

**CENTRO FEDERAL DE EDUCAÇÃO TECNOLÓGICA DE MINAS
GERAIS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS DE
LINGUAGENS**

Aline Mara de Almeida Rocha

**A REPRESENTAÇÃO DISCURSIVA DA MULHER NAS CANÇÕES DE
AUTORIA FEMININA: uma análise semiolinguística dos imaginários
sociodiscursivos na MPB (1970-2020)**

**BELO HORIZONTE (MG)
2022**

ALINE MARA DE ALMEIDA ROCHA

**A REPRESENTAÇÃO DISCURSIVA DA MULHER NAS CANÇÕES DE AUTORIA
FEMININA: uma análise semiolinguística dos imaginários sociodiscursivos na
MPB (1970-2020)**

Tese apresentada à banca avaliadora de defesa, como parte dos requisitos para obtenção do título de Doutora em Estudos de Linguagens.

Área de Concentração: Tecnologias e Processos discursivos

Linha de pesquisa II: Discurso, mídia e Tecnologia

Orientadora: Prof^a Dra. Lilian Aparecida Arão

**BELO HORIZONTE (MG)
2022**

R672r Rocha, Aline Mara de Almeida.
A representação discursiva da mulher nas canções de autoria feminina : uma análise semiolinguística dos imaginários sociodiscursivos na MPB (1970-2020) / Aline Mara de Almeida Rocha. 194 f. : il.
Orientadora: Lílian Aparecida Arão.

Tese (doutorado) – Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais, Programa de Pós-Graduação em Estudos de Linguagens, Belo Horizonte, 2022.
Bibliografia.

1. Compositoras. 2. Discurso. 3. Imaginário. 4. Música popular brasileira. I. Arão, Lílian Aparecida. II. Título.

CDD: 780.981

ATA DE DEFESA DE TESE Nº 51 / 2022 - POSLING (11.52.09)

Nº do Protocolo: NÃO PROTOCOLADO

Belo Horizonte-MG, 23 de dezembro de 2022.

Aline Mara de Almeida Rocha

A REPRESENTAÇÃO DISCURSIVA DA MULHER NAS CANÇÕES DE AUTORIA FEMININA: uma análise semiolinguística dos imaginários sociodiscursivos (1970-2020)

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos de Linguagens do Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais em 22 de dezembro de 2022, como requisito parcial para obtenção do título de Doutora em Estudos de Linguagens, aprovada pela Banca Examinadora constituída pelos professores:

Prof.^a Dr.^a Lílian Aparecida Arão (Orientadora)
Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais

Prof.^a Dr.^a Mariana Ramalho Procópio Xavier
Universidade Federal de Viçosa

Prof.^a Dr.^a Márcia Fonseca de Amorim
Universidade Federal de Lavras

Prof. Dr. Thiago Cazarim da Silva
Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais

Prof.^a Dr.^a Giani David Silva
Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais

(Assinado digitalmente em 04/01/2023 15:01)
GIANI DAVID SILVA
PROFESSOR ENS BASICO TECN TECNOLOGICO
DIRGRAD (11.51)
Matricula: 1534331

(Assinado digitalmente em 16/01/2023 22:37)
LILIAN APARECIDA ARAO
PROFESSOR ENS BASICO TECN TECNOLOGICO
DELTEC (11.55.08)
Matricula: 1685158

(Assinado digitalmente em 23/12/2022 09:08)
THIAGO CAZARIM DA SILVA
PROFESSOR ENS BASICO TECN TECNOLOGICO
DADT (11.55.10)
Matricula: 1192022

(Assinado digitalmente em 23/12/2022 18:01)
MARCIA FONSECA DE AMORIM
ASSINANTE EXTERNO
CPF: 631.483.076-15

(Assinado digitalmente em 21/01/2023 18:53)
MARIANA RAMALHO PROCOPIO XAVIER
ASSINANTE EXTERNO
CPF: 014.824.776-88

Processo Associado: 23062.064203/2022-19

Visualize o documento original em <https://sig.cefetmg.br/public/documentos/index.jsp> informando seu número: **51**, ano: **2022**, tipo: **ATA DE DEFESA DE TESE**, data de emissão: **23/12/2022** e o código de verificação: **9b412cb0f0**

AGRADECIMENTOS

Seria impossível citar nominalmente todas as pessoas que contribuíram para que esta tese fosse escrita.

Obrigada aos professores do POSLING/CEFET-MG e aos professores das bancas de qualificação e defesa, especialmente, à minha orientadora, Lilian Arão, pelas contribuições acadêmicas, pela compreensão e paciência.

Agradecimentos especiais a Mary, minha amora, que tanto me ouviu falar sobre essa tese em todos os dias da semana.

Aos meus grandes amigos: Allan Marques, Yuri Frois e Daniel Vieira por todo incentivo e ajuda nos momentos mais difíceis.

Aos meus familiares, especialmente à minha mãe, Vera Lúcia, pela força, fé e otimismo.

Aos meus colegas de curso pela indicação de fontes de pesquisa, pelas trocas humanas e intelectuais.

Foi uma longa jornada com uma pandemia na metade do caminho, o que certamente ressignificou a travessia. A cada leitura indicada e a cada palavra escrita, a certeza de que fiz o melhor que pude. Muito obrigada a todos!!!

“Eu odeio ouvir você falar sobre todas as mulheres como se fossem excelentes damas em vez de criaturas racionais. Nenhum de nós quer estar em águas calmas durante toda a nossa vida.” (Jane Austen).

RESUMO

O objetivo deste trabalho é compreender como são construídos os imaginários sociodiscursivos nas canções de autoria feminina, considerando, principalmente, os modos de organização do discurso, presentes na teoria semiolinguística de Patrick Charaudeau. A relevância do nosso tema se deve às limitações impostas à participação da mulher como compositora pela indústria fonográfica. Além de terem sido silenciadas e pagadas na historiografia até a década de 1940, as mulheres são quase sempre associadas a produções lírico-amorosas, o que faz parecer que seus interesses estão restritos a este campo. De modo a compreender as condições de produção desse conjunto discursivo, recorreremos às contribuições da crítica feminista, apoiadas nos estudos de Del Priore (2020; 2021), Saffioti (1987; 2001), bem como nos estudos de Stuart Hall (2014; 2016; 2020) sobre representação, discurso e identidade. Outros referenciais, na crítica da música brasileira, especialmente sobre a condição da mulher no contexto musical, completam a lista indispensável para a compreensão da música como um fenômeno sociocultural, é o caso de Santa Cruz (1992), Murgel (2011; 2017), López (2003), entre outros. Para escolha das compositoras, utilizamos o catálogo MPB Mulher (2006) com os seguintes critérios: a) predominância de um conjunto autoral próprio; b) relevância política da representação discursiva; c) permanência no mercado; d) premiações e/ou indicações ao Grammy. Devido à limitação do período abrangido pelo catálogo, com uma única edição publicada em 2006, acrescentamos o critério de indicação ou premiação no *Grammy Latino* para as compositoras apresentadas após aquele período. Para análise, fizemos o recorte de canções produzidas entre as décadas de 1970-2020, que tratam de temas relacionados ao corpo, ao amor, às relações humanas e socioeconômicas e são escritas somente por enunciadora(s). Observamos, assim, que mesmo em composições de temáticas lírico-amorosas, são perceptíveis as estratégias linguístico-discursivas na reelaboração dos imaginários sociais que possam elevar aquelas temáticas a um patamar político de discussão, no qual a mulher possa ser o sujeito de suas reivindicações e subjetividades.

Palavras-chave: mulheres compositoras; discurso; imaginários; MPB.

ABSTRACT

The purpose of this paper is to understand how socio-discursive imaginaries are constructed in songs written by women, considering mainly the ways of organizing discourse, present in Patrick Charaudeau's semiolinguistic theory. The relevance of this theme is consequential to the limitations imposed on women's participation as composers by the phonographic industry. In addition to being silenced and erased from historiography until the 1940s, women are almost always associated with lyrical-loving productions, which makes it seem that their interests are restricted to this area. In order to understand the production conditions of this discursive set, we resorted to the contributions of feminist analysis, supported by the studies of Del Priore (2020; 2021), Saffioti (1987; 2001), as well as the studies of Stuart Hall (2014; 2016; 2020) on representation, discourse and identity. Other references in the reviewal of Brazilian music, especially on the condition of women in the musical context, complete the essential list for understanding music as a sociocultural phenomenon, as are the cases of Santa Cruz (1992), Murgel (2011; 2017), López (2003), among other. To choose the composers, we used the MPB Mulher catalog (2006) with the following criteria: a) predominance of an authorial set; b) political relevance of discursive representation; c) permanence in the market; d) Grammy awards and/or nominations. To analysis, songs produced between the 1970s and 2020s were selected, which deal with themes related to the body, love, human and socioeconomic relationships and are written only by the female enunciators. Thus, it was observed that even in compositions with lyrical-loving themes, linguistic-discursive strategies in the re-elaboration of social imaginaries are noticeable, which can raise those themes to a political level of discussion, in which women can be the subject of their claims and subjectivities.

Keywords: women composers; discourse; imaginaries; brasilian music.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Esquema de representação dos dois circuitos da linguagem	86
Figura 2 - Leci Brandão em show.....	106
Figura 3 - Joyce Moreno: sucesso no exterior.....	114
Figura 4 - Mulher em frente ao espelho.....	116
Figura 5 - Angela Ro Ro em sua melhor fase	122
Figura 6 - Fátima Guedes em capa do disco Lápis de Cor	130
Figura 7 - Ana Cañas em foto do álbum Todxs	139
Figura 8 - Adriana Calcanhotto em capa do álbum Senhas	144
Figura 9 - Vanessa da Mata em show no Estado de Pernambuco.....	152
Figura 10 - Luedji Luna, uma das revelações da música brasileira.....	163
Figura 11 - Pitty em foto de divulgação do álbum Sete Vidas	171

LISTA DE QUADROS

Quadro 1 - Modos de Organização do Discurso	93
Quadro 2 - Procedimentos de construção enunciativa.....	95
Quadro 3 - Comparativo das modalidades elocutivas e delocutivas	96
Quadro 4 - Procedimentos discursivos da construção descritiva	97

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

AI-5	Ato Institucional nº 5
BMG	<i>Bertelsmann Music Group</i>
CD	<i>Compact Disc</i>
CEFET-MG	Centro Federal de Educação Tecnológica Minas Gerais
COVID-19	Corona Virus Disease – 2019
EMI	<i>Electric and Musical Industries</i>
EUA	Estados Unidos da América
EU/EUc	EU-comunicante
EUe	Eu-enunciador
LGBTQIA+	Lésbicas, Gays, Bissexuais, Transgênero, Queer, Intersexo, Assexual e outras identidades de gênero e orientações sexuais que não se adequam ao padrão cis-heteronormativo
LP	<i>Long-Playing Record</i>
MA	Maranhão
MPB	Música Popular Brasileira
TU/TUi	Tu-interpretante
TUd	Tu-destinatário
TV	Televisão
UBC	União Brasileira de Compositores
UNESCO	Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura
ICCA	Cultura Instituto Cultural Cravo Albin

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO.....	12
1.1 Problematização, justificativa e objetivos.....	13
1.2 Organização da tese	18
1.3 Perspectivas metodológicas	18
1.4 Revisão de Literatura	23
2 A MULHER COMPOSITORA: um retrospecto sobre sua participação no cenário musical	28
2.1 A categoria histórica do gênero e sua relação com o discurso	49
2.2 O imaginário do amor e da mulher no Brasil.....	55
3 A NOÇÃO SOBRE REPRESENTAÇÕES SOCIAIS.....	67
3.1 Aspectos teóricos sobre o conceito de representações sociais	67
3.2 Representações e discurso	73
3.3 Imaginários, identidades e estereótipos.....	80
4 A TEORIA SEMIOLINGÜÍSTICA DE PATRICK CHARAUDEAU.....	82
4.1 Perspectivas teóricas sobre o ato languageiro e o sujeito.....	84
4.2 O contrato comunicativo	87
4.3 Os imaginários sociodiscursivos.....	88
4.4 Modos de organização discursiva.....	92
4.4.1 Modo Enunciativo	93
4.4.2 Modo descritivo.....	96
4.4.3 Modo Narrativo	99
4.4.4 Modo Argumentativo	101
5 ANÁLISES DO CORPUS.....	104
5.1 Leci Brandão	105
5.2 Joyce Moreno.....	113
5.3 Angela Ro Ro	121
5.4 Fátima Guedes.....	129
5.5 Ana Cañas.....	137
5.6 Adriana Calcanhotto	143
5.7 Vanessa da Mata.....	151
5.8 Luedji Luna.....	163
5.9 Pitty	170
6 CONSIDERAÇÕES FINAIS	178
REFERÊNCIAS	181

1 INTRODUÇÃO

A minha relação com a música se iniciou aos seis anos, quando uma das minhas tias me emprestou seu violão para ornamentar o cenário de uma fotografia. Era desafiador, mal conseguia tocar as primeiras cordas, com meus braços curtos em volta daquele instrumento gigantesco, que emitia um som grave e parecia tornar mais forte as batidas do meu coração, porque sim... eu era impressionada com os batimentos cardíacos. A foto estampou minhas impressões: eu ali, pequenina, com aquela imensa caixa de madeira no colo. Logo depois, eu fiquei enchendo a minha tia de perguntas sobre o funcionamento do violão. Os adultos não deram muita atenção, tentaram me conformar com uma guitarrinha de brinquedo que, apesar de toda beleza, teve todas as cordas quebradas pelo esforço repetitivo em emitir um som que parecesse com aquele do bendito violão. A vida não foi muito simpática comigo, e minha tia foi embora, carregando com ela meu primeiro sonho em uma capa *bag* preta, presa às costas.

Depois conheci a gaita, mas foi uma paixão menos intensa, porque meu avô dizia que os pássaros nunca mais pousariam no muro de casa, e eu deixei que eles cantassem. Aos 12 anos, passei a frequentar o estúdio dos meus vizinhos, onde, além do violão, tocava-se muito bateria. Os batimentos ficaram mais intensos, encontrei ali meu universo, mas na ausência de um professor, aprendi tudo na intuição: um pouco de pandeiro, um pouco de cítara, um pouco de gaita, um pouco de violão, um pouco de bateria... Assim foi, que, em 2018, já morando em Belo Horizonte, fui convidada a tocar surdo (o instrumento) em um bloco do carnaval. Fiz algumas aulas para ganhar um pouco mais de técnica, mas não era só um bloco. Era um coletivo de mulheres que buscava dar voz a vivências e sexualidades por meio da música, experiência que foi ao encontro da proposta de desenvolvimento desta tese.

Nas conversas, após os ensaios, ouvi inúmeras narrativas sobre a situação das mulheres no meio musical. Muitas reclamavam do padrão físico, exigido delas na gravação de trabalhos; outras se queixavam da falta de espaço para mulheres que cantavam suas próprias composições. Foram discussões informais (no campo prático), mas só confirmaram a problemática de que a música produzida por mulheres continua sendo ignorada pela indústria fonográfica brasileira, principalmente quando suas temáticas se distanciam dos aspectos lírico-amorosos. Reflexões como essas foram fundamentais para a realização desta pesquisa e mudaram muitas concepções

que inicialmente eu tinha sobre a música feminina. Mostraram que não se trata, apenas, de produzir canções, é um ato político, que congrega pensamentos de múltiplos imaginários, mas sempre voltados para problemas comuns ao universo feminino: o machismo, a violência, o dilema com os filhos, as batalhas solitárias e tantos outros.

