me arrastei, e te arranhei

E me agarrei nos teus cabelos.”

Há nuances do sofrimento na voz de Elis Regina, o que mobiliza o entrelaçar de sentimentos que constroem, por meio de uma voz melancólica, o *ethos* de uma mulher aflita com a situação envolvente. Aqui, retoma-se a construção de uma subjetividade feminina tomada pelo controle das emoções, como representação da mulher portadora de uma essência da feminilidade demarcada pelo ser emocional, com formas de ser, agir e pensar a partir desses efeitos de sentidos que definem a subjetividade feminina. A discursividade que aqui se representa é inscrita como característica associada na dependência da figura masculina, gesticulada pela vocalidade de alguém que suplica, como em **Te adorando pelo avesso/Pra mostrar que ainda sou tua/ Até provar que ainda sou tua.**

É certo que nas categorizações sobre sexualidade e gênero, há elementos e certas marcas que atestam toda uma trama de subjetividades, o que acaba por reforçar observações estereotipadas dos sujeitos femininos, assim como dos sujeitos masculinos. Tais subjetividades se tornam relevantes nessa caracterização sobre sexualidade e gênero, pelas quais se derivam de divergências relevantes entre o gênero masculino e feminino, que determinam posicionamentos no mundo social.

Assim, nessa dimensão sobre tais caracterizações, mobilizam-se atribuições femininas, inscritas na canção, como emoção, a raiva, a tristeza, o desprezo, a vingança, e o medo, demarcados por elementos linguísticos que dizem sobre sentimentos, primordialmente nessa canção. O sentido de vingança é inscrito na letra, porém, a construção do *ethos* que Elis mobiliza

em sua voz, é de uma mulher ainda tomada pelo sentimento de angústia, no ponto em que se inscreve uma vocalidade estremeçada.

**“Reclamei baixinho
Dei pra maldizer o nosso lar
Pra sujar teu nome, te humilhar
E me vingar a qualquer preço”**

Assim, uma imagem do enunciador da canção se configura na instância enunciativa, de uma mulher que denota seus traços a partir das emoções materializadas, delimitadas por diversos sentimentos, o que considera o código de linguagem no funcionamento da língua portuguesa brasileira, com expressões que carregam sentidos atribuídos por certas afetividades e emoções, como já definidos nos primeiros versos analisados,

**“Quando olhaste bem nos olhos meus
E o teu olhar era de adeus
E me arrastei
E me agarrei nos teus cabelos
No teu peito.”**

A emoção, como traço de feminilidade, envolve o corpo, o que atinge e provoca determinados comportamentos. Assim, tem-se a canção interpretada por Elis Regina não apenas como enfoque do fato de acontecimento, como o rompimento da relação amorosa, mas os traços subjetivos e o estado de alma ocorridos a partir desses acontecimentos e que demarcam o sujeito inscrito, como no caso dos primeiros versos **“Quando olhaste bem nos olhos meus/ e o teu olhar era de adeus”**, que inscrevem o sujeito feminino da canção, atravessado pelas reações sensíveis, emotivas e afetivas que o posicionam.

Essas características demarcadas como o ser feminino, constituinte do próprio sujeito mulher, são características que o enunciador provoca quando enuncia. Assim, há uma coerência entre o que é dito e o que o enunciador diz, também por aquilo que ele diz, e pela forma como se diz, fazendo com que o discurso funcione de forma eficaz sobre o próprio coenunciador, e faz com que este último se sinta persuadido e reconheça aquilo que circula pelas discursividades.

Ao enunciar **“nos teus pelos, teu pijama, nos teus pés”**, Elis provoca intensa contrição demarcada em sua vocalidade, o que retoma todas as possibilidades e não possibilidades daquele sujeito feminino impedir que o companheiro se vá. Quando alude ao recurso linguístico “ao”, de “ao pé da cama”, Elis atinge um vocal mais alto, e permite um glissando a partir de um efeito de voz determinada e maior, e assim, conclui “da cama”, o que reforça o sentido de submissão perante o amado.

É importante o destaque que a cenografia aqui apresentada se sustenta a partir de algumas cenas discutidas por Maingueneau (2005), intituladas como validadas, “isto é, já instaladas na memória coletiva, seja a título de modelos que se rejeitam ou de modelos que se valorizam” (MAINGUENEAU 2005, p. 92). Assim, na cenografia inscrita na canção, há a caracterização de uma cena de tristeza e angústia ao perceber a possibilidade de perder o seu companheiro; a cena de vingança, determinada pelo sujeito feminino que desconta seu sentimento de angústia ao querer maldizer o nome do companheiro, e por último, a cena do arrependimento, o que denota o sentido de uma mulher pertencente ao homem, como se precisasse comprovar esse pertencimento por meio de uma relação de dependência.

Uma vez que toda cenografia constitui a imagem de um coenunciador, o enunciador remete a determinadas cenas que apontam a feminilidade da mulher já legitimados pelo interdiscurso, e que permite tal reconhecimento como algo que demarque esses traços como pertencentes ao universo feminino. Assim, o enunciador diz com a finalidade de provocar determinada reação sobre o ouvinte, que se sinta tocado pela canção ouvida, como provocativa de diálogo com esse coenunciador. Portanto, configura-se a cena do discurso literomusical e a cena do gênero MPB, pela caracterização de alguém que ouve Música Popular Brasileira, ou o ouvinte de Música Popular Brasileira.

Próximo ao final da canção, Elis enuncia **“até provar que ainda sou tua”**, o que denota o sentido de resignação presente a partir de um sentimento de quem pertence ao seu amado, de um sujeito feminino que reconhece pertencer ao sujeito masculino, mesmo que configurados em sentidos de profunda tristeza. Sinaliza-se a demarcação de um certo teor emotivo produzidos pelo sentimento de choro e tristeza, evocados por sua voz.

Assim, esses elementos funcionam para que o público detenha a percepção dessa dinâmica discursiva que diz sobre sentidos na canção e a significam. É interessante pensar que Elis também incorporava as canções, mesmo que a pesquisa não contemple a questão gestual, mas que em outras análises, poderia contribuir para sentidos outros.

“Elis Regina não apenas estava atenta às relações texto-música das canções que interpretava, como também lançava mão de sua corporalidade para sublinhar, ilustrar, ampliar, responder, antecipar ou, mesmo, acrescentar o indizível nas entrelinhas e no óbvio das letras.” (BORÉM; TAGLIANETTI, 2014, p.67).

É interesse a contraposição de sentidos alocados pela textualidade, e aqui demonstrados como possibilidades de construção de sujeito. Ao enunciar **“dei pra maldizer, o nosso lar”**, a utilização do enunciado **maldizer o nosso lar**, permite a construção do *ethos* de mulher que busca vingança, **“te humilhar, e me vingar a qualquer preço”**, mas de profunda tristeza, com demonstração de dor. Essa divergência apontada pela textualidade possibilita mobilizar o sentido de um personagem que se sente pequeno para provocar certa humilhação.

De acordo com o gesto de análise da canção, pode-se observar a construção do sujeito mulher tomado por seu sentimento de emoção, como na dependência emocional que apresenta determina submissão ao seu amado. É importante observar as cenas validadas que o enunciador, inscrito na canção, permite para construir a cenografia da canção e possibilitar informações interpretativas sobre o *ethos* da mulher posicionado na análise. As cenas que são delimitadas pelo enunciador são facilmente identificadas pelo coenunciador, que não somente as identifica, mas também se reconhece nelas. Assim, de acordo com as cenas inscritas, o coenunciador é tomado por uma dependência da mulher para com o homem, como alguém que é submisso às suas emoções quando ditas em uma relação amorosa, no caso, da mulher para com o homem.

4.2 Considerações Iniciais de “Essa Mulher”.

Elis Regina, ao ser entrevistada pela Rádio Nacional, em 1979, demarca a relevância que a canção detém, ao dizer que,

“Essa letra eu considero, em termos de retrato da situação da mulher artista particularmente, da mulher que trabalha, independentemente de ser artista, da mulher que trabalha, que tem a sua vida somada a do seu marido sob vários aspectos, inclusive o econômico e financeiro, o da batalha fora das quatro paredes do seu lar, eu acho que é a mais feliz de todas. Várias coisas a respeito de mulher já foram escritas, via de regra por homens, que conhecem a situação realmente, mas nunca viveram a situação. Viver na carne, passar pelas coisas, é muito mais fácil quando você vai se referir ao assunto, quando você tem conhecimento de causa a coisa sai muito mais completa. É a história das duas que é a minha também, e que é de uma porção de gente. É a de Clara Nunes, é a de uma penca de mulher que canta, que trabalha, que eu conheço... e é uma música emocionante. [00:00 a 01:50]” (ELIS REGINA em Rádio Nacional, 1979).

É interessante a corporificação dada nesta canção, uma vez que o sujeito inscrito, a princípio, na letra proposta, invoca uma imagem de um traço de feminilidade que ocorre no

cotidiano, como a mulher dona-de-casa, a mulher com seus desejos, sua loucura e com sua sedução. Assim, identifica-se um funcionamento de marcas linguísticas que demarcam toda uma construção dos traços de feminilidade que apontam efeitos a certas discursividades que circulam, especialmente nessa canção.

Nessa canção, analisa-se a construção desses discursos que retratam a feminilidade como próprio do ser mulher, que já se faz circulante desde o tempo de adolescente e se preserva enquanto fase adulta. Para Orlandi (2005), “o lugar em que se pode observar a relação entre língua e ideologia, compreendendo-se como a língua produz sentidos por/para os sujeitos” (p. 17), ou seja, são as condições históricas que produzem influências e certos reflexos nas discursividades concernente ao sujeito mulher e seus traços femininos.

4.2.1 Canção: *Essa Mulher* (1979).

**“De manhã cedo essa senhora se conforma/ Bota a mesa, tira o pó, lava a louça, seca os olhos/ Ah, como essa santa não se esquece, de pedir pelas mulheres/ Pelos filhos, pelo pão/ Depois, sorri meio sem graça/ E abraça aquele homem, aquele mundo/ Que a faz, assim feliz/ De tardezinha, essas menina se enamora/ Se enfeita se decora, sabe tudo, não faz mal/ Ah, como essa coisa é tão bonita/ Ser cantora, ser artista/ Isso tudo é muito bom/ E chora tanto de prazer e de agonia/ De algum dia qualquer dia/ Entender de ser feliz
De madrugada, essa mulher faz tanto estrago/ Tira a roupa, faz a cama, vira a mesa, seca o bar/ Ah, como essa louca se esquece/ Quanto os homens enlouquece / Nessa boca, nesse chão/ Depois, parece que acha graça/ E agradece ao destino aquilo tudo/ Que a faz tão infeliz/ Essa menina, essa mulher, essa senhora/ Em que esbarro a toda hora/ Nos espelhos casuais
É feita de sombra e tanta luz/ De tanta lama e tanta cruz/ Que acha tudo, natural”**

Uma vez que este trabalho comporta 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 nos apoiamos em cenas de fala já colocadas pela memória coletiva (Maingueneau, 2001). Assim, quanto a esse conceito, a cenografia investida é de uma mulher diante de seus deveres rotineiros, mesmo que cansada, com efeito característico apático, ela se conforma com a situação envolvente, e nesse conformismo, enxuga suas lágrimas.

**“De manhã cedo essa senhora se conforma
Bota a mesa, tira o pó, lava a louça, seca os olhos”**

Uma vez que essas cenas de fala validadas se encontram instaladas em uma memória coletiva, a compreensão que se mobiliza em um universo de sentido é caracterizado por determinados estereótipos, porém, de acordo com Maingueneau (2001), 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 leitor “e que remete a uma maneira de ser de um corpo investido de valores socialmente especificados que os sentidos vão se construindo” (CARNEIRO, 2004. p. 108).

Assim, nos versos acima, o *ethos* do eremetenunciador que se encontra inscrito na textualidade apresentada, produz a mulher conformada com suas atividades de casa. É interessante o uso de um pronome pessoal alternativo (ou pronome de tratamento), inscrito em **Senhora**, o que produz a lembrança de alguém assujeitado a certo conformismo em relação ao seu futuro. Já em relação a locução adverbial inscrita em **de manhã**, remete a ideia de um cotidiano que já se inicia ao começo do dia, como uma das primeiras tarefas a serem realizadas pelo sujeito inscrito, o que retoma o estereótipo de mulher dona de casa, que já acorda e inicia seus afazeres.

Entretanto, mesmo com a inscrição de uma rotina diária, essa mulher **seca os olhos**. Assim, mobiliza-se o funcionamento de uma cena, que ainda se reforça pelo *ethos* do enunciador, em que não se mostra feliz, apenas conformada, uma vez que ela **seca os olhos**, e **se conforma**, também evidentes na textualidade.

**“Ah, como essa santa não se esquece, de pedir pelas mulheres
Pelos filhos, pelo pão”**

Para Maingueneau (2008), o *ethos* estritamente se configura a 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 *senhora* dona de casa, mas a imagem associada a essa instância subjetiva que apresenta uma figura de mãe, uma mãe que **pede** pelos filhos, que não se esquece de pedir pelos filhos, o que produz um sentido atravessado pelo efeito do discurso religioso, cuja compreensão é dada também pelo pronome **santa**, o que remete a ideia de uma cenografia im(posta) que posiciona a mãe religiosa, aquela que pede pelo pão, que pede por outras mulheres, e pelos filhos.

Certamente, o **ser santa** carrega diversas imposições no comportamento de feminino. O uso da interjeição inicial “**ah**” também produz sentido e reforça o efeito de admiração pelo sentido imposto a aquela figura de mulher, uma vez que tal interjeição exprime determinada carga de alegria, especialmente pela entonação “arrastada” na vocalidade de Elis.

“Depois, sorri meio sem graça

E abraça aquele homem, aquele mundo

Que a faz, assim feliz”

A cena delimitada aponta o sorriso como possível satisfação daquilo que faz, porém, a cena da vergonha é mobilizada, o que gera um **sorrir meio sem graça**, e conseqüentemente, **abraça aquele homem**, e *aquele mundo*, o que produz o sentido de que isso é tudo o que ela tem, representado pela ideia de totalidade, **aquele mundo ou** aquela vida em que vive, e que isso a faz feliz.

Em todos os versos (já) analisados, a cena do trabalho do lar é presente, como papel relevante e exclusivamente associado a figura feminina. Para Duran (1983), essa ocupação como dona de casa não se percebe como forma natural, mas histórica, muitas vezes entendida não como trabalho, mas ‘coisa de mulher’.

“De tardezinha, essa menina se enamora

Se enfeita se decora, sabe tudo, não faz mal”

A cena da vaidade se posiciona nos versos acima, e o *ethos* feminino de uma mulher vaidosa assume a inscrição, uma mulher com vaidade própria e que gosta de se enfeitar. De acordo com Lipovetsky (2000), o ato de se embelezar se tornou, a partir da última década, como sinônimo para a mulher, especialmente a mulher magra e jovem. Assim, com o apogeu da imprensa, da publicidade e da moda, especialmente feminina, os princípios de beleza e seus ideais circularam estruturalmente, em todas as classes sociais, o que se tornou um grande traço sobre o ser mulher, afinal, mulher se cuida, se embeleza, **se enamora, se enfeita, se decora, e não faz mal**.

É interessante o elemento linguístico apontado no pronome reflexivo “**se**”, em **se enfeita** e **se decora**, como o sujeito inscrito praticando a ação sobre si mesmo, ou seja, exerce o sentido constitutivo de uma mulher que se arruma, se enfeita para ela mesma, não necessariamente para o homem, **aquele homem**. A locução adverbial **de tardezinha**, produz o (possível) efeito de

uma cena que remete um sentido de sequência, uma vez que nos versos em que se inscreve a seguinte locução adverbial **de manhã**, o *ethos* que se constrói acaba por refletir uma figura de mulher que faz suas atividades, entendidas no imaginário como “obrigações de mulher”, em que se realizam pela manhã, “**de manhã cedo essa senhora se conforma, bota a mesa, tira o pó, lava a louça**”, já pela tarde, **essa mulher**, após a realização de seus deveres, começa a pensar em si, se colocando em segundo lugar, uma vez que primeiro vem suas atividades como mulher, “**de tardezinha, essa menina se enamora, se enfeita se decora**”.

“Ah, como essa coisa é tão bonita

Ser cantora, ser artista

Isso tudo é muito bom

E chora tanto de prazer e de agonia

De algum dia qualquer dia

Entender de ser feliz”

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 discontinuidades, como o caso das lutas feministas, que acaba por provocar uma certa complexidade de uma subjetividade feminina que aqui se inscreve, e permite a constituição de *ethos* que se configurou, especialmente, após esse movimento, possibilitou mulheres fora de seu espaço privativo, com oportunidades de uma figura de *ethos* feminino não apenas como dona de seu lar, mas assumindo outras possibilidades de subjetividades e seu espaço.

A interjeição da palavra **ah**, como início do verso, permite a produção de um sentido que exprime a alegria e a admiração do lugar permitido a essa mulher, **Ah, como essa coisa é tão bonita**, o que constitui a beleza do ser cantora, do ser artista, como algo **muito bom**. A cena inscrita posiciona um *ethos* de mulher no exercício de afazeres do lar (nos versos já analisados) e fora desse lugar, como quem busca o prazer, a beleza de ser e estar em outros espaços. Mas, essa figura de mulher chora de prazer e agonia, o que pode sinalizar para um possível confronto interno em realizar tarefas que faz da mulher **chorar de tanto prazer**, como quem busca viver outros espaços e possibilidades, mas chora de agonia ao se perceber em um espaço em que não se sente como próprio. Aqui, há a constituição de um *ethos* de mulher com esperanças, **de que algum dia, qualquer dia**, ela se encontre em momento de compreensão e consiga ser feliz, sem confrontos internos.