Após um ano de muitos ensaios e conversas sobre tudo o que envolvia a música, inaugurei minha participação no carnaval de 2019, tocando surdo em um bloco representativo, com mais de 100 mulheres, entre lésbicas, bissexuais e transsexuais na bateria. A experiência se repetiu no ano de 2020, às vésperas da pandemia, quando a bateria se calou e passamos a dividir nossas angústias por meio virtual. Um momento em que muitos planos ficaram à deriva, na incerteza se haveria uma continuidade do nosso simples cotidiano, da nossa vida, da vida coletiva, dos shows com a presença do público. Depois de tantas lutas, o surdo está à espera de uma/um nova(o) interessada(o), porque terei que voltar à São Luís/MA e, diferentemente da minha tia, não terei como levá-lo em uma capa *bag*. Só resta desejar que no próximo carnaval as serpentinas caiam sobre ele e o novo dono (a) celebre a coragem de ser feliz e que a vida possa ser tão bonita quanto a luta desse bloco, no qual me senti tão bem representada.

1.1 Problematização, justificativa e objetivos

Este trabalho tem como objetivo principal contribuir para a construção de uma memória discursiva da mulher na música popular brasileira, que represente suas perspectivas políticas, ressignificadas a partir de suas vivências e do seu discurso. Deste modo, nossos objetivos específicos buscam:

- a) analisar a representação discursiva da mulher compositora, a partir da construção/desconstrução dos imaginários sobre as relações sociais e antropológicas;
- b) Compreender como se organiza o discurso das compositoras, identificando os procedimentos linguísticos e de ordem discursiva, que possibilitam compreender a significação daqueles imaginários;
- c) Relacionar o contexto de produção do discurso com os elementos extralinguísticos.

Formular respostas bem fundamentadas para essas questões exige, não só articular o discurso com o enunciado, mas também analisar, de maneira ampla, suas condições de produção. Acreditamos que as imposições do mercado fonográfico quanto ao trabalho feminino no campo da composição musical, restringiram a representação discursiva da mulher, de modo a parecer que seus interesses se limitam a discussão de temas lírico-amorosos. Um ponto de partida para pensar sobre essa limitação está no artigo *A cultura de massa enquanto mulher- o outro modernista* (1997), no qual Huyssen delinea todas as especificidades que envolvem a oposição entre o modernismo e a cultura de massa, afirmando que:

A cultura de massa está de alguma forma associada à mulher, enquanto a cultura real, autêntica, permanece prerrogativa dos homens. A tradição de exclusão das mulheres do campo da *alta arte* não se originou neste século, obviamente, mas adquiriu novas conotações na era da Revolução industrial e da modernização cultural. (HUYSEN, 1997, P.45).

Corroba na argumentação do autor o fato de que a representação social da mulher, desde o século XIX, perpassa a imagem da leitora voraz de romances frívolos, demasiadamente passionais, subjetivos, considerados inferiores, a exemplo da própria personagem Madame Bovary, que dá nome ao romance de Gustavo Flaubert, escrito em 1857 e citado por Huyssen. Podemos confirmar que na concepção da *alta arte*, mencionada pelo crítico, cabe a apreciação ou escrita de uma Literatura com formas estéticas legitimadas por homens (irônica e direta) ou mesmo, a preferência por outros gêneros textuais, que tratassem de assuntos julgados úteis aos seus interesses, como os ensaios sobre Política, Filosofia e Direito. Embora a oposição entre a “alta” e “baixa” cultura já esteja superada no campo dos Estudos culturais, Stuart Hall (2014) concorda que essa polarização cultural faz sentido quando se pensa na supervalorização de determinadas atividades e sua relação com o gênero.

Embasado nos estudos feministas de Cixous, Beauvoir e Irigaray, bem como em teorias antropológicas, Stuart (2014) explica que historicamente foi construído o imaginário que associava a mulher à natureza, à passividade, à emoção, ao passo que a cultura, definida como atividade racional, era de domínio exclusivo do homem. Quando a mulher começa a se inserir no campo da produção artística, transfere-se toda a desvalorização da cultura de massa à sua obra, fazendo crer que sua representação discursiva reproduz fielmente sua representação social, a mesma que associa a mulher aos arroubos românticos, ao furor das paixões, ou seja, nada que possa ser levado a sério no imaginário masculino. A esse contexto de inferiorização

artística das mulheres, Huyssen (1997) associa a dificuldade da escritora Christa Wolf usar o pronome “eu” em seus textos, fazendo supor que, dessa forma, sua Literatura refletisse apenas os meandros de sua subjetividade, algo a ser evitado pela *alta arte*.

Tal concepção é resgatada por Silviano Santiago (1998) ao criticar o posicionamento de Winisc no ensaio *O minuto e o milênio ou Por favor, professor, uma década de cada vez*, quando traz à baila a opinião da esposa sobre as canções de Roberto Carlos, deduzindo que: “Para falar um pouco mais de Caetano a partir de Roberto Carlos é preciso assumir a fala rebaixada da mulher.” (SANTIAGO, 1998, P.20). Constatações não faltam para cancelar a tese de Huyssen (1997) na música popular brasileira. Além da crítica feita por Silviano Santiago, lembramos que em 1967, após o lançamento de *Me disseram*, escrita por Joyce Moreno, um crítico chegou a colocar em dúvida a autoria. Em sua percepção, a qualidade daquela composição não condizia com a capacidade de uma mulher. Para Huyssen (1997), a ameaça do feminino se projeta na imagem das massas, nas disputas por poder, que dessa forma desestabilizariam a ordem burguesa e conseqüentemente toda a sua legitimidade discursiva. Tudo isso é consequência das implicações políticas que poderiam advir da participação igualitária da mulher na arte.

Para Santa Cruz (1992), a mulher por muito tempo ocupou apenas o lugar de “musa inspiradora”, imagem formatada pelo imaginário dos homens e absorvida pelo imaginário social, como se a criatividade artística fosse um patrimônio machista. Desde modo, no que pese o exagero de analisar mais de 40 anos de produção musical, ressaltamos o fato de que as composições de autoria **exclusivamente** feminina, aparecem sem muita recorrência até os anos 90, sendo ainda muito frequente a parceria com homens compositores, o que não favorece o protagonismo das mulheres no campo da composição. Em outro aspecto, é preciso considerar que o percurso histórico da música produzida por mulheres foi condicionado a certas restrições do mercado fonográfico quanto à seleção de temas ou maneiras de se expressar.

Além do silenciamento e apagamento das compositoras na historiografia musical até a década de 1940, a mulher ficou associada a composições lírico-amorosas, como se o seu interesse estivesse restrito a esta temática. Nesse contexto de renovação da música popular, a representação discursiva da mulher nas canções de autoria feminina pressupõe um resgate histórico do seu discurso sobre temáticas

sociopolíticas, ainda obliterado em um jogo de manipulações ideológicas, pouco negociável e cada vez mais complexo.

Propomos, inicialmente, fazer um levantamento sobre a condição da mulher na sociedade brasileira e na música, tomando como base, respectivamente, os estudos da crítica feminista e as pesquisas da crítica musical sobre o assunto. Foram fundamentais os trabalhos de Del Priore (2020; 2021) e de Magareth Rago (1985) sobre a história da mulher no Brasil, bem como as críticas de Perrot (2007) e Tedeschi (2012) sobre a condição da mulher no contexto social. Acrescentamos a essas concepções, as discussões de Gilles Lipovetsky (2000) sobre a sociedade do consumo e sobre o feminino em sua dimensão lírico-social. Recorremos ainda às produções de Murguel (2011;2017), Gomes (2011; 2017), Santa Cruz (1992), entre outros, que empreendem um trabalho de suma importância na crítica da música popular brasileira, especialmente, quando se considera a participação da mulher no seu processo de criação, suas temáticas e o contexto sócio-histórico de suas produções.

Para elucidar a noção de representação discursiva utilizada neste trabalho, partimos da leitura de *Representação e cultura* (2016), de Stuart Hall, que estabelece o discurso como o ponto central para a compreensão das representações sociais, em sua relação com a cultura, identidade e a linguagem. Para o estudioso, o sistema representacional da linguagem é o meio utilizado para dar sentido ao *circuito da cultura*, termo utilizado por ele para definir o processo de significação das práticas sociais. Hall (2016) explica que, enquanto a abordagem linguística está centrada na maneira como a linguagem e a representação produzem sentidos, a abordagem discursiva abarca essa concepção, bem como o interesse em investigar a política das representações, ou seja, seus efeitos. Considera que as questões históricas de uma dada representação são fundamentais para compreender como seu (s) significado(s) é/são construídos, relação que se estabelece sempre em face do poder.

Por isso, torna-se pertinente trabalhar com a Teoria semiolinguística, de Patrick Charaudeau. A análise semiolinguística é, em parte, semiótica, ao buscar estabelecer as relações intertextuais com seu objeto e também linguística, uma vez que para explicar o seu objeto, utiliza conceitos estruturais sobre os atos languageiros. Interessa-nos, assim, descortinar os imaginários sociodiscursivos por meio das produções de autoria feminina, levando em conta as contribuições da

Semiolinguística, principalmente quanto aos modos de organização discursiva, com a contribuição dos estudos culturais e feministas.

Nesse sentido, analisar discursivamente as composições de autoria feminina na música brasileira significa contribuir para a construção de uma memória discursiva em que a mulher sempre tenha voz e lugar. Não se trata de associar os anseios de um grupo minoritário a um conjunto de textos, trata-se, pois, de construir possíveis interpretativos, que “Constituem as representações languageiras das experiências dos indivíduos que pertencem a esses grupos, enquanto sujeitos individuais e coletivos.” (CHARAUDEAU, 2016, p.63). A representação discursiva do sujeito, como todo ato de linguagem, não é dada como um processo de significação transparente, pois se encontra organizada por meio de elementos semântico-discursivos, que envolvem diferentes possibilidades de interpretação. Cabe ao analista do discurso coletar e investigar as hipóteses interpretativas, buscando comparar variáveis e constantes deste processo. É na intercessão entre a atividade de produção e interpretação que se situam os *possíveis interpretativos*.

É necessário explicar que as compositoras selecionadas para este trabalho se constituem o *EU comunicante* do ato languageiro, ocupam o lugar do sujeito que produz um projeto de fala, são as testemunhas de um real. Mas só poderão ser significadas a partir do *Eu enunciador*, que é o sujeito de fala. Neste caso, refere-se à categoria das *cantautoras*¹, pois todas as composições analisadas foram produzidas somente por enunciadoras, que desempenham a função de compositora e cantora. Em suma, as práticas sociais dessas mulheres precisam ser levadas em conta para se elaborar possíveis interpretativos sobre sua representação discursiva. Assim, entendemos como as representações discursivas estão diretamente vinculadas às representações sociais, que, por sua vez, formatam os imaginários sociodiscursivos.

¹ Ou seja, ser cantautora engloba o fazer musical nas instâncias de sua produção, envolve o cantar, o tocar, o trabalho da composição, a atividade da escrita, da educação musical e também a militância feminista em diferentes espaços de construção. É, portanto, uma mistura de arte com ativismo político. (artevismo).

1.2 Organização da tese

Nosso trabalho se organiza do seguinte modo: no primeiro capítulo apresentamos os objetivos, justificativas e as perspectivas metodológicas. No segundo capítulo, fizemos um panorama sobre a participação da mulher no circuito musical, destacando os aspectos que contribuíram e dificultaram a sua profissionalização no campo da composição musical. Também abordamos o imaginário do amor, correlacionando com a condição da mulher no Brasil, levando em consideração os estudos de Mary Del Priore (2020; 2021) e de Margarete Rago (1985) sobre a história da mulher no Brasil, também explanamos as lutas feministas no país. No terceiro, tivemos como preocupação apresentar o fenômeno das representações sociais, elaborado por Moscovici (2007), revisitado por Stuart Hall (2016) e Charaudeau (2016), fundamentando a visão do semiolinguista sobre os imaginários sociodiscursivos. No quarto capítulo explicamos os modos de organização do discurso e os principais conceitos da Teoria semiolinguística. No quinto capítulo, apresentamos a análise discursiva das letras de canções, escritas somente por compositoras, considerando a representação discursiva da mulher sobre os imaginários sociodiscursivos de dimensão político-social. O recorte temporal se inicia em 1970 e se estende até o ano de 2020, assim, optamos por organizar as análises por autoria, pois é comum encontrar canções de uma mesma compositora em diferentes períodos. Dessa forma, as análises se concentram em composições de Joyce Moreno, Fátima Guedes, Angela Ro Ro, Leci Brandão, Adriana Calcanhotto, Vanessa da Mata, Luedji Luna, Pitty e Ana Cañas.

1.3 Perspectivas metodológicas

Esta pesquisa é do tipo exploratória, com método bibliográfico, abordagem qualitativa de dados e de natureza interdisciplinar. Segundo Charaudeau (2013), o ideal em uma pesquisa interdisciplinar é observar como diferentes disciplinas analisam o mesmo objeto de estudo. Porém, ao considerar a impossibilidade de conhecer cada disciplina com profundidade, entende que a finalidade deste tipo de pesquisa é compartilhar conceitos, métodos e formas de interpretação entre disciplinas diferentes. Os fenômenos sociais, por exemplo, podem ser objeto de

análise de várias disciplinas, mas dependem de uma mesma problematização para serem interpretados de uma forma interdisciplinar.

Charaudeau (2013) explica ainda que a interdisciplinaridade pode se dar em três níveis: no nível das noções sobre algum termo ou fenômeno comum; no nível metodológico, com a análise de um novo *corpus* (trabalho de campo) e no nível disciplinar, com a interpretação de fenômenos em uma perspectiva histórica ou moral em colaboração com outras disciplinas. Escolhemos a perspectiva histórica do nível disciplinar, porque assim podemos chegar a uma interpretação externa, com qual seja possível analisar nosso *corpus*, recorrendo a outras áreas do conhecimento, com o intuito de observar e comparar outros imaginários de mundo, pertinentes ao nosso objeto de estudo.

Deste modo, o autor reconhece que é preciso “confrontar várias competências disciplinares com o intuito de tornar esses conceitos e instrumentos de análise, ou ampliar o leque de interpretações a partir dos resultados advindos dos procedimentos de análise comuns.” (CHAURAUEAU, 2013, p. 7). Utilizando o termo *interdisciplinaridade focalizada*, o autor defende que a pertinência da análise interdisciplinar recai na contribuição específica de cada disciplina para a interpretação de um objeto de estudo, que é atravessado por noções comuns. Em outras palavras, a interdisciplinaridade focalizada mantém a abordagem dos fenômenos sociais em várias disciplinas, respeitando o fazer científico de uma determinada disciplina.

Neste trabalho, utilizamos os estudos de gênero como categoria de análise histórica, com o intuito de compreender como as relações de gêneros, tomadas em seus aspectos culturais e sociais, invisibilizaram as mulheres enquanto sujeitos de sua própria história. Segundo Scott (1995), essa busca não pode ignorar o campo da política, pois as desigualdades entre os gêneros não estão desvinculadas das políticas de Estado. Neste sentido, buscamos apontar os fatores que dificultaram ou impediram as mulheres de desenvolver o trabalho da composição na Música Popular Brasileira e no mundo. Neste percurso também foi fundamental compreender como os imaginários sobre o amor e a mulher se construíram na sociedade brasileira, o que nos possibilita pensar na articulação entre gênero, classe e raça no contexto específico das composições analisadas.

As contribuições de Stuart Hall (2016) sobre a representação cultural também nos aproximam de uma visão construtivista dos processos de construção social da realidade, dialogando não só com a teoria de Moscovici (2007) sobre representações

sociais como também com a noção dos imaginários sociodiscursivos da Semiologia, trazendo o discurso como uma categoria comum. Ao entender que os imaginários são construídos a partir das representações sociais e que sua circulação só é possível por meio do discurso, percebemos como as identidades são produzidas e quais relações de poder estão em jogo. Stuart Hall (2016) nos possibilita articular representação, discurso e sentido, sem perder de vista a importância dos fenômenos sociais para o contexto de produção discursiva.

A abordagem interdisciplinar entre análise do discurso, estudo de gênero e estudos culturais nos permite, pois, situar as tradicionais representações discursivas sobre a mulher, e fazer emergir outras relações entre o saber e o poder, cuja maior contribuição passa a ser a dimensão histórica do discurso da mulher, enquanto sujeito atuante na produção de saberes e de construção de suas identidades. Identidades essas que são identificadas nos estudos de Stuart Hall (2020) como desestabilizadoras da noção centralizada do sujeito cartesiano e sociológico. Para ele, o marxismo, a descoberta do inconsciente, as contribuições de Saussure no campo da Linguística, os estudos de Foucault e o movimento feminista constituem uma evolução das teorias sociais e humanas que provocaram o deslocamento do pensamento moderno e o consequente descentramento do sujeito. O feminismo, em específico, apontado por Hall (2020) como o fator mais determinante na mudança de noção do sujeito, colocou em discussão, entre outras questões, a identidade dos sujeitos, cuja natureza se entende como social, e não mais biologicamente determinada segundo o critério da sexualidade:

Ele abriu, portanto, para a contestação política, arenas inteiramente novas de vida social: a família, a sexualidade, o trabalho doméstico, a divisão doméstica do trabalho, o cuidado com as crianças, etc. Ele também enfatizou, como uma questão política e social, o tema da forma como somos formados e produzidos como sujeitos generificados. Isto é, ele politizou a subjetividade, a identidade e o processo de identificação (como homens/mulheres, mães/pais, filhos/filhas). (HALL, 2020, p. 45).

Mas, assim como Gomes (2017, p. 54), entendemos que a análise das letras deve abranger outros aspectos, entre os quais: “As relações sociais entre os agentes envolvidos, suas opiniões, trajetórias de vida, podem trazer questões significativas para o plano das relações de gênero, as quais nem sempre podem ser percebidas na letra de uma canção.” Considerando que, por muito tempo, a mulher compositora foi excluída da historiografia, recorreremos a trechos de entrevistas, que particularizam suas experiências com o universo da composição musical para entender o percurso

dessas compositoras na MPB, suas motivações, as interdições sofridas e seus olhares sobre o mundo. Esses excertos estão distribuídos na parte das análises, que são acompanhadas das respectivas biografias, ampliando nossa interpretação sobre a construção dos imaginários nas canções selecionadas. Nesse sentido, identificar as relações intradialógicas e interdialogicas da canção permite-nos compreender as circunstâncias do discurso analisado, necessárias para a significação.

É importante pontuar também a significação do que seja considerado político para a determinação dos imaginários sociodiscursivos neste trabalho. Entendemos que a dimensão política dos imaginários na canção esteja ligada à noção de uma experiência estética que congregue a prática social do ser mulher em contexto interseccional, em uma sociedade desigual. É a dimensão do ser mulher como produtora de novas narrativas sobre os imaginários que atravessam a realidade político-social do nosso país. Deste modo, o imaginário sobre o amor pode ser considerado político, por exemplo, se possibilitar uma discussão sobre o imaginário racista ou machista, duas categorias de opressão da mulher na sociedade brasileira. À propósito, os imaginários sobre as relações sociais e antropológicas são bastantes amplos para demarcações temáticas, o que nos interessa mais é analisar a perspectiva discursiva e política com que são construídos ou desconstruídos nas composições de autoria feminina.

Deste modo, a primeira etapa deste trabalho consistiu em realizar o levantamento bibliográfico de Literatura a respeito das composições de autoria feminina, momento em que foram consultados: teses, dissertações, livros, artigos, entrevistas e demais produções sobre o assunto. Após essa etapa, procedemos à seleção de compositoras da MPB, levando em consideração sua representatividade no cancioneiro popular e o recorte temporal (1970-2020). Dessa forma, nosso principal instrumento de pesquisa foi o catálogo *MPB mulher* (2006), elaborado por Ricardo Cravo Albin, diretor do Instituto Cultural Cravo Albin e Carlos Savalla.

A escolha deste catálogo como um instrumento de coleta de dados se deve à importância da atuação do Instituto Cultural Cravo Albin (ICCA) na preservação da memória do cancioneiro nacional. Idealizada por Ricardo Abin, sua existência se tornou possível com a ajuda de sócio fundadores, entre eles, Martinho da Vila. Com a ajuda de profissionais especializados, desde sua fundação, em 2001, o ICCA realiza o tratamento de seu acervo fonográfico, que conta com um inventário de mais de 60.000 discos, 2.000 fitas sonoras de rolo, 700 fitas cassetes, 5.000 CD'S.

Além disso, promove a difusão de projetos ligados à música brasileira, com o desenvolvimento eventos culturais, lançamento de crônicas, revistas e catálogos. O instituto também elaborou o primeiro dicionário Houaiss ilustrado da música popular brasileira, com a inserção de dados fonográficos e bibliográficos de compositores, intérpretes, grupos, agremiações, totalizando 5.000 referências do cancioneiro nacional. O catálogo *MPB mulher* foi criado com base nos 150 registros fotográficos de compositoras e intérpretes brasileiras, produzidos por Mário Thompson. Desde a década de 1970, ele exerceu o *hobbie* de fotografar musicistas, compositores e intérpretes da MPB, chegando a formar um acervo de mais de 400 mil fotografias. Entre compositoras e cantoras, mais de 80 nomes são lembrados.

Para selecionar as compositoras, utilizamos os seguintes critérios: a) predominância de um conjunto autoral próprio; b) relevância política da representação discursiva; c) permanência no mercado; d) premiações e/ou indicações ao Grammy². Optamos por escolher somente canções de autoria feminina, sendo válidas, neste caso, a parceria entre compositoras. Com base no catálogo, selecionamos: Joyce Moreno, Leci Brandão, Fátima Guedes, Angela Ro Ro, Adriana Calcanhotto e Vanessa da Mata. Apesar de nos possibilitar fazer o levantamento de grande parte das compositoras representativas da MPB, algumas limitações foram encontradas. Ricardo Albin (2006) reconhece que o catálogo não constitui uma antologia abrangente, pois somente as mulheres fotografadas fazem parte dele. Percebemos que as novas publicações do catálogo não revisaram ou incluíram compositoras após o seu lançamento, ficando restritas à lista da primeira edição, publicada em 2006.

Também não há uma preocupação em separar as produções femininas das parcerias masculinas e isso se reflete como um paradoxo para sua proposta, porque na contracapa do CD anexo, todas as composições são de autoria masculina, enfatizando o que historicamente se constata: a hipervalorização da mulher como intérprete. Nesse sentido, diante da inovação temática e do protagonismo de novas compositoras no cenário nacional, justifica-se a busca por outras compositoras representativas após 2006. Assim, de modo a manter os critérios de seleção já

² O *Grammy Award* surgiu em 1959, a partir da iniciativa da Academia de artes da gravação em premiar talentos e contribuições na área musical, desconsiderando os padrões de desempenho no mercado. Era uma estratégia para diminuir a influência rock and roll na indústria fonográfica, que na visão de muitos, comprometia a qualidade da música. Mas hoje em dia, há várias categorias para a premiação e o mercado já não é visto como o grande vilão.

mencionados e concluir nosso trabalho, incluímos quatro compositoras, indicadas ou premiadas no *Grammy Latino*: Ana Cañas, Pitty e Luedji Luna.

Para agilizar o processo de seleção das canções, fizemos uma leitura prévia das letras, disponível em *sites* especializados em música e nos sites oficiais das compositoras. A seguir, as composições foram organizadas por autoria, priorizando os imaginários sobre as relações sociais e os imaginários antropológicos, finalmente passamos à etapa de audição. O primeiro grupo abrange imaginários sobre a condição social da mulher, o racismo, as questões ligadas aos relacionamentos humanos. No segundo grupo, temos imaginários ligados ao lugar simbólico ocupado pela sociedade, pela mulher, em sua relação com o tempo ou com o espaço. As noções sobre cada um desses imaginários estão explanadas no quarto capítulo desta tese.

Na fase da análise discursiva, fundamentamos nossas hipóteses interpretativas por meio da descrição e análise dos componentes/dispositivos presentes na organização discursiva das canções selecionadas. Nesse sentido, foi extremamente importante observar as circunstâncias discursivas em que cada canção foi produzida, relacionando informações acerca das compositoras com seu conjunto autoral, e levando em conta as narrativas dessas compositoras sobre a condição da mulher na atividade de composição.

Considerando também que a significação é um processo que se desenvolve por meio da interdiscursividade, relacionamos as marcas discursivas encontradas em cada discurso, com a finalidade de construir possíveis interpretativos quanto à representação discursiva da mulher sobre os imaginários acionados. Acreditamos que, desse modo, compreenderemos como os imaginários sociodiscursivos mencionados são constituídos/desconstruídos no espaço discursivo da composição feminina.

1.4 Revisão de Literatura

Ao refletir sobre o estudo de gênero como uma categoria de análise histórica, propõe Scott (1995) que a busca do lugar social ocupado pela mulher envolve a reflexão sobre o significado das atividades que ela desenvolve no meio social. Nesse sentido, o estudo de gênero pode oferecer novas chaves interpretativas para essa interpelação do sujeito, pois contempla distintas visões sobre a realidade, muitas

vezes, antagônicas e inacabadas. Conforme sugere Scott (1995), a inter-relação entre as experiências individuais e as organizações sociais remete aos esforços em tornar mais coerente o campo de estudos do gênero, diante das correntes teóricas das ciências humanas e sociais.

Com semelhante preocupação, Valéria Andrade (1991) publicou um artigo sobre as compositoras do século XIX, que além de reconstruir o percurso histórico da participação da mulher no cancioneiro popular, assinala as rupturas e as descontinuidades desse processo. O questionamento principal da pesquisadora gira em torno da ausência de estudos acerca do discurso feminino nas canções da MPB³, o que nos despertou interesse pelo tema. Para Valéria, qualquer estudo sobre o trabalho dessas compositoras deve levar em conta os fatores que dificultaram a participação da mulher no cancioneiro popular, buscando recuperar a memória daquelas que, de alguma forma, deixaram suas produções fonográficas registradas ou documentadas. Essa assertiva, ao nosso ver, aplica-se a compositoras de todas as épocas, pois mesmo depois do reconhecimento formal dos direitos autorais, a mulher continua ignorada pela indústria fonográfica.

Na área da análise do discurso, um dos trabalhos sobre compositoras brasileiras é a Dissertação de Mestrado de Sandra Barros (2008), voltada para a análise do discurso feminino na música brasileira durante o século XXI. A autora investiga as relações dialógicas entre vários discursos, utilizando como principal referencial os estudos do ciclo de Bakhtin e a teoria de Álvaro Caretta (2011) sobre o processo dialógico na canção brasileira. A partir desta teoria, são trabalhados os conceitos de *intradialoguismo*, o qual se refere às relações dialógicas entre uma canção com outra(s) e o *interdialogismo*, que se refere à relação entre uma ou mais canções com manifestações de outras esferas (o teatro, o cinema e o cotidiano).

Caretta (2011) explica que as relações intradialógicas tanto podem se realizar por meio da intertextualidade, na qual um enunciado apresenta excertos de outros enunciados, como por meio da interdiscursividade, observando, neste caso, um processo dialógico com outros enunciados de uma época, o que permite construir o sentido ao discurso. A citação e a alusão são empregadas geralmente no processo

³ Usamos, neste trabalho, a mesma definição dada por Tinhorão para a MPB, qual seja: música popular brasileira de caráter comercial e urbana. Para o autor, a música popular surge na virada do século XIX para o século XX com a produção do disco, que passou a ter audiência nas pequenas e grandes cidades.

intertextual, podendo abranger letra e melodia, algo muito comum nas paródias. A interdiscursividade, por sua vez, está relacionada a características comuns aos estilos musicais, que influenciam a organização dos elementos linguístico-musicais de um enunciado, por meio de recursos como a estilização, a citação e a paródia. Pode se verificar também uma avaliação axiológica dos temas canceiros na interdiscursividade, mas sem trechos literais de outro enunciado.

Se essa avaliação manifesta o antagonismo entre os discursos, temos uma relação polêmica entre eles. Mas se um discurso confirma o outro, a relação é do tipo contratual. A interdiscursividade também pode agregar discursos sobre uma mesma temática. Na relação intradialógica, Caretta (2011) cita o processo de interação enunciativa como um dos mais importantes no canceiro nacional, cuja função é constituir a réplica de um discurso, gerando polêmicas musicais. O autor ressalta que, para a compreensão desse tipo de procedimento, é necessário conhecer as condições de produção histórica dos enunciados. Nas polcas, por exemplo, o título remetia às relações polêmicas do gênero, possibilitando sua tradição no canceiro que estava em formação.

Já nas relações interdialogicas, o enunciado da canção tanto pode ser um elemento constituinte de outras esferas discursivas ou se apresentar como elemento constitutivo para elas e também pode ocorrer por meio da intertextualidade ou interdiscursividade. Segundo Caretta (2011), são nítidas as relações entre a canção popular e o teatro de revista na primeira metade do século XX, não sendo raro o lançamento de músicas por meio das apresentações teatrais, assim como a inserção de músicas de sucesso nessa esfera artística. O mesmo processo se observa com o sucesso da marchinha *Ó Abre Alas*, de Chiquinha Gonzaga, que em 1913 chegou ao teatro. Deste modo, o intercambio discursivo entre a música e o teatro eram frequentes, o que aconteceu também entre música e cinema.

Apesar de ter escolhido referenciais de outras vertentes da análise do discurso, a pesquisadora recorreu à Teoria semiolinguística para análise dos modos de organização discursivo, possibilitando a compreensão prática dos conceitos de intradialogismo e interdialogismo. Ainda assim, a ênfase nos elementos constituintes do enunciado e do discurso deixa em segundo plano o que para nós é fundamental em uma análise discursiva: as condições de produção do discurso. Na Teoria semiolinguística, as circunstâncias de discurso, combinadas a outros elementos de análise, possibilitam entender a construção de um sentido particular, o

que tem relação com a finalidade do ato de linguagem. Para Charaudeau (2016), a intertextualidade discursiva está ligada, não só ao contexto linguístico, mas também às condições de produção de um discurso.

Como o trabalho de composição em parceria envolve letra e melodia, a identificação da autoria pode restar duvidosa, problema já observado por Murgel⁴ em outras produções. Por essa razão, escolhemos, para a nossa análise, somente as composições de autoria feminina que tenham representatividade na Música Popular Brasileira. As contribuições de Ana Murgel (2017) encaminham as discussões sobre o apagamento da historiografia musical acerca das obras fonográficas de autoria feminina.

Partindo da afirmação de um crítico musical sobre a escassez de compositoras brasileiras até a década de 1970, a pesquisadora realizou o levantamento de cerca de 2.500 compositoras brasileiras, representando um importante referencial para o cancionário feminino dos séculos XIX e XX. Sua pesquisa revela o quanto as imposições sociais sobre a maternidade e o casamento impediram o reconhecimento de grande parte das mulheres compositoras. Este trabalho complementa sua Dissertação de Mestrado sobre as produções de Alice Ruiz, Alzira Espíndola, Tetê Espíndola e Ná Ozzetti, no movimento de Vanguarda paulista, porém, levando em consideração as parcerias com outros compositores.

Outro trabalho importante sobre o universo composicional feminino na MPB vem do livro *Finas flores: mulheres letristas na canção brasileira* (2015), de Jorge Marques, em que se delineia um panorama temático e discursivo das composições femininas, a partir da década de 1920 até o início dos anos 1990. O estudioso identifica, em meados de 1950, uma fértil produção feminina em nosso cancionário e a recorrência de temas lírico-amorosos ou de temas ligados à natureza. O resgate de compositoras, como Bidu Reis e Dora Lopes, ajuda a entender a marginalização das mulheres no campo musical, traçando um rico panorama de produções fonográficas em diferentes contextos de produção. Acreditamos, porém, que a análise discursiva proposta excluiu o que julgamos essencial: as temáticas político-sociais.

⁴ A qualidade das composições femininas é sempre colocada sob suspeita, diante de uma suposta qualidade inerente às produções de autoria masculina. Murgel cita o caso da canção *Chiclete com banana* (1959), escrita por Alzira Castilho e, constantemente, atribuída a Jackson do Pandeiro, que era compositor reconhecido e, também, seu marido.