**“De madrugada, essa mulher faz tanto estrago
Tira a roupa, faz a cama, vira a mesa, seca o bar
Ah, como essa louca se esquece
Quanto os homens enlouquece
Nessa boca, nesse chão”**

A locução adverbial **de madrugada** legitima o sentido de uma rotina de sequência, **de manhã cedo, de tardezinha e de madrugada** inscritas no corpo textual, como no período da manhã, mobiliza-se o *ethos* de uma mulher que se preocupa com seus afazeres do lar, no período da tarde, o *ethos* de uma mulher que se cuida, que se enamora, e de madrugada, o *ethos* de uma mulher dita em discursividades que a colocam em sentido sexual, como aquela que **tira a roupa, aquela que faz a cama**, provocando o atravessamento de dizeres que a posicionam sexualmente, como aquela que agrada, satisfaz e **enlouquece os homens**, ou até mesmo em sentido pejorativo, como aquela **mulher que faz tanto estrago**, em valores mobilizados de uma imagem constitutiva de mulher que sai pelas noites, que bebe, pois ela **seca o bar, e enlouquece os homens**.

**“Depois, parece que acha graça
E agradece ao destino aquilo tudo
Que a faz tão infeliz”**

Os versos acima descrevem e reforçam determinadas discursividades que operam o sentido e a constituição de um *ethos* de figura feminina que sofre certos conflitos internos sobre aceitar e **agradecer ao destino por tudo aquilo que a faz tão infeliz**, como se essa mulher sentisse a obrigação de passar por tais situações, e assim, deixar de lado possíveis desejos ou o que pudesse comprovar tal felicidade. É relevante refletir a constituição desse *ethos* feminino como algo comum sobre ser mulher, com dilemas voltados a questões que a colocaram em outros espaços, mas que as suas atividades do lar sempre estiveram presentes e em nível prioritário.

**“Essa menina, essa mulher, essa senhora
Em que esbarro a toda hora
Nos espelhos casuais**

**É feita de sombra e tanta luz
De tanta lama e tanta cruz
Que acha tudo, natural”**

No decorrer de toda a textualidade inscrita, a forma verbal que se sustenta é a do presente simples, o que pode sinalizar ações rotineiras, repetidas ou até emoções constantes, assim, a constituição do *ethos* da figura feminina mobilizada é interpretada pelas atividades do dia a dia dessa mulher, seja **de manhã cedo, de tardezinha e de madrugada**. Os pronomes de tratamento invocados no decorrer da canção, aqui se juntam com objetividades de corporificar essa mulher, que é menina, é mulher e também senhora. E essa mesma mulher, **em que esbarro a toda hora no espelho, é feita de sombra e de luz**, o que constitui o *ethos* de uma mulher que é singular e detém certo valor, e é digna de muitas qualidades em sua própria constituição, mas também é feita de sombra, **de tanta lama e tanta cruz**, como aquela que carrega sofrimento e nem sempre é feliz. “**Essa menina, essa mulher, essa senhora**”, tem-se a mobilização de elementos que dizem sobre emoções vividas, emoções que permitem a tristeza e a felicidade, emoções que dizem sobre uma relação antagônica e que trazem possibilidades para constituir o enunciador que diz. Nesse envolto de emoções, há a sugestão de um enunciador que é menina, mas também é uma senhora, como um conjunto de emoções que enunciam a mulher como um todo.

4.3 Considerações Iniciais de “*Maria Maria*”.

Nos postulados da tese de Costa (2001), em concomitância com a análise de discurso de Maingueneau, primordialmente na formulação sobre os discursos constituintes, entendidos como discursividades que se enunciam por toda uma sociedade em razão de configurarem um determinado senso de si, ou seja, de formar um *myhtos* comunitário, tem-se a relação de canções com outras canções, mas também com determinado contexto político e social. A canção analisada aponta reflexões que descontinuam a forma como a mulher era contemplada no imaginário social, o que não era diferente no campo da MPB, entendendo a ideia desse gênero como secundária ou relativizada perante o gênero outro. Como já abordado, os discursos sobre ser mulher significam seu papel em posições (já) determinadas na sociedade, o que se constituiu também na circulação de discursos constituintes que contribuem na formação de discursos que dizem sobre o sujeito feminino e sua posição.

Maria Maria, reconhecida como clássico da MPB, composta por Milton Nascimento e Fernando Brant, ganhou certa celebridade na voz da cantora-intérprete Elis Regina em volta da década de 1980, onde os tempos ditatoriais ainda eram presentes e assombravam toda uma sociedade vigente da época, mas permeou reflexões atravessadas pelas formações feministas que invocam o sujeito mulher de forma poética, de forma resistente e solidária, o que não se via comumente por discursos outros que buscavam o imaginário de mulher na construção de um gênero inferior, como no discurso constituinte filosófico, categorizado como aqueles em que provocam uma relação constitutiva com os valores fundadores de uma sociedade, assim como detém a capacidade de autorizarem-se a si mesmos e a outros discursos (Maingueneau, 2008), e refletiu determinados valores sobre a imagem constitutiva da mulher, como na própria MPB, que não foi diferente.

Nesta pesquisa analítica, não é pretendido averiguar o atravessamento das formações discursivas feministas no funcionamento das discursividades que se inscrevem na MPB, mas para abordar as condições de produção, como condições que compreendem constitutivamente os sujeitos e a situação (Orlandi, 1999) da canção, atemo-nos à alguns pontos fundamentais e iniciais de como o movimento feminista, como acontecimento discursivo, produziu discursividades outras que atravessaram a canção aqui exposta.

Sabe-se que a reflexão sobre a participação da mulher na sociedade se manteve limitada por muito tempo. Com a música popular, não seria diferente. Abordar o sujeito mulher como temática era trazer todo o (imposto) padrão comportamental da época nas letras das canções, mas raramente como protagonistas ou compositoras das canções. A presença das mulheres nas canções populares, até meados do século 20, se demarcava apenas na função de intérprete. O espaço era privado para a atuação de compositoras e seus trabalhos autorais, o que permitia apenas o uso do timbre feminino para as canções que eram compostas por homens, circulando canções em que os discursos eram ditos pela supremacia masculina, que pela determinação histórica, a imagem da mulher se via como marginalizada e reduzida ao silêncio.

Porém, durante esse cenário da MPB, Chiquinha Gonzaga (anos 50) se torna exceção em um espaço (já) demarcado predominantemente pelo sujeito homem. Foi considerada a primeira grande mulher como compositora popular, também conhecida, pela época, como mulher de atitude, o que anos depois se reconheceu como feminista. Sua canção estava prestes a anunciar a ocupação da mulher no campo musical. Mas a conquista para esse espaço ainda era demorada e pouco fácil.

Na década 60, as canções recebem novos atravessamentos. A bossa nova detém seu apogeu após o advento de protestos e do movimento tropicalista, o que traz o aparecimento de

novas compositoras em grandes festivais, como exemplo de Rosinha de Valença e Joyce. Já nas canções sambistas, as mulheres começam a conquistar seu espaço como protagonistas aos poucos, algumas já demarcando uma posição politizada e feminista, como exemplo de Leci Brandão, autora de grandes sucessos na ala da Mangueira. Rita Lee também demarcou seu espaço ao questionar a função e conduta da mulher, assim como dos homens em geral.

Embora a cantora apresentasse um perfil de rock em seu repertório, o que era considerado um equívoco aos “puristas” da MPB, Rita Lee trouxe consigo uma geração moderna brasileira que colocou a vocalidade feminina nas canções e identificação com o universo feminino. Outro grande talento que merece destaque para essas condições de produção é a cantora Adriana Calcanhoto, que trouxe uma composição em gênero samba dolente, uma imagem de mulher liberada do século XXI, a canção *Beijo Sem*, como imagem de uma mulher que clama pela sua independência e sua liberdade de atuação. Com o tempo, a incorporação de cantoras e compositoras no espaço musical possibilitou outras nuances para o nosso repertório brasileiro.

Como descrito previamente, a intenção dessa amostra de contextualização da inserção de cantoras compositoras em canções populares, embora descrita de forma sucinta, concede gestos de compreensão de discursos outros que possibilitam diferentes identidades sobre o ser mulher e como isso ocorreu no campo da Música Popular Brasileira. *Maria Maria*, canção interpretada por Elis Regina, foi considerado o grito das mulheres no Brasil e em vários espaços do movimento de mulheres, além dar nome a diversos grupos feministas no país.

Assim, voltemo-nos a canção e sua análise, a fim de compreender a construção do *ethos* feminino que se inscreve pelo funcionamento linguístico, e possíveis gestos da cantora que sinalizam sentidos que (res)significam.

4.3.1 Canção: *Maria Maria* (1980)

“Maria, Maria/É um dom, uma certa magia/Uma força que nos alerta/Uma mulher que merece viver e amar/Como outra qualquer do planeta/Maria, Maria/É o som, é a cor, é o suor/É uma dose mais forte e lenta/De uma gente que ri quando deve chorar/E não vive, apenas aguenta/De uma gente que ri quando deve chorar/E não vive, apenas aguenta/De uma gente que ri quando deve chorar/E não vive, apenas aguenta/Mas é preciso ter força/É preciso ter raça/É preciso ter gana sempre/Quem traz no corpo a marca/Maria, Maria/Mistura a dor e a alegria/Mas é preciso ter manhã/É preciso ter graça/É preciso

ter sonho sempre/Quem traz na pele essa marca/Possui a estranha mania/De ter fé na vida.”

Ao produzir uma análise, é preciso compreender que, segundo Maingueneau (2001), 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 cena englobante, como tipologia do discurso (Maingueneau, 2001), corresponde ao discurso literomusical. A cena genérica, que se define pelos gêneros do discurso corresponde ao gênero MPB. A cenografia (Maingueneau, 2001), como dispositivo que legitima e é legitimado no/pelo discurso, 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.

A cena em *Maria Maria* constrói-se já no título, que é retomado durante diversos momentos da letra da canção, possibilitando a observação de um funcionamento que coloca em ação elementos anafóricos que sinalizam os predicativos retomados pelo elemento principal: Maria. A canção produz efeitos que sinalizam a força, a perseverança, a coragem e a fé, adjetivações que apontam a relação da Virgem Maria, enviadas pela Divina Graça a todas as mulheres da terra.

“Maria, Maria

É um dom, uma certa magia

Uma força que nos alerta”

No início da canção, é sinalizado um determinado funcionamento que inscreve laços semânticos indiciando valores que adjetivam o sentido em questão: **“um dom, uma certa magia”**, em que sugere o incentivo da fé, como força necessária que não somente alerta, mas também liberta, o que inscreve o processo da metáfora como produção de sentido que atenta para o estímulo de libertação por meio da fé.

Há uma referência à Maria, mãe de Jesus, como um efeito que sugere a relação da religião, sendo “Maria” “um dom” por ter sido escolhida pela Divindade, e “uma certa magia” por gerar um filho sem a presença de um homem, o que mobiliza discursividades que retomam a religião como formação. Porém, na materialização da fé, como prática comum que se prega pelas religiões, sinaliza-se a força, em que se confronta a opressão da época. Como já é conhecido, a década de oitenta viveu momentos de repressão por conta da ditadura no Brasil, o

que também sinaliza o sentido do político, trazendo a relação da religião como um movimento que clama por uma transformação (por meio da fé) das condições de vida no momento vigente.

Para Maingueneau (2008), toda cenografia inscreve a presença de um coenunciador. O enunciador, em questão, age sobre aquele que ouve como um enaltecimento, que faz com que o ouvinte da canção se sinta representado pelos predicativos que se inscrevem, permitindo que o enunciador demonstre de forma direta sua admiração por Maria, e faz com que o coenunciador admire o sujeito dito na canção. Já nos versos acima, pode-se captar o coenunciador na cena apresentada nos versos, como: **“Uma força que nos alerta”**, em que o enunciador utiliza o pronome pessoal oblíquo átono, o que se relaciona a primeira pessoa do plural “nós”, o que traz a ideia de uma força pra nós, uma força que alerta – lê-se liberta, inscrevendo o coenunciador, permitindo-o sentir representado e encorajado pelo sentido que diz na canção.

**“Uma mulher que merece viver e amar
Como outra qualquer do planeta”**

Nos versos acima, identifica-se, por meio do funcionamento linguístico, a inscrição sintática verbal em terceira pessoa do singular, e mobiliza um enunciador tomado por um sentimento de determinação, apresentando ao seus coenunciadores, em tom assertivo, sua referência à mulher que, além de ser dom, de ser magia, merece viver e amar. Pelos versos, sugere-se um efeito de emoção, como uma mulher que, pelos atributos internos – como dom, magia, agora merece viver e amar, o que já atribui um valor externo, como recompensa relativo aos atributos internos. O *ethos* que se constrói nos versos, traz a imagem de mulher que, por ser quem é, merece ser feliz, o que compreende o sentido de viver e amar como elementos eufóricos no processo de significação. A vocalidade de Elis designa uma extensão vocal potente, como voz visceral que impõe a fala do sujeito que se toma na relação do que foi dito antes, contribuindo para a construção do *ethos* de mulher digna/merecedora.

“Maria, Maria

É o som, é a cor, é o suor

É uma dose mais forte e lenta

De uma gente que ri quando deve chorar

E não vive, apenas aguenta

De uma gente que ri quando deve chorar

E não vive, apenas aguenta

**De uma gente que ri quando deve chorar
E não vive, apenas aguenta”**

Os predicativos (**é o som, é a cor, é o suor, é uma dose mais forte e lenta**) que constituem a imagem de mulher que merece, alguns constituídos por um processo metafórico que exige o movimento e certa compreensão da projeção de sentido da materialidade discursiva, conduzindo o teor discursivo do texto que traz predicativos como retomada ao referente e acrescentam valores que dizem sobre a representatividade da mulher, como o som, como a cor, que constituem o valor de trabalho como a mulher do suor, e a urgência de sair desse lugar como mulher que é uma dose mais forte e lenta.

Os laços semânticos constituem a imagem de mulher na projeção de sentido entre sofrimento e libertação, pois ela ri e também chora, vive e aguenta, o que organiza uma projeção da relação de oposição entre termos: **“De uma gente que ri quando deve chorar/E não vive, apenas aguenta”**. Os sentidos se determinam a partir daquilo que o constitui, organizando o domínio de significação de discursos que operam a religiosidade popular, por meio da carga semântica do nome Maria, e relacionam-se com discursos (outros) que são produzidos por movimentos político-sociais e que atribuem predicativos voltados à mulher, a mulher em sua perda, a mulher em sua luta e em seu labor diário. Há também o uso do presente do indicativo de verbos que situam, pelo funcionamento linguístico, a ação habitual como construção de sentido daquele que enuncia, e essa produção de sentidos é analisada não somente como organização textual, mas em relação à “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), ou em relação ao contexto, compreendendo como o que possibilita a atividade comunicativa, que se configura na relação com o discurso e sua produção.

A constituição identitária do enunciador também pode ser sinalizada por meio da análise de duas dimensões de muita relevância inseridas na cena de enunciação para a compreensão discursiva: o *ethos* e código de linguagem. O código de linguagem inscrito na canção para enunciar é o português do Brasil, com expressões que apontam para a representatividade da mulher que enfrenta a vida, diferente da imagem de mulher como um ser de inferior, tomada por um ideal tradicional de mulher modesta e silenciosa. A construção do sujeito feminino em *Maria Maria* aponta para a imagem de mulher constituída e reconhecida por meio de discursividades que circularam por volta dos anos 80 no Brasil pós ditadura, como mulher independente e empoderada, como a mulher do suor, em outras palavras, aquela que batalha,

aquela que aguenta, inscrita em um vocabulário que refere a discursos que ressignificam a mulher.

**“Mas é preciso ter força
É preciso ter raça
É preciso ter gana sempre
Quem traz no corpo a marca
Maria, Maria
Mistura a dor e a alegria”**

Os versos analisados previamente detêm uma relação sintática com os versos enunciados logo acima. A conjunção adversativa “mas”, tomado por um funcionamento linguístico que diz sobre sentenças que se conectam e mobilizam uma ideia de oposição: **“de uma gente que ri quando deve chorar e não vive, apenas aguenta/mas é preciso ter força”**, inscreve-se uma relação de contraste, em que o sujeito posicionado é dito como quem ri, quando na verdade deve chorar – relação de antítese pelos verbos rir e chorar, e uma relação de contraste ao enunciar que o sujeito que apenas aguenta, (mas) precisa de força, raça e gana sempre.

De acordo com os gestos de análise acima, o enunciador da cenografia traz a mulher (esta entendida pelos predicativos atribuídos ao referente Maria), como mulher de fibra, que procura viver na força, na raça e na garra, como necessidade – é preciso ter força, ter raça e ter gana sempre, pra enfrentar as questões da vida, o que retoma as condições de produção na qual essa canção é inscrita, analisando a forma como a mulher deve ser atribuída. Há um efeito que clama pela necessidade de ter coragem: **“Quem traz no corpo a marca Maria”**, o que atribui a construção do *ethos* da mulher que traz no corpo as dores, as dores do que é ser uma mulher, tomado por um processo metafórico que diz sobre a mulher e sua constituição discursiva observada ao longo da história, dores que sinalizam a violência e opressão contra a mulher e que se demarcaram sobre seu corpo, porém, Maria se interpela pela força, pela raça e gana, misturando a dor e a alegria, detendo o último verso em um funcionamento linguístico que indica a oposição por uma relação de antítese: Maria é dor, mas também é alegria.