Outro importante trabalho na área da análise discursiva é a pesquisa de Mestrado de Adélia Procópio (2019), que a partir da epistemologia feminista e da análise francesa do discurso, investiga o modo como o discurso sobre a visibilidade lésbica e bissexual se constrói na música interpretada por mulheres. Um dos argumentos utilizados pela pesquisadora defende uma representação performática que vai além do espaço composicional, agregando todos os seus elementos como um meio de transgredir a heteronormatividade. Nesse recorte, ganham destaque as cantoras que se declararam bissexuais ou lésbicas: Cássia Eller, Ana Carolina, Mart'nália, Ellen Oléria, Adriana Calcanhoto, Isabella Taviani e Maria Gadú. Adélia (2019) entende que a interpretação pode ser considerada em uma dimensão autoral.

A questão que colocamos nessa discussão é que a mulher, quando assume a posição de compositora, é sempre subestimada pelos seus pares. As evidências históricas sobre o campo da composição na MPB mostram que o trabalho das mulheres compositoras sempre foi silenciado pela indústria fonográfica e pela historiografia musical como se a elas só restasse assumir a atividade de intérprete. Não por acaso, Santa Cruz (1992) identifica inúmeras canções que, em diferentes épocas, reproduzem a ideologia⁵ misógina e racista, por meio da interpretação de mulheres. É necessário, pois, colocar em evidência o trabalho daquelas que ousam romper com esse estereótipo.

Concordamos com Rosa e Nogueira (2015) sobre o fato de que o trabalho de uma cantautora é mais abrangente e traz implicações políticas importantes para a representação discursiva da mulher. A autoria nessa dimensão, envolve não só a performance, mas também uma maneira mais ativa e criativa (por que não?) de dar sentido às experiências do sujeito mulher. É uma atividade que mobiliza simultaneamente *o dizer* (representação discursiva na performance) e *o fazer* (representação social na performance), os dois polos de qualquer ato comunicativo. Mais que isso, é o momento em que o pessoal se torna político, é, enfim, uma representação discursiva potente, que se constitui a partir do lugar de protagonismo na música popular brasileira.

⁵ Utilizamos neste trabalho a noção de ideologia elaborada por Charaudeau, a qual está associada a ideias generalizantes de explicação sobre o mundo, que variam de acordo com o contexto de produção do discurso. Quando uma ideologia se torna fixa, transforma-se em uma doutrina, veiculando saberes de crenças, que podem ter como consequência a discriminação de identidades sociais, por exemplo.

2 A MULHER COMPOSITORA: um retrospecto sobre sua participação no cenário musical

“O silêncio que costuma punir a memória dos transgressores perseguiu-me ao longo do tempo em que desenvolvi a pesquisa que resultou neste livro, e não parece cessar...” (EDINHA MUNIZ, 2009, p. 11). Assim começa a narrativa de apresentação da biografia escrita sobre Chiquinha Gonzaga, considerada a primeira compositora representativa da Música Popular Brasileira. De silêncios e apagamentos, também foi marcada a participação da mulher em nosso cancioneiro, no qual predominam composições de autoria masculina, inclusive, no que se refere ao acervo de pesquisas consultadas.

Segundo Perrot (2007), desde a antiguidade, por meio do discurso filosófico e religioso, construiu-se o mito da fragilidade feminina, com a premissa de que a mulher era inferior ao homem e, por sua natureza biológica⁶, incapaz de participar de atividades intelectuais ou da vida política. O paradoxo evidente, que se coloca nesse percurso histórico, é que a exclusão da mulher se opera por meio de um duplo sentido de dominação. Enquanto na vida prática limitaram sua importância ao espaço doméstico, no outro polo da desigualdade, demarcaram a posição do homem como o único capaz de produzir os discursos sobre o mundo e sobre a mulher. Dessa forma:

Existe uma abundância, e mesmo um excesso, de discursos sobre as mulheres; avalanche de imagens, literárias ou plásticas, na maioria das vezes obra dos homens, mas ignora-se quase sempre o que as mulheres pensavam a respeito, como elas as viam ou sentiam. (PERROT, 2007, p. 22).

No Brasil, como afirma Murguel (2011), somente os homens figuram nas produções bibliográficas sobre a história da música brasileira até 1920. Há um apagamento da participação da mulher na MPB, a qual perdurou no papel de intérprete, ouvinte ou musa inspiradora de canções masculinas, exceção seja feita à Chiquinha Gonzaga, que estreou como compositora, ainda em 1877, com a valsa *Atraente*. Marques (2015) observa que, após a produção de Chiquinha Gonzaga, os registros historiográficos sobre compositoras brasileiras são retomados a partir da década de 1950. No geral, rotuladas pelo estigma social da marginalização, as

⁶ A maternidade, como exemplo dessa tal “natureza”, exige uma dedicação muito maior do que outros afazeres, pois a criança necessita dos cuidados maternos por muito tempo. No entanto, essa cultura só se aplica ao Ocidente, posto que outras a maternidade é só mais uma das atividades que devem ser exercidas pelas mulheres.

mulheres só tiveram acesso ao meio musical a partir do século XX, período em que cantoras se apresentavam no Teatro de Revista⁷. Desta forma, há uma lacuna temporal na Historiografia musical brasileira, as composições de autoria feminina só se tornam notáveis na década de 1950, quando termina a Era do Rádio. Segundo Gomes:

É, portanto, no teatro de revista que os papéis sociais e as relações de gênero na música popular começaram a se estruturar e a se definir conforme o modelo que passou a vigorar na indústria cultural brasileira a partir de meados do século XX. As transformações sofridas pelo teatro de revista na virada do século XX e a estrutura que se formou neste segmento em torno da música popular brasileira ocorreram com a participação expressiva de mulheres que exerceram papéis fundamentais, como Chiquinha Gonzaga, Otília Amorim, Araci Cortes, Carmem Miranda, para citar as mais famosas. (GOMES, 2011, p. 85-86).

Nesse contexto, é inquestionável a relevância da obra de Chiquinha Gonzaga, que compôs marchas de carnaval, polcas, choros, tangos, valsas, entre tantos outros gêneros musicais. Casada aos 16 anos, a jovem compositora não hesitou em desgarrar-se do matrimônio para seguir sua carreira, mesmo sofrendo rejeição da própria família. Ao piano, construiu a reputação de musicista, produzindo e comercializando seus trabalhos, até consagrar-se com mais de 60 partituras para peças teatrais. Como defende Marques (2015), a compositora tem como mérito transmutar a música brasileira, antes arraigada aos modelos estrangeiros. Além do sucesso das músicas instrumentais, Chiquinha manteve o mesmo ritmo alegre e cativante em letras como *Ó abre alas* (1899) e *Lua branca* (1912), superando o conservadorismo da época, que aprisionava o talento feminino nas sonatas românticas sem dar às mulheres o direito atravessar os espaços privados.

Pouco se fala que Chiquinha Gonzaga foi quem iniciou a luta em defesa dos direitos autorais, evitando a apropriação indevida de suas composições e colocando-se na vanguarda da classe artística da época, ao exigir a contrapartida pela reprodução musical. Edinha Diniz (2009) explica que o surgimento do disco facilitou a disseminação de obras musicais sem autorização de seus criadores, fato que impulsionou Francisca Gonzaga a fundar a Sociedade Brasileira dos Autores Teatrais em 1917. A biógrafa cita Frederico Figner como o primeiro produtor de discos no Brasil, que lucrou às custas do trabalho de muitos compositores, sem, ao menos,

⁷ O Teatro de Revista era influenciado pelo estilo dos cabarés parisienses (Bataclan e Moulin-Rouge) e chegou ao Brasil no século XX. Instalou-se no Rio de Janeiro e tornou-se famoso por reproduzir nossa cultura de festa e alegria por meio de personagens alegóricos, músicas e textos de duplo sentido.

registrá-los nominalmente nos selos. Ele foi o responsável pela reprodução e divulgação de 20 tangos de autoria de Gonzaga na França, sem pagar qualquer valor pelo licenciamento da obra. Embasada pela lei nº 3.071/1916⁸, que tratava da propriedade artística, a luta da compositora ganhou reconhecimento oficial, e os produtores franceses passaram a pagar 10% sobre o total arrecadado em cada obra autorizada.

Essa valorização do trabalho do compositor serviu como base para sua profissionalização. Mais que isso, aos poucos, desencorajou o plágio de composições como ocorria com as obras no teatro. Provavelmente, isso explique a questão da autoria no século seguinte, quando as mulheres passaram a assinar suas obras. Há de se observar, porém, que a pujança de Chiquinha Gonzaga em desafiar os padrões sociais em voga no século XIX, só serviu como redentora muitas décadas depois. Sobre isso, é importante destacar o que afirma, Murgel:

Até mesmo Dolores Duran assinou algumas composições como nome de “Durando”, lembrando que a partir dos anos de 1940, a moral burguesa estava em seu auge em relação ao recato exigido às mulheres e uma compositora – portanto, “uma mulher pública” – não era bem vista socialmente. (MURGEL, 2017, p. 186).

O fato é que a invisibilidade das mulheres compositoras sempre foi avalizada pela indústria fonográfica. Entre outras consequências, a omissão de autoria feminina induz o público a supervalorizar as produções masculinas, alimentando a cadeia de poder em torno delas. Não são raros os casos levantados por Murgel (2017) em que cita os equívocos da crítica quanto a esse aspecto. A pesquisadora aponta, por exemplo, a suspeita (infundada) de Rui Costa sobre a letra de *Os homens implicam comigo* (1930), que insiste em atribuir a autoria somente a Pixinguinha, anulando toda a importância de Carmem Miranda na parceria. O mesmo ocorre com a compositora Anastácia, que escreveu as belíssimas *Só quero um xodó* (1962), *Contrato de separação* (1979) e *Tenho sede* (1976), letras concedidas, sem cerimônia, a Dominginhos.

Vencendo as controvérsias sobre as lacunas historiográficas da música feminina, Marques (2015) ressalta compositoras de referência da década de 1940. Em *Finas flores: Mulheres letradas na canção brasileira* (2015), o autor resgata algumas composições de Bidu Reis (pseudônimo de Edila Luiza) e Dora Lopes, enfatizando o

⁸ Lei revogada em 2003 com a publicação da Lei 10.406, de 10/01/2002, que instituiu o Novo Código Civil brasileiro.

papel social que desempenharam. Ambas fizeram parte da Época de Ouro do Rádio, reproduzindo a mesma proposta estética já consagrada pelas composições masculinas. Além de cantora, Bidu Reis compôs baiões, boleros e sambas, destacando-se as produções: *Interesseira* (1958) e *Bar da noite* (1953). Dora Lopes possui uma obra com mais de 300 composições. Marques (2015) observa que o legado dessas compositoras, apesar de amplo, é mais importante pelo significado histórico da participação feminina na música brasileira do que por inovações artísticas em suas composições.

Seja em razão dos elementos melódicos ou pela escolha de temas recorrentes – como a solidão, os amores impossíveis, as decepções amorosas –, elas mantiveram o estilo de composição verificado nas autorias masculinas. Mas, assim como outros autores, Marques cai em uma armadilha de gênero quando transpõe qualificativos de homens célebres para as mulheres como um comparativo que não autoriza a personalização artística das compositoras citadas:

Bidu Reis e Dora Lopes podem ser consideradas até certo ponto, compositoras que se caracterizam pelo conservadorismo de suas propostas artísticas: em termos melódicos, beberam da fonte dos ritmos ditados pela moda da época; quanto às temáticas, investiram em uma imensa galeria de amores infelizes; esteticamente, elaboraram imagens que podiam variar radicalmente entre a grandiloquência de Orestes Barbosa e a singeleza equilibrada de Noel Rosa. (MARQUES, 2015, pp. 46-47).

Embora seja perceptível o conservadorismo da época em muitas dessas composições, encontramos sambas que elevam o tom social ou colocam a mulher em outro patamar de construção artística. No álbum *Enciclopédia de Gírias*, por exemplo, temos músicas que destoam bastante do repertório registrado no álbum *Minhas Músicas e eu*. Mas ainda neste, há uma canção que retrata questões sociais da maior relevância: *Lavadeira tem filho doutor* (1965), de Dora Lopes e Zairo Marinoso, narra a rotina sacrificante de uma mãe, que precisa trabalhar como lavadeira para sustentar e educar os seis filhos pretos. A preocupação com os filhos perpassa a questão racial, fazendo uma analogia entre a importância da educação na vida dos filhos “de cor” com a utilidade da água e sabão.

As temáticas distribuídas de forma desproporcional nos dois álbuns revelam muito mais as imposições da época sobre o trabalho das compositoras do que propriamente sua aceitação. O álbum *Testamento*, obra prima de Dora Lopes, lançado em 1974 (quase uma década depois de *Minhas músicas e eu*), reforça essa tese. Há nele sambas sociais e outros que instauram a imagem da mulher boêmia (*samba da*

madrugada, entre outras), muito distanciada do conservadorismo das décadas anteriores, mas nem tanto de outras canções da compositora como a clássica *Dicionário da Gíria* (1957).

Santa Cruz, em *A musa sem máscara* (1992), observa ainda que na Era do Rádio no Brasil (1930-1950), poucas eram as compositoras que tinham acesso à indústria fonográfica sem a mediação de um parentesco masculino. Isso se deve à concepção sexista de que a mulher é inferior ao homem em todos os sentidos. Acima de tudo, a maternidade e o casamento deviam ser suas prioridades. Sua atuação no espaço público dependia da autorização dos homens que ocupavam a maior escala dentro da estrutura patriarcal. Não bastavam provas de talento na autoria para serem tratadas com igualdade pelos homens, pois dificilmente uma compositora iniciava sua carreira sem antes performar como cantora. No levantamento de Santa Cruz (1992), foram encontradas cinco compositoras, das quais, quatro delas se enquadram naquele perfil social: Carolina Cardoso de Meneses, Gilda de Abreu, Zilda Gonçalves e Dona Ivone Lara.

Santa Cruz (1992) esclarece que Gilda de Abreu trabalhou suas composições em parceria com o marido, Vicente Celestino. Zilda Gonçalves contou com a parceria de José Gonçalves, que também era marido da compositora. Carolina Cardoso teve o apoio do pai, que era pianista, mas devido ao preconceito da época, não ganhou notoriedade. Dona Ivone Lara contou com a ajuda dos primos e do marido para se inserir como compositora e cantora no espaço do samba carioca. Segundo Santa Cruz (1992), Dilu Melo é a única compositora que construiu sua carreira sem o apoio de parentesco. A autora analisa que essa dependência de parcerias com homens compositores impediu o intercâmbio de ideias ou um projeto ideológico-estético alinhado com a expressão do feminino.