No entanto, como todo enunciador traz um coenunciador, pode-se identificar o interlocutor da cena englobante como as mulheres brasileiras (aquelas que primordialmente entendem português, pois este é o código de linguagem que aqui se insere), e o interlocutor da cena genérica é o ouvinte de MPB. A mulher brasileira que ouve MPB se faz como pressuposto para aquele que é inscrito no papel de coenunciador da cenografia.

Assim, o coenunciador da cenografia da canção “*Maria Maria*”, traz a mulher interessada em saber sobre a mulher de fibra, caracterizada pelos valores eufóricos da canção e que muito se assemelham as mulheres que anseiam mudanças na figura do que é ser mulher. Por isso, aquele que ouve essa canção não apenas se interpela pela cenografia como um simples ouvinte da Música Popular Brasileira, mas também como interlocutor que se sente representado pelas adjetivações que dizem sobre Maria.

**“Mas é preciso ter manha
É preciso ter graça
É preciso ter sonho sempre
Quem traz na pele essa marca
Possui a estranha mania
De ter fé na vida”**

Na última estrofe da canção, pode-se perceber um jogo de sentidos mobilizado pelo pronome indefinido “quem” e que traz possibilidade de ressignificar a referente “*Maria*” da canção. Para a linguista Guimarães (2018), a utilização desse pronome traz, do ponto de vista estrutural e gramatical, uma classe de palavras que, de forma semântica, possui a função de indicar outro elemento, do contrário, toma-se apenas como uma palavra semanticamente “vazia” (GUIMARÃES, 2020). Assim, ao tomar Maria como referente de mulher, pode-se depreender como gesto interpretativo o uso de “quem” a **“todos o que trazem a marca no corpo”**, o que atribui Maria como representatividade, permitindo ao coenunciador a compreensão de Maria como representação a quem se refere esse pronome, ou seja, todos aqueles que carregam a marca no corpo, e todos aqueles que recebem tais atribuições como necessárias (ter força, raça, gana, manha, graça e sonho) como possibilidade de relação ao nome Maria, podendo ser negros, operários, por exemplo, e que se voltam à condição de produção da canção.

Portanto, tem-se na canção *Maria Maria*, uma cena que se constitui pela repetição da referente e que diz sobre o sujeito tomado pelas predicções e atribuições nos enunciados analisados. A canção possibilita gestos de interpretação que indiciam a referente Maria como nome próprio muito comum entre a população brasileira, podendo atuar como representação da mulher brasileira de forma geral, assim, nesse efeito que sugere Maria como representação, constitui-se o *ethos* de mulher forte, que se dota de um certo misticismo pra se libertar, como

um encorajamento de libertação por meio de sua fé, podendo trazer possibilidades do que raramente é dito sobre as mulheres de forma simples e verdadeira.

Por outro lado, inscreve-se um jogo discursivo de cunho social que diz sobre aqueles que carregam as marcas de Maria, sugerindo a referente como representação de um grupo. Nas condições de produção em que a música se insere, como a Ditadura Militar em seu reflexo dominante e a efervescência do movimento feminista que, em sua Segunda Onda¹, trazia em questão a representação do gênero como um todo, como por exemplo, a pauta da mulher negra. Os movimentos feministas no contexto brasileiro passaram a considerar outras pautas de movimentos sociais, como por exemplo do negro, e movimentos sociais de resistência ao período ditatorial.

Assim, tem-se a referente *Maria* como construção de uma imagem (que é política), e que se associa a todos aqueles que carregam a sua marca, como em movimentos sociais que passam a significar mulheres que, antes eram ditas pela fragilidade e vulnerabilidade, e se ressignificam por meio de atributos com “garra”, “força” e “gana”, inscritas no embate discursivo da canção.

A construção do *ethos* feminino que se inscreve na canção sofreu reflexos da tipologia do discurso ao qual a canção *Maria Maria* se relaciona, em outras palavras, do discurso literomusical brasileiro. Aquilo que foi dito e a forma como se disse sobre a construção da mulher estão em conformidade com as possibilidades enunciativas que se mobilizam no discurso. A popularidade da canção, seu nome como tema do movimento feminista¹, o alcance entre brasileiros e seu potencial de trazer reflexões, ideias e configurar atos coletivos, todas essas considerações trazem como base o discurso literomusical brasileiro, que inscreve diversos posicionamentos discursivos e que detém o poder de dar sentido aos atos da coletividade e aponta a canção enquanto prática discursiva que contribui para a constituição identitária dos brasileiros. (Costa, 2012).

4.4 Considerações Iniciais de “*Me Deixas Louca*”.

A começar, na textualidade da letra da canção, inscreve-se um efeito que aponta para uma autonomia da liberdade sexual da mulher, do corpo feminino. Na interpretação da canção *Me Deixas Louca*, tomada por esse efeito de autonomia, Elis se apossa de uma vocalidade sensual (como uso de voz soprosa) que demonstra arrepios, movimentos suaves para além de uma relação amorosa, mas também em seu ato sexual, envolvendo as carícias, a paquera e certo orgasmo.

Uma vez que a apresentação de imagens eróticas (em via pública na mídia massiva) eram majoritariamente presentes pelo papel masculino, Elis mobiliza determinadas contribuições para se pensar a imagem da mulher brasileira nas décadas de 1960 a 1980, em especial na sua atuação em espaços considerados público e privado da sociedade. Abordar a sexualidade feminina sempre se considerou como um ponto de muita discussão na sociedade. É certo que, historicamente, tocar nesse assunto era algo impensável a ser feito, silenciado pelos vários discursos que circulam. Falar sobre esse tema só era possível se relacionado à procriação, como fato fundamental para que exista vida humana.

Para Perrot (2007, p. 64): “o sexo das mulheres deve ser protegido, fechado e possuído. Daí a importância atribuída ao hímen e a virgindade.” Por todo o percurso da história, a mulher não poderia abordar sua sexualidade, atravessadas por uma sociedade patriarcal que demarca o gênero feminino apenas à castidade, o que seria de forma oposta ao homem, podendo-o se outorgar do direito a satisfazer seus desejos sexuais, mesmo que de forma exposta. Na MPB, esses discursos atravessados por uma ordem patriarcal também circularam por canções que se demarcavam como práticas sociais.

Como já observado, com a advento de mulheres compositoras em ação, com o movimento feminista em seu início e seu discurso de descontinuidade ao pensamento patriarcal dominante, as mulheres começam a se expor, as mulheres começam a deixar seus lares em busca de novos ideais, o que se refletiu na música e canções populares. Na presente canção, a cantora intérprete constrói a mulher em sua emancipação feminina, o que permite a explicitação do prazer sexual da mulher em certa legitimidade.

4.4.1 Canção: *Me Deixas Louca* (1982)

“Quando caminho pela rua lado a lado com você/Me deixas louca/E quando escuto o som alegre do teu riso/Que me dá tanta alegria/Me deixas louca/Me deixas louca quando vejo mais um dia/Pouco a pouco entardecer/E chega a hora de ir pro quarto escutar/As coisas lindas que começas a dizer/Me deixas louca/Quando me pedes por favor que nossa lâmpada se apague/Me deixas louca/Quando transmites o calor de tuas mãos/ Pro meu corpo que te espera/Me deixas louca/E quando sinto que teus braços se cruzaram em minhas costas/Desaparecem as palavras/Outros sons enchem o espaço/Você me abraça, a noite passa/E me deixas louca.”

Os elementos sensuais constituídos pela figura feminina permitem a observação de certas características inscritas no posicionamento feminino. Para Maingueneau (2005), posicionar não se configura como um ato de vontade, mas demanda-se do enunciador determinada qualificação, o que traz, assim, perfis que configuram potenciais enunciadores. A fim de buscar o posicionamento que se dá na canção *Me Deixas Louca*, é preciso compreender toda a composição de investimentos que se relacionam de forma indissociável.

A construção do *ethos* de mulher que se implica na canção é apreendida no quadro cênico (cena englobante e cena genérica), onde sua análise acontece pela materialização linguística. Assim, iniciemos a produção analítica a partir da cena que se constrói no/pelo texto da canção, e assim, permitir uma compreensão da construção do *ethos* feminino na canção.

De certa forma, o título da canção já provoca determinada cenografia, a autonomia do sentimento de prazer da mulher. Para Maingueneau (2001), que compreende a cenografia como "[...] ao mesmo tempo fonte do discurso e aquilo que ele engendra;" (2001, p. 87), defende a tese de que é por meio desta noção que um enunciado se legitima, e que por sua vez, "deve legitimá-la, estabelecendo que essa cenografia onde nasce a fala é precisamente a cenografia exigida para enunciar como convém." (MAINGUENEAU, 2001, p.87-8).

Portanto, na tomada de determinados indícios textuais que tornam possível a cenografia, em *Me Deixas Louca*, inscreve-se um enunciador feminino tomado pelo prazer sexual, legitimada na mobilização linguístico-enunciativa do título que traz a adjetivação de uma mulher em primeira pessoa como **louca**, mas também dita como *excitada, com desejo*, o que permite a construção de um sujeito feminino em seu estado emocional/sexual perante a presença de um outro que não se encontra presente na elaboração sintática do enunciado, mas se faz determinante na imagem dessa mulher de forma implícita.

“Quando caminho pela rua lado a lado com você

Me deixas louca”

Para pensar a identidade do enunciador, deve-se retomar duas importantes dimensões da cena de enunciação para entender todo o funcionamento discursivo, o *ethos* e o código de linguagem. Nos primeiros versos, o enunciador traz o sentimento do desejo perante o outro, sendo o primeiro tomado pela construção de uma imagem feminina pela adjetivação *louca*, como alguém **atraída, deslumbrada, ou até cheia de intenções** quando está perante seu amado. Nesta cenografia apresentada, inscreve-se a figura de um coenunciador, implicado em

um diálogo que, pelo título da canção é dito como o atraente, enaltecido de uma forma de ser alguém que permite o enunciador (este, pela construção de uma imagem de mulher), demonstrar seu estado emocional de ser quando estão **lado a lado**, englobando o coenunciador e fazendo-o sentir como **aquele que me deixa louca**.

Em relação à sua vocalidade, produzida por um efeito de voz soprosa que submete a não sonorização do ar, porém audível, permite-se um gesto de interpretação que indica uma voz falada, uma voz que fala sobre a participação do corpo e sua urgência em enunciar o prazer inscrito para com seu amado, e a introdução de uma sensualidade (já) pontuada no início da canção.

Nos primeiros versos da canção tem-se o efeito oposto, o funcionamento linguístico indicia o enunciador como **aquela que se sente atraída**, já o coenunciador se faz como **aquele que me atrai, que me deixa louca, aquele que me seduz**. Aqui, tem-se a construção do *ethos* na representação de si (Maingueneau, 2005), pela identificação do sujeito que enuncia como mulher e delimita uma relação com a imagem masculina.

“E quando escuto o som alegre do teu riso

Que me dá tanta alegria

Me deixas louca”

Na apreensão de um conectivo de adição que dá início aos próximos versos, o efeito de sentido que indicia acréscimo dos dizeres enunciados previamente ainda perpetua. Os dizeres que se enunciam nesses versos ainda mantém a relação de um enunciador que diz para um coenunciador. O sentimento que se toma quando (um eu, dito como enunciador) **escuto o som alegre e que me dá tanta alegria** investe a cena marcada pela paixão que é capaz de alterar o comportamento daquele que diz e como diz.

O *ethos* que se constrói, demarca a mulher apaixonada que se expressa em determinada ocasião, na circunstância de *quando* o tem por perto (tomado pelo verbo escutar), e assim, percebe **o som alegre do teu riso, “que”**, como conector que aproxima a relação da ideia dita antes com a posterior, e assim inscreve-se a mulher que se toma de alegria instantaneamente na ocasião de tê-lo por perto e conseqüentemente a **deixa louca**. Pelo funcionamento linguístico, tem-se a construção da mulher apaixonada e atraída pelo seu amado.

É de suma importância a percepção de que a cenografia do diálogo que se constrói na materialização do texto traz a reflexão de algumas cenas que o analista do discurso

Maingueneau (2005) intitula como validadas “isto é, já instaladas na memória coletiva, seja a título de modelos que se rejeitam ou de modelos que se valorizam (2005, p.92). Na cenografia inscrita na canção “*Me Deixas Louca*”, percebe-se o investimento da cena validada como: a mulher que pode sentir prazer, a mulher que detém a autonomia de expor seus sentimentos, mesmo que de forma sexual, que se dá entre o sujeito mulher e seu amado, o que era muito presente no estilo de música da MPB, porém de forma contrária¹, com estilos de canções românticas que “falavam de tudo(...), corpos suados e, menos de orgasmo feminino”. (Fauor, 2006, pg. 193).

“Me deixas louca quando vejo mais um dia

Pouco a pouco entardecer

E chega a hora de ir pro quarto escutar

As coisas lindas que começa a dizer

Me deixas louca”

A retomada da expressão *Me Deixas Louca* como exercício de um funcionamento que mobiliza o processo de anáfora, presente na canção, reforça a autonomia desse sujeito na expressão daquilo que o constitui no âmbito discursivo, uma vez que o enunciador reivindica para si a imagem da “mulher excitada”, e acaba por revelar em seu discurso a liberdade de desejar e se excitar, características que se atribuem às mulheres em sua euforia da paixão por meio da formação discursiva no social.

Uma vez que esses versos “reclamam” sentidos, estabelecem posições demarcadas histórico-ideologicamente de mulheres na sociedade, tem-se esses versos como construção discursiva da imagem da mulher, visto que se configura “o conceito de *ethos* como um modo de dizer que remete a um modo de ser.” (CARETTA, 2013, p. 184). Nos versos acima, ao depreender o *ethos* do enunciador na relação e organização do funcionamento linguístico e melódico (Caretta, 2013), inscreve-se o enunciador atado à alguém emocionalmente no decurso de seu dia, entendendo esse decurso do dia como que inscrito na materialidade linguística por palavras que sugerem essa sequência de período, em **mais um dia** (manhã) – como advérbio de tempo, **pouco a pouco entardecer** (tarde ou final dela) – e **chega a hora de ir pro quarto** (noite), como significantes que expressam a ideia de uma sequência de períodos. O *ethos* que se constrói sugere a mulher emocionalmente atada à imagem de seu amado no decurso de seu

dia, como na espera de que se aproxime **a hora de ir pro quarto para escutar as coisas lindas que começa a dizer.**

Além das caracterizações descritas e inscritas que levam para a formação e constituição do *ethos*, Maingueneau (2005) considera a importância de tomar certos elementos na análise que significam no momento da enunciação, como o tom, permitindo ao coenunciador constituir uma imagem do corpo do enunciador, o que não diz sobre um corpo real, mas que traz à luz a figura de um fiador que enuncia por meio do discurso. O tom indiciado pelo enunciador que incorpora uma imagem feminina na canção, tomada pelas adjetivações que sugerem a constituição desse *ethos*, assemelha-se à uma mulher afetada de forma emocional e sexual, sendo interpelada por uma certa liberdade para expor seu desejo, e que tal exposição se materializa no tom da mulher, o qual traz à luz a imagem de uma fiadora com determinadas características.

**“Quando me pedes por favor que nossa lâmpada se apague
Me deixas louca”**

Os versos acima sugerem a cenografia que acarreta uma cena validada de uma mulher tomada pelo seu prazer sexual, compreendida na materialidade linguística que indicia o ápice da canção, o momento em que a intimidade é exposta e o desejo se expõe. No início dos versos, a cena remete a uma intimidade que sugere o começo da relação sexual, no qual o coenunciador é presente como ativo no verbo **pedir** no seu funcionamento de um elemento da próclise, que indicia tal relação: **“Quando me pedes por favor que nossa lâmpada se apague, me deixas louca”**. A cena que se toma pela análise, é de um sujeito (dito como feminino) que se sente à vontade para desejar e se sentir desejada.

**“Quando transmites o calor de tuas mãos
Pro meu corpo que te espera
Me deixas louca
E quando sinto que teus braços se cruzaram em minhas costas
Desaparecem as palavras
Outros sons enchem o espaço
Você me abraça, a noite passa**

E me deixas louca.”

O emprego de palavras e expressões que procuram significar a cena mobilizada, o transmitir o calor de mãos, o corpo que espera, os braços se cruzarem nas costas, o desaparecer das palavras, o abraçar, como significantes que indiciam o enunciador tomado em uma relação que diz sobre o coenunciador que se envolve afetivamente na canção. **Pro meu corpo que te espera**, o que sugere o corpo como materialização desse desejo que clama, clama para ser tocado e que desafia a ordem que se estabelece por um regime tradicional, que certamente atravessou todo o campo da MPB e não aceita a imagem exposta da mulher que deseja, que sente prazer.

E quando sinto que teus braços se cruzaram em minhas costas (...) você me abraça (...), tais versos legitimam a cena em ação, em que a construção do *ethos* da mulher é tomada em sua relação sexual com o amado, trazendo a imagem da mulher que deseja, mas também é objeto de desejo. Por intermédio de sucessivos efeitos na vocalidade, na produção de um glissando na passagem de um agudo para um grave natural, sugere-se a cena de um orgasmo duplo, como certo prazer sexual ao enunciar **“a noite passa e me deixas louca”**.