Durante três décadas, um pequeno número de compositoras só consegue se inserir na indústria fonográfica com a anuência dos homens, que, além de determinarem temáticas composicionais um tanto depreciativas para elas, ainda ficaram em evidência, dominando o cenário da MPB. Certifica-se, assim, que poucas mulheres romperam o estereótipo da “mulher exemplar”, perfil facilmente percebido na leitura do estapafúrdio guia da boa esposa, publicado pela revista *Housekeeping Monthly*, em maio de 1955. Nele, enumeram-se os ideais de felicidade a serem seguidos pela mulher, afeita às preocupações com o bem-estar do marido, com a organização do lar e com as aparências. O lugar social da mulher é completamente

regulado por a submissão e obediência ao homem, às suas necessidades, deixando claro como essas exigências anulavam suas subjetivações:

1. Tenha o jantar sempre pronto. Planeje com antecedência. Esta é uma maneira de deixá-lo saber que se importa com ele e com suas necessidades.
2. A maioria dos homens estão com fome quando chegam em casa, e esperam por uma boa refeição (especialmente se for seu prato favorito), faz parte da recepção calorosa.
3. Separe 15 minutos para descansar, assim você estará revigorada quando ele chegar. Retoque a maquiagem, ponha uma fita no cabelo e pareça animada.
4. Seja amável e interessante para ele. Seu dia foi chato e pode precisar que o anime e é uma das suas funções fazer isso.
5. Coloque tudo em ordem. Dê uma volta pela parte principal da casa antes do seu marido chegar. Junte os livros escolares, brinquedos, papel, e em seguida, passe um pano sobre as mesas.
6. Durante os meses mais frios você deve preparar e acender uma fogueira para ele relaxar. Seu marido vai sentir que chegou a um lugar de descanso e refúgio. Afinal, providenciando seu conforto, você terá satisfação pessoal.
7. Dedique alguns minutos para lavar as mãos e os rostos das crianças (se eles forem pequenos), pentear os cabelos e, se necessário, trocar de roupa. As crianças são pequenos tesouros e ele gostaria de vê-los assim.
8. Minimizar os ruídos. Quando ele chegar desligue a máquina de lavar, secadora ou vácuo. Incentive as crianças a ficarem quietas.
9. Seja feliz em vê-lo. O receba com um sorriso caloroso, mostre sinceridade e desejo em agradá-lo. Ouça-o.
10. Você pode ter uma dúzia de coisas a dizer para ele, mas sua chegada não é o momento. **Deixe-o falar primeiro, lembre-se, os temas de conversa dele são mais importantes que os seus.**
11. **Nunca reclame se ele chegar tarde, sair pra jantar ou outros locais de entretenimento sem você.** Em vez disso, tente compreender o seu mundo de tensão e pressão dele, e a necessidade de estar em casa e relaxar.
12. Seu objetivo: certificar-se de que sua casa é um lugar de paz, ordem e tranquilidade, onde seu marido pode se renovar em corpo e espírito.
13. Não o cumprimente com queixas e problemas.
14. Não reclame se ele se atrasar para o jantar ou passar a noite fora. Veja isso como pequeno em comparação ao que ele pode ter passado durante o dia.
15. Deixe-o confortável. Faça com que ele se incline para trás numa cadeira agradável ou deitar-se no quarto. Dê uma bebida fria ou quente pronta para ele.
16. Arrume o travesseiro e se ofereça para tirar os sapatos dele. Fale em voz baixa, suave e agradável.
17. Não faça-lhe perguntas sobre suas ações ou que questionem sua integridade. Lembre-se, ele é o dono da casa e, como tal, irá sempre exercer sua vontade com imparcialidade e veracidade. **Você não tem o direito de questioná-lo.**
18. Uma boa esposa sabe o seu lugar. (LYRA, 2018, pp. 90-91, grifo nosso).

Nesse contexto de repressão social, Santa Cruz (1992) e Marques (2015) concordam que Maysa e Dolores Duran são as maiores referências no campo da composição durante a década de 1950. Santa Cruz (1992) salienta uma mudança de paradigma na forma de compor, descolada da representação da mulher problemática – aquela que é responsabilizada por todo o comportamento irascível dos homens –, para uma imagem que assume seu lugar de fala, com uma linguagem profundamente intimista, que já preanunciava o estilo da Bossa Nova. O novo espaço composicional, conquistado por essas compositoras, levou à inédita abertura das gravadoras para o

trabalho de mulheres na música, favorecendo a construção de novas formas de expressão do feminino. Como afirma a pesquisadora:

Se a maioria das suas canções revelava angústia existencial, é porque as duas sentiram na alma o que representava para a mulher a busca de identidade e a consciência do direito de poder e ter desejos individuais. Isto quando a regra geral determinava que deveriam somente desejar o bem-estar e a felicidade dos seus, esquecendo totalmente de si mesmas. (SANTA CRUZ, 1992, p. 33).

Para Marques (2015), revela-se o distanciamento das compositoras do derramamento sentimental piegas, com o entrelaçamento entre vida pessoal e obra, garantindo o ineditismo do trabalho dessas artistas. Essa individualização do lirismo amoroso parece mesmo introjetar uma linguagem que encontrava ressonâncias na vida de mulheres recém-desquitadas. Gerava-se uma identificação muito maior com o público feminino da época, que, pela primeira vez, vê-se representado na cena da Música Popular Brasileira. Essa aproximação entre as composições femininas e a realidade feminina serviu de termômetro para uma nova concepção da indústria fonográfica sobre o alcance do trabalho das mulheres na MPB. Mas, ainda assim, o laço indissolúvel entre o cantar e o compor continuou a condicionar a carreira artística das mulheres.

No ano de 1965 foi realizado o primeiro Festival de Música Brasileira pela TV Excelsior, agitando a cena cultural da televisão brasileira com um formato inovador. Os shows eram realizados no auditório da emissora, com a presença dos jurados e do público, que lotava a galeria para prestigiar a performance dos cantores, contratados pela emissora para interpretar as composições selecionadas. Na primeira edição do Festival, Elis Regina e Jair Rodrigues foram premiados com a interpretação de *Arrastão* (1965), composição de Vinícius de Moraes e Edu Lobo. O sucesso do Festival motivou a produção da TV Record a promover festivais semelhantes, assinando contrato com Elis e Jair. Outros festivais foram criados pela TV globo, acirrando a disputa pela audiência e colocando em destaque a música brasileira.⁹

Com o recrudescimento da Ditadura Militar, as canções de conteúdo político tornaram-se as mais aclamadas pelo público e os festivais tornaram-se espaços de resistência cultural. No Festival Internacional da Canção, realizado pela TV Globo em

⁹ Informações retiradas do site <https://musicabrasilis.org.br/temas/festivais-da-cancao>, site com o maior número de partituras da música brasileira e com artigos sobre diferentes temáticas sobre a MPB. O site tem colaboração da UNESCO e é credenciado pelo google for nonprofits, entre outras, mas não obtivemos a autoria desse artigo.

1967, destacamos a apresentação de Joyce Moreno, quando, pela primeira vez, uma mulher cantou uma composição própria, utilizando a primeira pessoa do singular. De forma contraditória, o mesmo público que exigia uma postura reacionária dos artistas contra as opressões da Ditadura, tentou interromper a apresentação com vaias e xingamentos. Ficava claro ali que a luta política não envolvia a luta das mulheres contra o machismo e suas imposições, decisão já adotada pelos comunistas na época.

Na edição do Festival de 1968, Caetano Veloso chegou a ter uma canção experimental desclassificada sob as vaias do público, pois exigiam dos artistas composições que tratassem de temáticas político-sociais. Neste mesmo evento, a escolha da canção *Sabiá* (1968), de Chico Buarque e Tom Jobim pelo júri, provocou a revolta do público, que preferia os versos de *Pra não dizer que não falei das flores* (1968), de Geraldo Vandré. O alvoroço causado por esses acontecimentos, somado à politização dos festivais, chamou a atenção dos militares, que, dois meses depois (13/12/1968), publicaram o Ato Institucional nº 5 (AI-5). Além de proibirem a realização dos festivais, passaram a censurar as canções que fossem classificadas como subversivas. Mesmo após o fim do AI-5, em 1981, Joyce Moreno teve a canção *Eternamente Grávida* censurada, devido aos versos “Parir pra mim é um prazer” e “É bom viver eternamente grávida”. Ao que parece, os censores foram incapazes de perceber que as palavras “grávida” e “parir”, no contexto da canção, não passavam de uma metáfora associada ao trabalho árduo de compor.

Merece ser lembrada, neste momento, a cantautora Carolina Maria de Jesus. Mulher negra, pobre, semialfabetizada e escritora, que compôs e gravou todas as 12 faixas do disco *Quarto de despejo* (1961)¹⁰. Descoberta ao acaso, durante a visita do jornalista Audálio Dantas à favela de Canindé, suas composições retratam temáticas como a miséria, as relações entre homens e mulheres, a desigualdade social em tom de lamento ou alegria, com versos prosaicos, que muito legitimam o espaço da sua própria luta por visibilidade. Ainda que seu reconhecimento tenha sido em função da publicação de seus livros, cabe indagar sobre os motivos que impediram a continuidade do seu trabalho como compositora. Suspeitamos que a resposta pode ser encontrada no exímio trecho ensaístico de Virgínia Woolf:

¹⁰ A obra musical é baseada no livro homônimo, escrito pela mesma (Carolina Maria de Jesus), publicado pela primeira vez em 1960.

Haveria sempre aquela afirmativa – você não pode fazer isto, você é incapaz de fazer aquilo – contra a qual protestar e ser superada. Provavelmente, para uma romancista, esse germe já não surte grande efeito, pois tem havido mulheres romancistas de mérito, mas, para as pintoras, isso deve trazer ainda algum tormento; e para as musicistas, imagino, é ainda hoje ativo e venenoso ao extremo. [...] abrindo um livro sobre música, temos as mesmas palavras novamente usadas neste ano da graça de 1928, sobre mulheres que tentam escrever música. “Sobre a srta. Germaine Tailleferre, pode-se apenas repetir a máxima do Dr. Johnson sobre as mulheres pregadoras, transposta em termos de música: “Senhor, a composição de uma mulher é como o andar de um cachorro sobre as patas traseiras. Não é bem-feita, mas já surpreende constatar-se que de qualquer modo foi feita”. Com que exatidão a história se repete [...]. (WOOLF, 1990, p. 67-68).

De fato, quase sempre é essa a condição da mulher na arte de compor músicas. Na década de 1970, com o início da articulação do Movimento Feminista, no Brasil, mudanças mais significativas no panorama da música produzida por mulheres acontecem de forma gradual. O preconceito contra as compositoras contrastava com as cifras milionárias, obtidas com a venda dos discos, sendo visíveis os esforços das gravadoras em enquadrar esteticamente os trabalhos femininos. Assim como ocorreu na Época do Rádio, nota-se a manutenção de um estatuto social que relega às mulheres um papel secundário nas trocas simbólicas, sempre administradas sob a tutela masculina. A lógica econômica sempre operou como um artificioso jogo de poder, capaz de impor um alto preço aos sonhos libertários das mulheres. Ao mesmo tempo que deu voz ao novo modelo do feminino, a indústria fonográfica usurpou-lhe sua autonomia, convertendo o que deveria ser uma expressão fluida da identidade artística feminina em um produto de consumo, regado pelas ambições de mercado. Marques (2015) comenta que:

Esse fenômeno atingiu seu ápice em fins da década de 70: novas artistas musicais surgiam ininterruptamente dando um caráter de modismo à nova tendência. O ano de 1979 pode ser considerado um marco na história da produção musical de autoria feminina, pois aglutinou paradigmaticamente os fenômenos, de modo que ocorreram lançamentos de álbuns que introduziram cantoras e/ou compositoras no mercado ou estabilizaram carreiras anteriormente iniciadas. (MARQUES, 2015, p. 55).

Desse modo, compositoras que não se adequavam aos novos padrões e exigências estipulados pela indústria do disco, submergiam no esquecimento do público ou passavam a (re) existir nas margens culturais de espaços que não eram instituídos pela mídia. Foi o que ocorreu com as compositoras Lulhi e Lucina, após vários embates com gravadoras. Apesar de terem emplacado composições como *Pedra de rio* (1978) e *Bandoleiro* (1978), por meio da interpretação de Ney Matogrosso, suas produções tinham asserções ideológicas, estéticas e políticas que

não se coadunavam com as políticas contratuais das grandes gravadoras. Todavia, como relembram Caldeira e Cardoso Filho (2021), a crítica que deu visibilidade aos *malditos da MPB* – menção àqueles que desviavam das finalidades estéticas do mercado –, foi a mesma que se omitiu em avaliar o trabalho daquelas compositoras no circuito alternativo. Marques (2015) também cita Cátia de França e Irene Portela, ambas nordestinas, entre as compositoras que não se mantiveram no circuito comercial, mesmo apresentando produções com um elevado nível de elaboração.

A década de 1980 em quase nada lembra a insurgência de compositoras em diferentes projetos na MPB. O rock com feições nacionais e com predominância de compositores homens se apoderava do cenário brasileiro. Com o formato de bandas, poucas mulheres se atreveram a participar deste movimento, Marques (2015) cita apenas Paula Toller e Dulce Quental. Inicialmente vocalista da antiga banda *Kid abelha e os Abóboras selvagens* (renomeada de *Kid Abelha* depois), Paula Toller ganhou visibilidade encenando muitas canções de sua autoria. Dulce Quental foi líder do grupo *Sempre livre*, que remetia a uma marca de absorventes e era formado somente por mulheres. A ideia de inclusão feminina não se sustentou no mercado, após o lançamento dos repetitivos versos de *Eu sou free* (1984) e Dulce foi mais uma compositora a ficar à sombra de outras parcerias. Esse encolhimento representativo pode sinalizar uma dissonância entre o estilo feminino, até então, mais propenso ao ritmo recatado da Bossa Nova e a estridente sonoridade que caracterizava o rock à brasileira.

A década de 1990 foi marcada por um certo ecletismo musical, contudo, Marques (2015, p.80) interpela sobre as razões do distanciamento entre cantoras e compositoras: “Por que, na década de 90, as mulheres abriram mão de expor suas próprias visões de mundo? Por que se tornar meras intérpretes de textos alheios?” O autor acredita que o esvaziamento da luta feminista tenha sido determinante para esse recuo. O que podemos observar, porém, é que neste período muitas composições foram realizadas em parceria e devido a restrições de gravadoras, houve pouco espaço para temáticas sociopolíticas. Ainda assim, encontramos composições femininas com temas como a homoafetividade, a discussão sobre a identidade nacional, questões políticas e sociais, dando mostras de que a luta da mulher continuava intensa.

Cássia Eller, apesar de figurar como compositora em apenas duas canções (em parceria), traz a temática homoafetiva para o centro dos palcos, destacamos *Eles*,

gravada em 1992. No mesmo ano Adriana Calcanhotto trouxe à público o disco *Senhas*, com seis canções autorais, entre elas, *Negros* (1992), que remete ao racismo com uma linguagem muito próxima à poesia de vanguarda. No mesmo ano, Daniela Mercury lançou o primeiro álbum, com *Geração perdida* (1992), composição dedicada às pessoas que viveram sob o autoritarismo da Ditadura Militar e com a popular *O canto da cidade* (1992), inspirado nos blocos afros da Bahia.

Todavia, de acordo com Luciano Matos (2021), várias expressões do universo negro foram retiradas dessa canção para se adequar ao projeto do axé *music*, condizente com a imagem da artista, branca e de classe média. Em 1994, canções escritas também em parceria, celebram a alegria e o samba, com suas representações simbólicas na formatação da identidade nacional. Joyce Moreno continuou o seu lastro criativo em 1996, fazendo uma leitura identitária do país como em *Rodando a baiana* e *Receita de samba*.

No século XXI, a Música Popular Brasileira passa a ser inserida em uma nova configuração da indústria fonográfica, definida por De Marchi (2016, p. 316), como “Um complexo de diferentes negócios de produção, distribuição e consumo de fonogramas e serviços relacionados ao seu acesso.” Com o processo de digitalização musical e o acesso direto do público aos bens culturais, houve uma democratização quanto à inserção dos produtores. Porém, como teoriza o pesquisador, o sucesso de vendagem continua associado ao alcance de poder do agente intermediário. Assim, notamos o surgimento de diversas compositoras fora do tradicional circuito da música, com uma variedade de temas, melodias e variantes rítmicas, que ganham forma nas produções contemporâneas.

Entretanto, De Marchi (2016) aponta como problema a falta de condições oportunas para a divulgação do trabalho de inúmeros produtores, o que, de certo modo, explica a dificuldade de manter tantos agentes no circuito alternativo. Segundo levantamento da União brasileira de compositores (UBC), a representatividade feminina nas plataformas digitais, em 2020, corresponde a apenas 10% e o percentual de compositoras e versionistas chegou a 12%. Em termos práticos, a extensa lista de compositoras permanece desconhecida para o grande público. Assim como De Marchi (2016), acreditamos na precarização das relações de trabalho, refletida diretamente sobre o recebimento de direitos autorais. Dados da UBC mostram que as mulheres recebem somente 9% de tudo que é arrecadado no Brasil. Ponderando que o número

de execução de faixas em meio digital precisa ser elevado, isso não é uma realidade para os artistas que não têm acesso às grandes cadeias de TV e Rádio.