“Me Deixas Louca”, cantada e interpretada por Elis Regina, atribui características que configuram a mulher em seu estado de desejo sexual, colocando em cena algumas fases que contemplam essa temática, como o flerte, o estar emocional, o ato de desejar e ser desejada e orgasmo feminino. Muitos representantes da MPB, dentre eles, a própria Elis Regina, utilizaram certas canções como um dispositivo de protesto contra sistemas que impunham as mulheres determinados comportamentos, mesmo que, por certas vezes, também foram atravessados por tais discursos no passado.

Por intermédio de uma relação exposta, que traz possibilidades ao enunciador a autonomia de enunciar seus desejos com relação a alguém, se apossando de características que expõem suas subjetividades e remetem ao coenunciador a cenografia, por meio de um funcionamento linguístico, o efeito de vocalidades e certos gestos interpretados, vimos na canção analisada, a configuração de uma mulher que expõe seus desejos sexuais, como canção que destaca a possibilidade da mulher de ser, de estar, de sentir e de se expor.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este trabalho acadêmico considerou analisar a construção de *ethos* femininos que emergem em quatro canções interpretadas por Elis Regina. Para a realização da pesquisa de

dissertação, utilizou-se a epistemologia discursiva-enunciativa proposta por Maingueneau (1997, 2001, 2002, 2008), também alguns de seus conceitos, como o quadro da cena de enunciação, contemplada por três cenas: a cenografia, a cena genérica, que, segundo o linguista e analista do discurso Maingueneau, são conceitos que consideram a produção dos discursos e se tornam inerentes ao conteúdo que o discurso e seu funcionamento pretende constituir, o que possibilita a compreensão de que essas cenas são participantes da construção de *ethos* femininos, inscritos no cancionário apresentado como integrantes do conteúdo discursivo.

No percurso das análises, além das cenas de enunciação, que juntas constituem um “quadro” dinâmico que possibilitam a enunciação de um certo discurso (Maingueneau, 2015), aplica-se também o conceito de *ethos*, como uma instância discursiva que é emergente na enunciação e se constrói no processo discursivo, e o código de linguagem que mobiliza o discurso. Durante o processo de análise, algumas considerações iniciais (antes das canções) foram motivadas no intuito de refletir sobre as condições de produção das canções interpretadas por Elis Regina, e assim, pensar sobre as discursividades presentes e determinar a posição-sujeito que diz e se (res)significa no processo discursivo.

Durante o processo de análise das canções, procurou-se determinar alguns aspectos (de ordem teórica e metodológica) para se aproximar da construção do *ethos* de sujeitos femininos. Por fim, algumas das conclusões (lê-se efeito de conclusão) das canções analisadas:

Atrás da Porta – O sujeito feminino é demarcado pela sua passividade e submissão. Além destes, é tomada por um sentimento de emoção para com seu amado. Há uma fronteira discursiva que mobiliza o sentimento de amor, de ser desejo de posse, mas também de ódio, tomada por um sentimento de vingança. Por meio dos referenciais teóricos mobilizados, como a cena que indica o contexto enunciativo da canção, sendo esta uma relação amorosa, o *ethos* feminino é construído a partir de elementos que sugerem emoções e significam a mulher como dependente emocionalmente do outro.

Essa Mulher - O sujeito feminino é demarcado pela feminilidade (imposta) da mulher como um todo. Há o enunciador como “senhora”, mobilizada por elementos linguísticos que colocam a mulher dita discursivamente como do lar, que faz os trabalhos de casa, reza pelas mulheres e é tomada por um sentimento de completude pelo outro que a faz feliz. Há o enunciador menina, que se toma pelo sentimento da beleza, dita por discursos que significam a mulher na busca pela beleza, pelo **enfeitar**. A canção também sugere discursos que dizem sobre a mulher como desejada, em **“quanto os homens enlouquecem”**. Por meio destes gestos de

análise, sugere-se o *ethos* feminino construído a partir de elementos que dizem sobre a mulher (im)posta tanto nos cuidados da casa (afazeres do lar), como no cuidado com outros (por sua reza pelos filhos e pelo pão) como também no cuidado de si (ao se enfeitar).

Maria Maria – O sujeito demarca *Maria* como a referência daqueles que se associam a sua *marca* e adjetivações inscritas no processo discursivo. Esse processo é inscrito em teor social e político, que significam todos aqueles que são ditos como fracos e vulneráveis, mas se ressignificam pelas atribuições de “garra, força e gana”. Como já abordado, o movimento feminista é presente nas condições de produção da canção, e que traz discursividades que se assemelham aos discursos que a canção mobiliza. Por isso, tem-se a construção de um sujeito feminino que diz sobre a mulher forte, em um processo de ressignificação discursiva que coloca a mulher em sentidos outros. Os elementos discursivos (lê-se também linguísticos) trazem a construção do *ethos* de mulher dita por predicativos que sugerem a sua resistência, e mesmo em sua fragilidade e vulnerabilidade, são fortes e guerreiras, assim como mulheres outras, indicando também o sentido de representatividade.

Me Deixas Louca – O sujeito feminino demarca a autonomia da mulher. A canção é interpretada em condições discursivas que ressignificam a mulher que não era dita pela sua autonomia, mas em sua submissão, passividade, pelo seu estado emocional e sua fragilidade. Aqui, em *Me Deixas Louca*, a construção do *ethos* de sujeito feminino enuncia a mulher como livre para sentir e expor seus sentimentos, que no caso da canção, traz a mulher tomada pelo sentimento sexual e de querer expor tal sentimento como livre.

Considera-se que a construção dessas imagens é enunciada em discursos constituintes, e assim, discursos que procuram configurar o agir coletivo, e que trazem esses discursos como filiados ao posicionamento da Música Popular Brasileira, a MPB. Essas construções sobre sujeitos femininos carregam as formas de como a mulher foi inscrita em dizeres que, ora carregam a denúncia e a resistência do sujeito mulher, ora dizem sobre a imposição e o lugar em que a mulher deve ser tomada e determinada (pela história). Com isso, é perceptível que os processos de constituição da imagem de mulher produziram (e ainda produzem) sentidos que determinaram práticas sobre o que é ser mulher, conferidas pelos discursos que atribuem atos coletivos no social, e que certamente, esses discursos se relacionam.

É fundamental refletir sobre como os discursos constituintes ecoam a (im)posição da mulher e como esses discursos invocam práticas discursivas que significam o ser mulher no

social, e certamente representam as mulheres brasileiras (por meio do discurso literomusical brasileiro) que sofreram com essas (im)posições. Nesses discursos que circulam por meio das canções, vê-se a colocação da MPB enquanto posicionamento que tanto reforça, como também ressignifica a construção da imagem da mulher brasileira.

Nesse processo analítico, as cenas de enunciação, como pressupostos de toda produção discursiva, se tornam intrínsecas ao conteúdo que determinado discurso procura construir, por meio das cenas intituladas como cenografia, cena genérica e a cena englobante, como participativas da construção do sujeito mulher inscrito nas canções, e que se tornam componentes do conteúdo do discurso.

Acredita-se que o objetivo desta pesquisa alcançou sucesso. Ao examinar a construção do *ethos* discursivo nas cenas enunciativas, tendo em vista discursos que determinam práticas discursivas sobre os sujeitos femininos nas canções selecionadas e analisadas, foi possível permitir o aprofundamento dos estudos discursivo-enunciativos propostos por Maingueneau. É importante a compreensão de que analisar discursos não é concluir sentidos, tampouco evidenciar o processo de análise em teor empirista ou conteudista, mas provocar a não-transparência da linguagem, e assim, entender que o discurso é determinado pelas condições históricas que significam sentidos na língua, sendo esta última, a condição de possibilidade de todo discurso.

REFERÊNCIA BIBLIOGRÁFICA

ACCIOLI, Cláudio. **Dez anos sem a Pimentinha**. In: Elis por ela mesma. Coleção o autor por ele mesmo. Org. Osny Arashiro. São Paulo: Martins Claret, 1995.

AMOSSY, R.; HERSCHBERG -PIERROT. A. **Estereótipos y clichés**. Tradução de Lélia Gándara. Buenos Aires: Eudeba, 2001.

_____. **Da noção retórica de ethos à análise do discurso**. In: Imagens de si no discurso: a construção do ethos. São Paulo: Contexto, 2008 [2005].

ARASHIRO, Osny. **Elis por ela mesma**. Coleção o autor por ele mesmo. Org. Osny Arashiro. São Paulo: Martins Claret, 1995

ARISTÓTELES. **Arte Retórica**. Rio de Janeiro: Tecnoprint, 1985.

BELTRÃO JÚNIOR, Sinval. **A Musa: Mulher na Canção Brasileira**. Prefácio de Antônio Cândido. São Paulo: Estação Liberdade, 1993.

BEAUVOIR, Simone de. **O segundo sexo** [tradução Sérgio Miller]. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1949.