Se por um lado, as compositoras têm os direitos autorais preservados, com o acompanhamento automático da execução de suas músicas, por outro, continuam dependentes das relações de forças que fazem circular o seu trabalho. De Marchi (2016) esclarece que esse mercado contempla uma espécie de *reintermediação*, ou seja, não só os serviços de *streaming*, como também as grandes lojas virtuais (*Amazon* e *Itunes*) se ordenam em camadas. Na outra esfera, encontram-se os agregadores, responsáveis por armazenar músicas em meios digitais, pagarem pelo licenciamento da obra e repassarem os direitos autorais aos artistas. Aos compositores, resta o desagradável deságio em relação ao lucro que obtêm:

Essa delicada situação foi exposta pela artista autônoma Zoe Keating, que publicou em seu blog na internet o lucro que obteve com a disponibilização de suas composições em alguns intermediários das redes digitais. De acordo com o relato, após 1,5 milhão de acessos a suas composições pela rádio web Pandora, a artista teria recebido 1.652,74. Pelo Spotify, os 131.000 acessos representaram um lucro de 547,71 dólares. (DE MARCHI, 2016, p. 36).

No século XXI, as composições do cancioneiro feminino são bastante diversificadas. Temas existenciais se mesclam com outros de caráter político, demarcando o lugar das identidades mutáveis, confirmando que elas são “constituídas dentro e não fora do discurso [...] produzidas em locais históricos e institucionais específicos, no interior de formações e práticas discursivas específicas. Além disso, elas emergem no interior do jogo das modalidades específicas de poder” (HALL, 2014, p. 109).

Adriana Calcanhotto, Ana Carolina e Zélia Duncan figuram entre as melhores referências da canção feminina contemporânea. Há uma nova concepção do eu, atravessado pela alteridade. Abre-se uma perspectiva mais ideológica sobre o feminino, ao se valer dele como uma prática social. O feminino passa a ser colocado no lugar da diferença, do deslocamento, representando a descentralização do homem. Temas como a sexualidade ressurgem com uma nova proposta de transitoriedade e desconstrução. Há, também, uma adesão a temas de interesse social e étnico, com uma maior visibilidade para as compositoras negras, é o caso de Luedji Luna, Mart'nália e Ellen Oléria. Além delas, outros nomes se destacam na longa lista de compositoras: Ana Cañas, Ana Carolina, Vanessa da Mata, Tulipa Ruiz e Pitty. Embora o número de compositoras tenha sido crescente nos últimos anos, ainda

carecemos de projetos composicionais contínuos, que acompanhem a cena musical com um tom mais descolado das amarras do mercado. Por isso, muitas compositoras caem no esquecimento ou permanecem apagadas do circuito oficial.

Não por coincidência, em diferentes épocas e territórios, a exclusão das mulheres da criação artística é mais notória na música. Perrot (2007, p.45) afirma que, além de ser uma raridade, as compositoras foram completamente esquecidas, como foi o caso de Augusta Holmès, “autora de uma ópera, de várias sinfonias e de peças para piano no final do século XIX”, companheira de Catulle Mendès. Ainda que reconhecida pelo seu trabalho, à época, Perrot (2007) atribui o sucesso da compositora à insubordinação aos modelos sociais impostos. Mais uma vez, destina-se à mulher as tarefas de imitar ou interpretar o que a arte masculina dispõe ao seu proveito. E, assim, como ironiza Perrot (2007), entende-se como era mais fácil ascender ao lugar de cantora lírica que se apresentar ao palco como uma maestrina. Dedicar-se à fotografia, ao invés do cinema ou ensinar piano, reproduzindo a técnica de Mozart e ensaiando as composições de Schubert.

No contexto brasileiro, também há uma lacuna histórica na crítica musical quando fazem um panorama das compositoras na MPB. Como observa Murgel (2011), é comum citarem Chiquinha Gonzaga como a única compositora do século XIX, e retomarem a lista com as produções de Maísa e Dolores Duran, na década de 1960. A pesquisadora chama a atenção para o fato de que as mulheres burguesas tinham acesso a aulas de piano e, assim como Chiquinha Gonzaga, podem ter se dedicado à música clássica no trabalho de composição. Todavia, as exigências da maternidade e do casamento sempre se constituíram impedimentos para o reconhecimento público de qualquer ofício realizado por uma mulher. Murgel cita várias cantoras e compositoras que abandonaram a carreira após o casamento: “Aurora Miranda, Celly Campelo, Leny Eversong e Wanda Sá” (MURGEL, 2010, p. 5).

Do mesmo modo, López (2003) reforça o argumento de que o matrimônio e a maternidade são fatores de interrupção da carreira das mulheres no meio musical nos séculos XIX e XX. Cita nomes como Alma Mahler (1879-1964) e Margaret Suther (1897-1984), que tiveram que abonar seu talento artístico em razão da proibição do marido, no primeiro caso, e em função do cuidado com os filhos no segundo. Ao comparar a trajetória dos compositores com a situação das mulheres compositoras, aponta o acesso desigual à formação profissional, aos recursos sonoros e técnicos, o que impediu as mulheres de integrar uma tradição na história da música. Isso explica

sua invisibilidade “nos livros de história da música, nas enciclopédias, nos concertos, nas lojas de disco.” (LÓPEZ, 2003, p. 58, tradução nossa).

No tocante às dificuldades enfrentadas pelas compositoras, López (2003) faz uma importante reflexão a partir do raciocínio de Virginia Woolf, quando esta afirma que, para serem escritoras, as mulheres necessitam ter a própria casa e dinheiro. Ele complementa: “Para escrever música necessita de mais dinheiro, pois se requer uma formação mais complexa e uma casa própria tecnologicamente equipada” (LÓPEZ, 2003, p. 60, tradução nossa). A comparação feita pelo pesquisador nos permite avaliar que, para além das limitações técnicas e financeiras, a história das mulheres passa, obrigatoriamente, pelo questionamento do seu papel social e de todas as bases de sustentação do sistema político-econômico. Sem o Movimento Feminista, dificilmente chegariam a ser pautados de forma individualizada.

E quando nos deparamos com a informação de que, no início do século XX, as mulheres foram vaiadas na Europa por simplesmente ingressarem na Academia de Belas Artes, temos uma ideia do quanto já evoluímos. Apesar disso, a subvalorização do trabalho das compositoras no Ocidente prova que o preconceito tem disseminado comportamentos contraditórios entre essas profissionais. De acordo com López (2003), algumas mulheres se recusam a participar de festivais direcionados somente para mulheres; outras, queixam-se da discriminação que sofrem por assumir o lugar de compositora. São aspectos que demonstram a descontínua e fragmentada trajetória das mulheres no ofício da composição. Se não há um consenso sobre o fato de que nem toda mulher se reconhece como feminista, também é perceptível que, de um modo ou outro, as mulheres aderiram a novas formas de percepção da realidade, como a de que podem trabalhar, estudar e escolher um estilo de vida, que seja adequado aos seus anseios. Seria improvável que um movimento tão amplo conseguisse, em um mesmo momento histórico, repercutir da mesma maneira em todos os lugares do mundo.

Curiosamente, a música, um aparente gênero de tradição popular apresenta-se como um espaço ideológico extremamente limitado à participação feminina, muito mais que a Literatura, que embora restrita à sociedade letrada, ainda se resguardou das apropriações autorais, tão comuns ao contexto das composições musicais femininas. A questão da autoria no samba, por exemplo, apresenta a marca da exclusão feminina. Consta, no livro da biógrafa Mila Burns (2009), que era o primo (codinome Mestre Fuleiro) de Ivone que assinava as composições da sambista,

estratégia utilizada para avaliar a aceitação de suas composições nas escolas de samba carioca. A autora destaca que, somente a partir dos anos de 1960, a conjuntura do feminismo possibilitou dar visibilidade às diferenças de raça, gênero e idade. Foi nessa época em que a artista D. Ivone Lara, finalmente, despontou como a primeira compositora de samba-enredo do Brasil, representando as mulheres negras, sambistas e periféricas.

Como se verifica no território do samba, além da exclusão da mulher como compositora, ainda temos que considerar a questão do racismo, apontado por Ivone Lara como uma das causas de sua inserção tardia no meio artístico. Ironicamente, o surgimento do samba como expressão cultural, no século XX, remonta ao contexto de marginalização da população pobre, especialmente, a dos negros, que buscaram na cidade do Rio de Janeiro um espaço de resistência. Nessa época, a cidade passava por uma reforma urbanística, cuja maior preocupação era evitar o crescimento desordenado da capital, promovendo a demolição dos velhos cortiços e pensões, que formavam o complexo habitacional das camadas mais pobres no centro da cidade.

Dessa forma, inicia-se a política de expulsão da população pobre para os morros da cidade. Pode-se afirmar que o negro ocupa, nesse contexto, na topografia da cidade maravilhosa, o lugar mais alto (o morro), e o lugar mais baixo da escala social. A expulsão dos negros para os morros contou com um mecanismo de controle social muito familiar a eles e presente no início da história do samba:

O preconceito profundamente engravado em nossa sociedade, especialmente nos anos que se seguiram à abolição da escravatura, impedia que as manifestações culturais e religiosas dos negros merecessem sequer a liberdade de existir, quanto mais a de atrair a atenção dos que, porventura, se interessassem pela história de nosso povo. As páginas policiais dos jornais registravam – muitas vezes com deboche – a repressão da polícia, principalmente às manifestações religiosas, com a prisão de pais e mães de santo. (SÉRGIO CABRAL, 1996, p. 28).

Deste modo, o samba já nasce sob o estigma da marginalização, combatido com violência e representado com desprezo pela imprensa brasileira. Sua evolução coincide com o deslocamento da mão de obra informal de negros e mestiços para o Rio de Janeiro, tendo suas primeiras manifestações produzidas pela comunidade negra, que se localizava no centro da cidade. Aqui se podiam ver as orquestras, abre-alas e alegorias, dando início ao que seria, mais tarde, o grande evento carnavalesco das escolas de samba. Contudo, esse processo de ascensão foi marcado por contradições. Inicialmente, o samba foi uma criação coletiva, que servia como um elo

de transmissão de memórias para os negros que expressavam sua cultura, suas mazelas, o cotidiano e tudo o mais que fizesse parte do seu imaginário. Tratava-se de um modo de sociabilização.

Em 1916, ocorre a gravação do samba *Pelo telefone*, considerado o primeiro samba brasileiro. O novo gênero musical foi, aos poucos, padronizado pela indústria fonográfica, perdendo suas características originais e tornando-se um produto de grande aceitação pública. As composições passam a ser individualizadas, remuneradas e patrocinadas pelos interesses das escolas de samba, de empresas públicas ou privadas. O samba desce o morro para a cidade, inserindo-se em todas as camadas sociais e silenciando suas verdadeiras origens.

Segundo Sérgio Cabral (1996), nas décadas de 1920 e 1930, o Rádio passa a ser o principal veículo de comunicação em massa do Brasil, momento em que o samba começa a ser comercializado, inclusive, dentro de pequenos blocos carnavalesco, como o *Deixa falar*, criado por jovens compositores do Estácio. O samba passa, então, por transformações de estilo e ritmos: apresenta notas mais longas que aqueles assemelhados ao maxixe, atingindo um grande sucesso comercial. O cantor Francisco Alves foi o responsável por seu lançamento, chegando a comprar diversas composições para realizar as parcerias almejadas.

O segundo fato contraditório nessa trajetória, e de fundamental importância para a compreensão do papel da mulher na consolidação do samba, enquanto gênero artístico, é o fato de que em suas origens:

Mais do que os homens, foram essas mulheres baianas que contribuíram para a conjugação de fatores que levariam ao aparecimento de um gênero novo de música popular, o samba, e de uma estilização de festa religiosa-pagã de origem rural, destinada a transformar-se, mais tarde, nos desfiles carnavalescos dos ranchos e das escolas de samba. (TINHORÃO, 2017, p. 150).

As mulheres baianas foram as responsáveis por disseminar os cantos e danças do candomblé nos encontros boêmios que ocorriam em suas próprias residências. Outros ritos, próprios da cultura africana, também ajudaram a constituir a rica matriz sonora do samba, é o caso dos estribilhos de capoeira, do maxixe e do lundu. Nas casas de tia Ciata, tia Tereza, tia Gracinda, tia Amélia, entre outras, eram criados os sambas com base na autoria coletiva e na improvisação, as rodas se tornaram os espaços de resistência dos negros e marginalizados socialmente. Gradativamente, ganharam destaque nos blocos e cordões carnavalescos mais populares.

Apesar da mulher ter participado ativamente da organização das primeiras rodas de samba, no início do século XIX, não há registros documentais da sua presença no campo da composição nesta época. Para Gomes (2017), a ausência de dados históricos sobre as tias baianas no fazer musical, leva-nos, equivocadamente, a pensar que sua atuação se restringiu aos campos político e religioso. O pesquisador entende que esse apagamento da mulher no samba reflete o modo como as relações de gênero e a concepção ocidental-burguesa da arte são categorias de domínio do homem, mais especificamente, dos homens brancos.

De acordo com Gomes (2017), é fácil notar como essas desigualdades entre homens e mulheres se refletiram no samba. Mesmo no contexto de intensas mudanças sociais, no século XX, muitas compositoras tiveram que optar pelo casamento, ao invés do trabalho artístico, de modo que os papéis de gêneros na música se demarcaram a partir dos lugares sociais ocupados por eles. Se o lugar do homem é fixado no espaço público, a mulher se restringe ao espaço privado (a casa). Não é por acaso que a figura do malandro no samba está sempre associada ao homem, ao botequim ou à vida boêmia. Assim é que o homem se firma na atividade da composição e a mulher sambista, aos poucos, ganha espaço como intérprete. Foi o que ocorreu com Marília Batista, conhecida pela imprensa como a melhor intérprete das composições de Noel Rosa e ignorada como compositora apesar de sua importante produção autoral.

É nesse espaço de diferença que a tradição misógina na música popular se edifica, reproduzindo no imaginário social todo o repertório depreciativo de representações sonoras e imagéticas sobre a mulher. Santa Cruz (1992) cita a representação execrável da mulher nas composições de marchinhas, quando se nota o uso de comparação dos atributos físicos femininos por meio de critérios raciais. Gomes (2017) também afirma que a maioria das mulheres em composições de samba reproduzem estereótipos femininos em letras machistas. Somente, a partir da década de 1970, surgem Clementina de Jesus, Ivone Lara, Jovelina Pérola Negra, compositoras que romperam o círculo machista do samba, transpondo o lugar de musa inspiradora ou intérprete para o restritivo espaço da composição na indústria fonográfica brasileira.

Não menos importante é mencionar que a produção continuava concentrada nas mãos masculinas, cabendo a eles a inserção das mulheres no meio musical. Como afirma, Santa Cruz (1992), a escolha do samba *Nasci pra sofrer* (1947),

composto por Ivone Lara para o desfile da agremiação *Prazeres da Serrinha*, muito se deve ao seu casamento com o filho do Presidente da Escola. Em 1965, outra composição, *Os cinco bailes da História do Rio*, feita em parceria com Silas de Oliveira e Bacalhau, é escolhida como samba-enredo da Escola Império Serrano. Ivone Lara torna-se, assim, a primeira compositora de samba no Brasil, mas o reconhecimento do seu trabalho só ocorreu na década de 1970, com o lançamento de *Sonho Meu* (1973) e posteriormente com o samba *Alguém me avisou* (1980). Mais uma vez, o papel social da maternidade e o ingresso no mercado de trabalho formal atrasaram a promissora carreira como compositora e cantora:

Formou-se em enfermeira, depois em assistente social, tendo se dedicado ao emprego de funcionária pública até aposentar-se. Só então pôde entregar-se exclusivamente à sua verdadeira paixão: a composição [...]. Ao contrário da maioria das mulheres de sua origem social, Ivone não foi sustentada pelo marido. (BURNS, 2009, p. 19).

Outro aspecto, no que concerne aos estudos sobre a autoria feminina em nosso cancionário, é a constatação de que, em praticamente todos eles, as representações discursivas do feminino estão associadas a temas lírico-amorosos. Ao que parece, há uma visão coercitiva sobre a representação do imaginário feminino, que se explica, em parte, pela construção figurativa da “musa inspiradora”, já comentada por Santa Cruz (1992). Essa personagem de perfil idealizado é facilmente encontrada nas canções de autoria masculina. A tradição de culto à beleza feminina tem suas raízes nos séculos XV e XVI, época do Renascimento na Europa, quando ocorre uma humanização da mulher, exaltada por seus traços físicos e colocada em um patamar inatingível. Circunscrita nesse espaço, a idealização da mulher como elemento estético da criação artística apresenta a recorrente imagem mítica do ser feminino, presente em muitas canções brasileiras:

Garota de Ipanema

Olha que coisa mais linda, mais cheia de graça
É ela, menina, que vem e que passa
Num doce balanço a caminho do mar
Moça do corpo dourado, do Sol de Ipanema
O seu balançado é mais que um poema
É a coisa mais linda que eu já vi passar
Ah, por que estou tão sozinho?
Ah, por que tudo é tão triste?
Ah, a beleza que existe
A beleza que não é só minha
Que também passa sozinha
Ah, se ela soubesse que quando ela passa

O mundo inteirinho se enche de graça
 E fica mais lindo por causa do amor
 Ah, por que estou tão sozinho?
 Ah, por que tudo é tão triste?
 Ah, a beleza que existe
 A beleza que não é só minha
 Que também passa sozinha
 Ah, se ela soubesse que quando ela passa
 O mundo inteirinho se enche de graça
 E fica mais lindo por causa do amor
 Por causa do amor
 Por causa do amor
 (CARLOS JOBIM E VINÍCIUS DE MORAES, 1962).

No Brasil, a musa que evoca o mítico nas composições masculinas, tal como em *Garota de Ipanema*, também enfatiza a concepção machista sobre si mesma. Seja como musa inspiradora ou intérprete, a mulher por muito tempo ajudou a configurar o imaginário que restringia sua própria representação social. Ao emprestar a voz para interpretação de algumas composições masculinas, a mulher contamina o próprio discurso, disseminando, inclusive, preconceitos raciais. Santa Cruz (1992, p. 48) reitera que a miscigenação era usada musicalmente como um marcador comparativo, com o qual se expunha a supremacia da raça branca e a depreciação das mulheres negras e mulatas, quase sempre associadas ao prazer sexual:

A voz da mulher foi usada somente para reproduzir um discurso androcêntrico (masculino) portador de uma ideologia sexista e indicador do homem como um ser superior no contexto geral da humanidade. A mulher, cantora e musa, fica assim submetida a uma vontade que não é sua, como objeto e não como sujeito. (SANTA CRUZ, 1992, pp. 15-16).

Desse mesmo ideal de representação, advém o perfil da mulher astuciosa e sedutora, que geralmente servia às mulheres mais ousadas, menos propensas a seguir o rígido modelo das imposições sociais. Lipovetsky (2000, p. 112) afirma que a beleza feminina, a partir da Idade Média, é colocada sob um prisma depreciativo, fortemente impregnada pelos preceitos morais da tradição judaico-cristã. A mulher era comparada a um ser diabólico, causador da perdição do homem, visão retroalimentada pela arte de tradição clássica: “Na Grécia assim como nas outras civilizações antigas, a beleza feminina está sempre carregada de ressonâncias negativas [...]. Para os gregos, a mulher é [...] um ser de astúcia e de mentira, um perigo temível, que se oculta sob os traços da sedução” (LIPOVETSKY, 2016, p. 111). Duas exceções se verificam: a imagem da virgem Maria, que é consubstanciada no

imaginário cristão como a de um ser divino, por isso, superior e a representação da mulher na poética do amor cortês do século XII na Europa.

Como observa Tedeschi (2012), desde a narrativa bíblica da criação humana, o cristianismo se encarregou de responsabilizar a mulher pelo pecado, elevando a figura masculina como a única referência a ser respeitada e devotada por ela. Nesta narrativa, Eva simboliza todas as mulheres pagãs, que deveriam seguir o modelo sacrossanto de Maria, o ideal inatingível que a Igreja impõe acima de todos os seres femininos. Deste modo, percebe-se que não só o corpo feminino está disciplinado de acordo com a escritura sagrada mas também a sua palavra é interdita. Para Tedeschi (2012), a religião absorveu o teor misógino da Filosofia Antiga, que aponta a predisposição das mulheres em “Falarem de modo indevido, causada pela débil racionalidade: por não possuírem freios nas palavras, falam tudo, coisas estúpidas levadas a uma passionalidade que não conseguem vencer.” (TEDESCHI, 2012, p. 83).

Não por acaso, o silenciamento das mulheres vigorou por séculos no terreno político. Institui-se o domínio masculino em todas as esferas, afastando a mulher de temas ligados à sociedade, ao público, à ciência, e qualquer outro que se vinculasse à noção de liberdade e cidadania. A música brasileira como produto social ressoa como um desses espaços de forte restrição à atuação da mulher, como bem observa Santa Cruz ao dissertar sobre a representação feminina nas canções de autoria masculina:

Respaldadas nessa realidade e na ausência da palavra da mulher na música popular, os compositores/autores a elegerem como adereço primordial de suas obras. Passaram a descrevê-la por meio de uma infinidade de gêneros musicais e linguagens literárias. Textos e melodias se mesclam para proclamar o machismo absolutista, enfaticamente evidenciado na maioria das letras, onde a temática versa sobre o gênero feminino em suas diversas e mais variadas facetas. (SANTA CRUZ, 1992, p. 18).

Há de ser lembrado que o universo da composição não foi explorado pela mulher sem antes passar pelo crivo da interpretação musical. É uma circunstância que ajuda a explicar as próprias delimitações temáticas composicionais, as quais a mulher foi compelida a aceitar em sua própria obra. Prevalece, até a década de 1970, a escolha de composições com temáticas lírico-amorosas em tom confessional, que talvez servissem mais à curiosidade do público pela biografia de uma cantora do que propriamente à discussão crítica sobre sua qualidade. Mesmo com a insurgência de compositoras na década de 1970, o conteúdo temático de suas produções pode não

ter sido tão transgressor quanto aparenta ser. Se comparado à Era do Rádio, de fato, é perceptível uma incursão em algumas narrativas que fazem menção sobre o sexo, a menstruação e a gravidez, mas cabe pensar na exploração midiática da época, ainda bem alinhada com a censura militar e, também, na questão das parcerias entre compositores.

De outro modo, as apropriações ideológicas da condição/voz da mulher também se constituíram um deslocamento de sentido ou propósito da identidade feminina, já tão associada à ideia de obediência e submissão social e conjugal. É o caso de muitas composições de Chico Buarque, nas quais o artista, por meio da assunção de um lírico-feminino, transfigura, com mais frequência, a imagem da mulher na polaridade daquelas duas representações: a mulher submissa e a mulher de conotação diabólica. Muitos críticos, como Meneses (2001), valem-se do argumento de que Chico apenas exerceu sua liberdade artística ao criar personagens marginais, situados historicamente em uma sociedade patriarcal, em que a opressão e a desigualdade não poderiam ser omitidas. Também se encaminha para essa direção, a compreensão de Laborde, quando analisa o universo da mulher na canção *Ópera do malandro* (1978), a qual foi criada para o teatro, ressaltando a luta das mulheres “Para sobreviver e se defender da exploração do submundo urbano” (LABORDE, 2015, p. 41).

Mas vários foram os compositores que se utilizaram desse artifício para naturalizar a submissão feminina, apropriando-se do lugar de fala da mulher para dar voz ao discurso misógino. Santa Cruz (1992) denomina esse recurso de *transformismo musical*: “O homem fala como se fosse mulher, dando a impressão de ser, esse discurso impostor, realmente o posicionamento feminino natural da época” (SANTA CRUZ, 1992, p. 30). A pesquisadora aponta que não eram raras as composições de apologia à violência contra a mulher na MPB e questiona o atravessamento temporal dessas representações quando cita a canção *Mulher de malandro*, gravada em 1932.

Nesse sentido, é importante perceber como essas representações se cristalizaram no imaginário social, de tal forma que parece não haver lugar para expressões do feminino, que ampliem a noção de sujeito para a dimensão política ou existencial, ou considere a subjetividade feminina para além das já formatadas. O apagamento de outras formas de organizar o mundo ou da própria subjetividade revela certos limites impostos à constituição da mulher como sujeito da sua própria

história e, mais que isso, segmenta da consciência político-social um conjunto de representações discursivas que ajuda a compreender sua dimensão, enquanto agente de transformação social. Desse modo, cabe também compreender as implicações históricas e sociais do discurso feminino na canção, considerando o percurso do feminismo no Brasil e no mundo, seu alcance e limitações.

2.1 A categoria histórica do gênero e sua relação com o discurso

A compreensão do conceito de gênero, enquanto categoria de análise histórica, requer percebê-lo como uma construção que envolve questões sociais, econômicas, políticas, culturais e psicológicas, que ajudem a explicar como se constituem as relações de poder e como essas relações são representadas. Com esse intuito, é necessário, como sugere, Scott:

Tratar o sujeito individual tanto quanto da organização social e articular a natureza das suas interrelações, pois ambos têm uma importância crucial para compreender como funciona o gênero e como se dá a mudança. Enfim precisamos substituir a noção de que o poder social é unificado, coerente e centralizado por alguma coisa que esteja próxima do conceito foucaultiano de poder, entendido como constelações dispersas de relações desiguais constituídas pelo discurso nos campos de forças. (SCOTT, 1995, p. 20).

Como se vê, a noção de gênero constitui as relações sociais e, a partir da diferenciação dos sexos, ela significa as relações de poder. Para Scott, as mudanças na organização social sempre repercutem na distribuição de poder de tal modo que o gênero implica: representações simbólicas, quase sempre, com sentidos antagônicos como, por exemplo, Maria (a mãe de Jesus) e Eva (a mulher pecaminosa). Conceitos prescritivos, que tentam fixar interpretações sobre tais símbolos, coexistem com a missão de desmistificar a relação binária como uma representação definitiva. Por isso, deve-se considerar o papel dos historiadores em investigar como as identidades de gênero são construídas socialmente. Há sempre que se considerar a teoria feminista no debate político, pois é neste domínio que se podem entender os mecanismos de exclusão das mulheres do espaço público.

Para Scott (1995), a política se constitui como um dos domínios mais importantes para se adotar o gênero como categoria histórica, pois a busca de seu conceito traz consigo a ideia de como se legitimam e se constroem as relações sociais. O papel de desestabilização do poder, que emana dos estudos de gênero, é também um meio de compreender os sentidos que circulam no ambiente social sob a aparência de uma neutralidade. Desvelar esses sentidos exige buscar o caráter histórico das

suas implicações e interferências na relação entre homens e mulheres. Deve-se entender, sobretudo, que a exclusão da mulher da esfera pública deixa à mostra aspectos que encobriram um processo histórico de silenciamento da mulher, que, em nada, aproximam-se dos princípios da impessoalidade e da universalidade de direitos.

Miguel (2014) também lembra que há uma necessária ligação entre esfera pública e privada, uma vez que, sob a garantia da privacidade, o domínio masculino fugiu de qualquer intervenção do Estado, mantendo a mulher em uma relação de poder extremamente desigual. Dessa forma, o impacto dos direitos conquistados em um desses lugares influencia nas relações e práticas do outro:

A análise crítica das relações de poder nas esferas convencionalmente entendidas como não-públicas ou não políticas é necessária para se compreenderem as consequências políticas dos arranjos privados. Por outro lado, sem essas conexões fica difícil entender de que maneira relações tidas como voluntárias e espontâneas, mas que respaldam padrões de autoridade e produzem insubordinação, têm impacto ao mesmo tempo para o exercício da autonomia de *cada indivíduo*- em ambas as esferas- e para a construção da democracia. (MIGUEL, 2014, p. 33).

Por isso, é tão importante considerar as condições de produção de um discurso na dinâmica das trocas enunciativas, as quais manifestam, incorporando de forma incessante, um já-dito que está presente na memória dos sujeitos. É a conexão entre discurso, sujeito e saberes que dá origem aos imaginários sociodiscursivos. Entendida na articulação entre língua, discurso e representações sociais, entendemos o que deve ser dito ou silenciado em determinado contexto histórico. Essa é a estratégia de controle dos sentidos que circulam no meio social em seus mais diferentes suportes.

Considerando a construção dos imaginários no contexto social, a categoria analítica de gênero surge como necessária para a compreensão dos fenômenos históricos, pois apresenta a evolução do movimento social feminista na busca de um estatuto epistemológico mais consistente. Em outras palavras, possibilita analisar os efeitos identitários por meio do significado que encerram as múltiplas representações sociais, entendidas neste estudo:

Enquanto sistemas de interpretação que regem nossa relação com o mundo e com os outros – orientam e organizam condutas e as comunicações sociais. Da mesma forma intervêm em processos variados, tais como a difusão e a assimilação de conhecimento, o desenvolvimento individual e coletivo, a definição das identidades pessoais e sociais, a expressão de grupos e as transformações sociais. (TEDESCHI, 2012, p. 30).

Sob esse aspecto, investigar as composições de autoria feminina no cancionário popular significa contrapor, situar a representação discursiva feminina em suas múltiplas interfaces, pois o discurso reflete a construção sociocultural e, como tal, encontra-se imbricado com práticas e saberes instituídos. Justifica-se ainda mais, porque:

Na História das Mulheres a dimensão da linguagem, dos discursos, passa a ser uma ferramenta de análise importante, não como meio de representação da realidade, mas operando como um sistema de significação, posto que intervêm ativamente na produção de significados que se atribuem ao mundo real e a partir dos quais se organiza e dá sentido à prática. A linguagem não é só vocabulário, mas também discurso, isto é, um conjunto de formas conceituais, culturalmente estabelecidas, de perceber, aprender e fazer inteligível nosso contexto, nosso cotidiano. (TEDESCHI, 2012, p. 11).

Essa mudança de perspectiva nos estudos de gênero vai ao encontro das discussões sobre o feminismo decolonial, ancoradas, por exemplo, nos estudos de Lelia Gonzalez (2020), que propõe a coexistência de várias categorias de discursos e grupos sociais no próprio movimento de representação das mulheres. E, sobretudo, valoriza as produções teórica-epistemológicas e as experiências de mulheres marginalizadas, é o caso das mulheres pretas, lésbicas, prostitutas.

Miguel (2014, P.17) é assertivo quando dá à teoria feminista o mérito de ter ido além do debate sobre gênero, ampliando a complexa discussão acerca das noções de “indivíduo, de espaço público, de autonomia, de igualdade, de justiça ou de democracia”. Cita resultados da primeira onda feminista: o direito ao voto feminino, o acesso da mulher a todos os níveis de educação, a legislação que, aos poucos, prevê a igualdade entre os cônjuges, o direito de exercer profissões, entre outros. Porém, como pontua Miguel (2014), com o tempo, o feminismo também teve que ampliar seu foco para alcançar mecanismos de subordinação menos evidentes, como os direitos reprodutivos e a sexualidade.

É preciso, ainda, considerar as especificidades do feminismo brasileiro, que conforme Pinto (2003), desenvolve-se a partir do movimento de mulheres de classe média e popular, mas não é organizado inicialmente como uma luta contra a opressão, tão somente como instrumento de intervenção das mulheres no espaço público. Suas reivindicações se limitavam à solicitação de melhoria das escolas, das creches, dos postos de saúde e dos serviços públicos. O feminismo no Brasil só começou a se articular, enquanto movimento ideológico, a partir da Ditadura militar, mais precisamente, durante o governo Médici, na década de 1970.

Na visão de Pinto (2003), o feminismo brasileiro apresenta uma complexa formação, em razão do desafio de organizar uma luta representativa, que visasse à modificação das relações de gênero, o que envolve a presença da mulher nos espaços público e privado. Os problemas sociais tornam-se questões de fundamental importância, pois segmentam o movimento em várias vertentes, o que significa levar em conta as diferenças. Diante disso, Pinto alerta que:

Tal circunstância pode levar a dois cenários distintos: o primeiro muito presente nos partidos de esquerda, que tendem a minimizar essas questões específicas, incluindo-as como parte da problemática maior da desigualdade. O segundo cenário é o da presença da questão da desigualdade no interior dos movimentos, reconhecendo as diferenças que essa desigualdade toma quando se trata de mulheres pobres, negras, sem-terra ou, de outro lado, de mulheres ricas ou intelectualizadas. (PINTO, 2003, pp. 45-46).