_____. (1970). **A velhice**. São Paulo: Difusão Europeia do Livro.

BOURDIEU, P. **Esboço de uma teoria da prática**. In: ORTIZ, R. (org). A sociologia de Pierre Bourdieu. Pág. 39 – 72. Olho d'Água. São Paulo, 2003.

CARNEIRO, Maria Angelica Lauretti. "**Cenografia e ethos: legitimação enunciativa em uma notícia jornalística**". *Alfa: Revista de Linguística*, vol. 48, nº. 2, Julho 2004, pp. 107

Informe Acadêmico. Disponível em:

link.gale.com/apps/doc/A142337557/IFME?u=anon~bb3e1d21&sid=googleScholar&xid=924ec909. Acesso em: Abril de 2022.

CHARAUDEAU, P. **Discurso Político**. São Paulo: Contexto, 2008.

COSTA, Nelson B. da. **A produção do discurso literomusical brasileiro**. 2001. Tese (Doutorado em Linguística Aplicada e Estudos da Linguagem – área de concentração Análise do Discurso) – Programa de Pós-Graduação em Linguística Aplicada e Estudos da Linguagem, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 2001. Disponível em:

<https://repositorio.ufc.br/handle/riufc/19852>. Acesso em: Fevereiro de 2021.

_____. **Música popular, linguagem e sociedade (analisando o discurso literomusical brasileiro)**. Curitiba: Appris, 2012.

COSTA, Elis Regina de Carvalho. **Entrevista Elis Rádio Nacional**. Rádio Nacional. 1979. Disponível em:

https://www.youtube.com/watch?v=ykBh3qnRwIY&ab_channel=ArquivoElisRegina. Acesso em: Janeiro de 2022.

ECHEVERRIA, R. **Furacão Elis**. Rio de Janeiro: Nórdica LTDA, 1985

FANTINI, Débora. **O nacional-popular na obra de Elis Regina (1961-1974)**. 2011. 191 f. Dissertação (Mestrado em História) - Universidade Federal de São João Del-Rei, Minas Gerais. Disponível em: < <https://ufsj.edu.br/pghis/dissertacoes.php>>. Acesso em: Fevereiro de 2021.

FAOUR, Rodrigo. **História Sexual da MPB**. Rio de Janeiro: Record, 2006.

GOMES, José Roberto de Paiva. **Sapho simposiasta do imaginário social grego e a recepção do mito no séc. XIX**. Revista Hélide – Volume 1, número 1, 2015. Disponível em: < <https://periodicos.uff.br/helade/article/view/10531>>. Acesso em: Outubro de 2021.

KHALIL, Lucas Martins Gama. **Ethos, cenografia e voz “Demoníacos”: O funcionamento discursivo do death metal**. 2017. Tese (Doutorado em Estudos Linguísticos – área de concentração Linguagem, Texto e Discurso) – Programa de Pós-Graduação em Estudos Linguísticos, Universidade Federal de Uberlândia, 2017. Disponível em: < <https://repositorio.ufu.br/handle/123456789/18764?mode=full>>. Acesso em: Setembro de 2021.

LAFHEY, A. **Introdução ao Antigo Testamento: perspectiva feminista**. São Paulo: Paulus, 1994

LAJOLO, Marisa; ZILBERMAN, Regina. **Literatura Infantil Brasileira: história e histórias**. 6.ed. São Paulo: Ática, 2004.

LANCELLOTTI, Silvio. **Quero apenas cantar**. In: **Elis por ela mesma** Coleção o autor por ele mesmo. Org. Osny Arashiro. São Paulo: Martins Claret, 1995. p.71-80 (Publicado anteriormente na revista Veja, 1 de maio, de 1974).

LESSA, Fábio de Souza. **O feminino em Atenas**. Rio de Janeiro: Mauad, 2004.

LOPES, Rogério. **O ensino da "guitarra brasileira": uma construção**. Dissertação de mestrado. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2013. Disponível em: < <https://ppgm.musica.ufjf.br/dissertacoes/>> . Acesso em: Março de 2021.

LUNARDI, Rafaela. **Em busca do "Falso Brillhante"**: Performance e projeto autoral na trajetória de Elis Regina (Brasil, 1965-1976). Dissertação de Mestrado. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo (USP). São Paulo, 2011. Disponível em: < <https://teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8138/tde-25102011-082846/pt-br.php>> . Acesso em: Março de 2020.

_____. **Elis Regina: entre o canto e a política na década de 1970**. ArtCultura, Uberlândia, v. 16, n. 29, p. 187-202, 2014. Disponível em: <<https://seer.ufu.br/index.php/artcultura/article/view/34266>>. Acesso em: Julho de 2020.

MACHADO, Regina. **Da intenção ao gesto interpretativo: análise semiótica do canto popular brasileiro**. Tese de Doutorado. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo (USP). São Paulo, 2012. Disponível em: < <https://teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8139/tde-02082012-132557/pt-br.php>>. Acesso em: Outubro de 2021.

MAINGUENEAU, Dominique (1987). **Novas tendências em análise do discurso**. 3. ed. Tradução Freda Indursky. Campinas: Pontes; Ed. da Unicamp, 1997.

_____. **Analisando discursos constituintes**. Revista do GELNE. Fortaleza, n. 2, v. 2, 2000.

_____. **Discurso literário**. São Paulo: Contexto, 2006.

_____ (1984). **Gênese dos discursos**. Tradução Sírio Possenti. São Paulo: Parábola Editorial, 2008a.

_____ (2005). **Ethos, cenografia, incorporação**. In: AMOSSY, Ruth (Org.). *Imagens de si no discurso: a construção do ethos*. Tradução Dilson Ferreira da Cruz, Fabiana Komesu e Sírio Possenti. São Paulo: Contexto, 2008b.

_____. (2006). **Cenas da enunciação**. São Paulo: Parábola Editorial, 2008c.

_____. **Discurso e análise do discurso.** In: SIGNORINI, Inês (Org.). [Re]discutir texto, gênero e discurso. São Paulo: Parábola Editorial, 2008d.

_____. **Doze conceitos em análise do discurso.** Tradução Adail Sobral et al. São Paulo: Parábola Editorial, 2010.

_____. (2000). **Análise de textos de comunicação.** 6. ed. Tradução Cecília P. de Souza-e-Silva, Décio Rocha. São Paulo: Cortez, 2011a.

_____. **A propósito do ethos.** In: MOTTA, Ana Raquel; SALGADO, Luciana (Org.). Ethos discursivo. 2. ed. São Paulo: Contexto, 2011b.

MARIA, Julio. **Nada será como antes.** São Paulo, 2015. Editora Master Books.

MAYRINK, Geraldo. **Arquivo brilhante.** In: Elis por ela mesma Coleção o autor por ele mesmo. Org. Osny Arashiro. São Paulo: Martins Claret, 1995.p.157-160.

MELLO, Z. H. de. **A era dos festivais: uma parábola.** São Paulo: Editora 34, 2003.

NAPOLITANO, M. **A síncope das ideias. A questão da tradição na música popular brasileira.** São Paulo: Perseu Abramo, 2007.

_____. **Seguindo a canção: engajamento político e indústria cultural na trajetória da música popular brasileira (1959-1969).** Tese de doutorado, departamento de História, USP, 1998. Disponível em: <<https://repositorio.usp.br/item/001015199>>. Acesso em: Novembro de 2021.

ORLANDI, E. P. **O discurso religioso.** In: _____. A linguagem e seu funcionamento: as formas do discurso. 4. ed. Campinas, SP: Pontes, 1996.

_____. **Análise de discurso: princípios e procedimentos.** 7. ed. Campinas, SP: Pontes, 2007.

PEDERIVA, Patrícia Lima Martins. **A relação músico-corpo-instrumento: procedimentos pedagógicos.** Revista da ABEM, Porto Alegre, v. 11, 91-98, set. 2004. Disponível em: <<http://www.abemeducacaomusical.com.br/revistas/revistaabem/index.php/revistaabem/article/view/352>>. Acesso em: Abril em 2021.

PLATÃO. **A República.** Trad. Carlos Alberto Nunes. 3º Ed. Belem: EDUFPA, 2000

RICOEUR, P. (1977). **Interpretação e ideologias Rio de Janeiro, RJ:** Francisco Alves.

SOUZA, P. **A voz do dono e o dono da voz. o corpo posto em risco na batalha dos discursos** In: Michel Foucault e as insurreições. É inútil revoltar-se?.1. Ed.São Paulo em: Intermeios, 2017, v.1, p. 296-302.

_____ (2015). **Elementos para a escuta e análise do jogo da voz no simbólico.** Reflexão e Ação, 23(1), 221-237. Disponível em: <<https://online.unisc.br/seer/index.php/reflex/article/view/5640>>. Acesso em: Fevereiro de 2021.

SPIVAK, G. **Pode o subalterno falar?** Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

ZUMTHOR, Paul. **Introdução à poesia oral.** Trad. de Jerusa Pires Ferreira. São Paulo: HUCITEC, 1997.