A cisão entre feministas que defendiam a institucionalização do movimento e aquelas que se afastavam do âmbito partidário, era visível a partir da década de 1980. No entanto, ainda havia um descompasso entre o perfil das militantes e daquelas que não politizavam suas demandas e necessidades. Nesse sentido, Pinto (2003) observa que feministas de esquerda não se identificavam com o perfil das mulheres operárias, que careciam de apoio para enfrentar a violência doméstica. Esse distanciamento ideológico e social levou ao surgimento de um feminismo que se organizava dentro de instituições não-governamentais. Lá as mulheres de classes menos abastadas tinham o apoio de profissionais da saúde e do judiciário.

A questão da saúde da mulher também fez parte das ações de grupos feministas, nas quais temas tabus (sexualidade, maternidade e aborto) passam a ser discutidos, ainda com certas limitações. Devido à censura militar, as discussões em lugares públicos eram praticamente impossíveis. Pinto (2003) também explica que a esquerda brasileira tinha forte resistência à pauta da sexualidade, tratando-a como uma causa burguesa. O tema do aborto esbarrava na resistência da Igreja Católica, gerando constrangimentos ao Clero que, até então, posicionava-se a favor das reivindicações comunistas. Assim, podemos entender que o feminismo no Brasil não se desenvolve de forma orgânica. A inclusão das minorias sociais foi parte de uma estratégia política claramente arregimentada para lutar pelo poder.

A partir da década de 1990, há uma nítida desestruturação do Movimento Feminista brasileiro. Embora muitas de suas lutas tenham sido incorporadas ao discurso oficial, a fragmentação do Movimento parece enfraquecer as tradicionais formas de sua manifestação ideológica. Pinto (2003) afirma que somente na virada do

milênio aplaca-se o discurso de ódio contra gays, negros e mulheres, com o direito de acionamento na justiça. Legitima-se um movimento com características difusas, que envolve homens e mulheres, desfeitos do rótulo feminista. Inclui-se, por fim, as referências de raça e classe social no debate democrático, tornando a luta feminista, cada vez mais, abrangente. A implementação de políticas públicas, voltadas para o empoderamento feminino, direitos civis, violência doméstica e de gênero, saúde e sexualidade são conquistas que se fundamentam na luta das mulheres. Apesar da pouca representatividade delas na política, como reconhece Miguel:

Os padrões diferenciados de socialização de gênero e a construção social da política como esfera masculina inibem, entre as mulheres, o surgimento da vontade de participar [...]. É necessário incorporar expressamente os grupos marginalizados no corpo político, “empurrá-los” pra dentro, rompendo a inércia estrutural que os mantém afastados dos espaços decisórios. (MIGUEL, 2014, p. 94).

Há de se reconhecer, portanto, que a inclusão das causas minoritárias e humanas no discurso feminista tornou a subjetividade da mulher mais politizada, mais aberta às diferenças, negando a existência de um discurso universal. Nesse sentido, analisar discursivamente as composições de autoria feminina na música brasileira significa contribuir para a construção de uma memória discursiva em que o outro sempre tenha voz e lugar.

Nessa perspectiva, ganha relevância o feminismo interseccional, expressão criada por Kimberlé Crenshaw, no artigo “Demarginalizing the intersection of race and sex: a black feminist critique of antidiscrimination doctrine, feminist theory and antiracist politics”¹¹. O termo passou a se constituir um referencial teórico-metodológico do feminismo negro, que discutia de que forma as estruturas do racismo, do sexismo e da violência se impunham sobre as identidades das mulheres negras, gerando toda a carga de sua discriminação. Para Akotirene (2019), é por falta de uma metodologia prática, apropriada às necessidades das identidades interseccionais, que o feminino branco, os direitos humanos e o movimento antirracista encontram dificuldades para articular a luta de mulheres vulneráveis contra aquelas estruturas.

Nas palavras de Akotirene (2019), o feminismo interseccional não pode ser desmembrado do feminismo negro, fonte de sua construção epistêmica, a qual aponta uma relação indissolúvel entre raça, classe social e gênero como marcadores da

¹¹ Desmarginalizando a Interseção de Raça e Sexo: Uma Crítica Feminista Negra à Doutrina da Antidiscriminação, Teoria Feminista e Política Antirracista”¹¹ (CRENSHAW, 1989, tradução nossa).

opressão, dominação e racismo contra as mulheres negras. Para a autora, o feminismo definido apenas como interseccional impõe nas bases de sua atuação a cisgenderidades heteropatriarcais, que excluem a importância de outros grupos minoritários, a exemplo dos negros transsexuais e/ou lésbicas. Ao não articular aquelas três categorias na teoria feminista, o Estado colaborou para o aumento dos índices de violência contra as mulheres pretas, uma vez que a formulação de políticas públicas e sua avaliação estavam voltadas para a imagem de uma mulher universal, desconsiderando as especificidades que envolvem a realidade desigual entre vários grupos de mulheres.

Akotirene (2019) desfaz o equívoco de pensar a interseccionalidade como uma referência, apenas, à múltiplas identidades, ignorando as consequências legais e políticas das estruturas de opressão e dominação. As práticas discriminatórias são complexas, porque no campo jurídico as mulheres negras nunca conseguem colocar duas ou mais causas, o que poderia ser feito com o sexismo e o racismo. É o feminismo negro que reconhece e elucida os contextos em que essas estruturas se sobrepõem, levando em consideração todas as questões que deveriam ser observadas na definição de uma política de identidade.

Com essa concepção, as pautas da mulher negra passam a ser contempladas pelo campo dos direitos humanos, pelos movimentos antirracista e feminista. Dessa forma se entende que a violência contra a mulher só é assim considerada, nos termos da Lei Maria da Penha¹², quando envolve uma mulher cisgênero. Leva-se ao silenciamento outras mulheres que têm uma identidade sexual diferente – transgênero, travesti –, ou que vivem em outro contexto de vulnerabilidade social, como é o caso das mulheres negras e lésbicas, ou negras e transexuais. Akotirene (2019) cita, também, o caso de uma mulher negra e brasileira, que em 2004 prestou uma queixa por racismo ao observar, em um classificado de jornal, o requisito de que as candidatas ao emprego de doméstica fossem brancas. Apesar da legislação prever e tipificar o crime de racismo, o Ministério Público solicitou o arquivamento do

¹² A Lei 11.340/2006, mais conhecida como Lei Maria da Penha, tem suscitado críticas por não acolher mulheres de todas as identidades de gênero. Em abril de 2022, o Superior Tribunal de Justiça julgou como procedente o recurso do Ministério Público de São Paulo, que pedia medida protetiva a uma mulher trans, agredida pelo pai. A crítica de Akotirene (2019) abarca não só esses casos, em que se nega o direito por não se reconhecer a identidade de gênero da vítima, como também a negligência do poder público em não agir prontamente quando a violência envolve mulheres marginalizadas, em razão de sua raça ou classe social.

inquérito, fato que levou a condenação do Estado brasileiro pela não observância dos preceitos legais.

E outras pautas menos evidentes se apresentam no território da interseccionalidade. Cláudia Lemos (2013) fala sobre a solidão da mulher negra, não apenas na dimensão afetiva mas também no aspecto social. A negação das origens, a preocupação em se desvencilhar da representação do seu corpo ou dos seus traços fenotípicos são consequências de uma tentativa de apagar as diferenças para se adequar a um ideal estético, determinado pela raça dominante. A mulher preta é sempre um recorte do inumano ou de um imaginário negativo, que se reflete em uma luta solitária e pouco compreendida.

Diante desse contexto, o discurso feminino no cancioneiro popular brasileiro é pouco investigado sob a perspectiva semiolinguística, o que nos leva às problematizações deste trabalho: Como os imaginários sociodiscursivos emergem do discurso das compositoras? Como esse discurso é organizado? Quais as implicações dessas representações discursivas para a música popular brasileira?

2.2 O imaginário do amor e da mulher no Brasil

A história das mulheres no Brasil, resgatada por Del Priore (2020), desde a época colonial, é marcada por violências, racismo, desigualdades e um alto grau de indulgência do Estado quando se trata dos interesses dos homens. Como relata a autora, o patriarcalismo surge no Brasil por meio de relações poligâmicas entre colonos e índias, estendendo-se depois às mulheres negras, escravas ou domésticas. O fato é que os concubinatos deram origem a vários arranjos familiares, o que promoveu a miscigenação da sociedade, a contragosto das tradições e códigos de conduta da religião católica. Não se pode esquecer que as relações sociais e amorosas se davam por orientações éticas, pela doutrinação espiritual, pela vigilância de costumes, pela confissão e sermões/práticas da Santa Inquisição (século XVI-XVIII) sobre o controle sexual e a organização da instituição familiar.

Se no velho mundo, a privacidade foi facilmente conquistada, Del Priore (2021) afirma que no Brasil colonial o cotidiano era cheio de precariedades, a começar pela própria estrutura das moradias – com vizinhanças de “meia-parede”, lotadas de escravos e parentes. A política de povoamento, almejada pela metrópole, trazia em seu bojo estratégias para facilitar o casamento, mas a Igreja sempre buscava controlar

o instinto sexual, a ideia de amor-paixão, estabelecendo o que era lícito e moral, em contraponto à luxúria. O poder patriarcal, já observado no sistema escravocrata, era transferido à esfera íntima das relações entre marido e mulher, com o modelo de esposa submissa e atenta às ordens do chefe de família e à organização do lar.

O maior princípio do casamento era a união entre iguais, igualdade que se estendia à faixa etária, à classe social, à aparência física e à moralidade. Na verdade, tal igualdade servia ao ímpeto de preservar as economias do casal, questão que levou o marquês de Pombal a reformar a legislação, reconhecendo o papel da autoridade paterna para evitar o casamento entre pessoas em condições desiguais. Em 1750, por determinação do marquês de Pombal, a união matrimonial entre europeus e índias foi oficializada, trazendo a algumas mulheres a possibilidade de exercer seu direito à herança, e transmiti-lo aos filhos.

No entanto, o casamento, ao modelo eclesiástico, não era tão ético quanto os discursos de imposição moral e religiosa. Del Priore (2021) relata o caso de meninas que se casaram aos 12 anos, com as bençãos da Igreja e da família. Em um deles, só houve a dissolução do matrimônio, porque o marido se compadeceu das queixas da esposa em ser violentada. Mais estarrecedor é o caso de Escolástica Garcia, forçada a se casar com 9 anos, sofrendo maus-tratos e humilhações do marido, com quem nunca tivera relações sexuais. Observa-se que o interesse financeiro era o grande mediador do matrimônio, o que, naturalmente, excluía a ética, a vontade de ambos os cônjuges e a sexualidade conjugal dos requisitos de um casamento. Indispensável mesmo, era o papel do dominador, sempre autoritário e egoísta, em contraste com a versão fiel, submissa e recatada da mulher casada.

É exatamente no espaço familiar que a violência é praticada contra as mulheres de forma indiscriminada, em uma clara demonstração sobre o modo de agir do patriarcado e suas estratégias de dominação: “Sim, um dos nichos em que sempre houve violência foi o das relações. Vivendo em condições complicadas, hábitos brutais levavam os homens a fazer as mulheres trabalharem até a exaustão, disputarem com elas o alimento e cobrirem de pauladas” (DEL PRIORE, 2020, p. 35). Comumente as amantes ganhavam um tratamento diferenciado e, em seu avesso, viviam ou sobreviviam as esposas dos senhores, muitas vezes, em condições de miserabilidade, privadas de alimentação, espancadas e sob a ameaça de morte.

Embora fosse crime o adultério masculino, sua alegação nos pedidos de divórcio sempre foi uma prática tolerada pela Igreja e pelo judiciário brasileiro, porém,

nem todas as mulheres aceitavam, com passividade, as faltas do companheiro. Del Priore (2021) cita casos em que mulheres matavam maridos ou amantes por envenenamento ou por encomenda, assim como há outros casos em que a própria esposa era adúltera. Nestes casos, julgava-se ao rigor das leis, entretanto, a simples suspeita de adultério feminino já era suficiente para justificar o assassinato das mulheres pelos respectivos maridos, que matavam em nome da honra sem enfrentar qualquer problema com as instituições. Tem-se, nesse contexto, uma separação muito nítida entre o amor e a sexualidade, principalmente quando o casamento passou a ser mediado pelas transações econômicas, no século XIX.

Como afirma Del Priore (2021), a Igreja Católica já havia convencionado que as relações sexuais serviam apenas ao intuito de procriar e qualquer outra concepção sobre o sexo que envolvesse a ideia de prazer, era imediatamente associada à prostituição. Os registros psiquiátricos de 1879 eram atestados da ignorância médica acerca da sexualidade feminina, vinculada como causa de ataques epiléticos e, até mesmo, correlacionada aos traços linguísticos menos apropriados para uma mulher de família. O entendimento era o de que o extinto maternal apacava o apetite sexual, sendo necessário persuadir as mulheres a cumprir o seu papel mais nobre: ser mãe. Era desse modo que se combatia a histeria feminina, principalmente por entenderem que o útero era o órgão que dominava as funções cerebrais das mulheres.

Rago (1985) destaca ainda que o discurso científico, proclamado no final do século XIX, tratava a prostituição com o mesmo moralismo. O imaginário da prostituta, criado pelo médico francês Parent-Duchâtelet, dominou o mundo, sendo utilizado no Brasil em diferentes estudos. Entre as descrições características, a preguiça, a indolência, a falta de disposição para o trabalho e para o lado sério da vida eram constantemente citadas pelos sanitaristas da época como traços comuns às prostitutas. Bem mais negativa que a visão de Duchâtelet, ao falar sobre as parisienses, era a afirmação médica de que as prostitutas brasileiras não eram aptas para a maternidade, citando a opção dessas mulheres pelo aborto para não deformar o corpo com a gestação. Quanto aos aspectos sentimentais, destacava-se que tinham amantes fixos e eventuais, entre estes, muitos eram sustentados financeiramente por elas, servindo de acompanhantes em lugares públicos.

Rago (1985) ainda pontua, à luz das teorias higienistas da época, o caráter hereditário e inato dado à prostituição, em consonância com estudos da área

antropológica, que aproximam o funcionamento cerebral das prostitutas aos de criminosos e anarquistas:

Apoiando-se em Lombroso, para o qual as prostitutas se caracterizam por sua fraca capacidade craniana e por mandíbulas bem mais pesadas que as das mulheres honestas, o delegado de polícia Cândido Motta procurava provar as semelhanças da constituição física dos criminosos natos e dos anarquistas, comparando os crânios de Ravachol, conhecido anarquista francês e S. Anna Leão, assassino espanhol. (RAGO, 1985, p. 91).

Como se vê, a política higienista em voga, no final do século XIX e início do século XX, tinha a obsessiva preocupação em estabelecer a diferença entre a identidade da prostituta e a identidade da “mulher de família”. Com a justificativa de evitar a proliferação de doenças sexualmente transmissíveis, regulamentaram a prostituição de modo que as práticas sexuais não poderiam extrapolar as formas toleradas. Assim, determinou-se a proibição do sexo grupal e homossexual, cabendo à polícia registrar cada bordel e casa de tolerância em atividade, que deveriam estar bem afastados de escolas, igrejas ou bairros residenciais. Rago (1985) chama a atenção para a vigilância direcionada às prostitutas cujas saídas deviam ser autorizadas e, obrigatoriamente, essas mulheres deviam receber a inspeção sanitária várias vezes por semana. Em caso de doença, deveriam ser encaminhadas para tratamento e se, porventura, não se submetessem aos exames periódicos, eram multadas. A repressão policial não era rara, o que fazia com que muitas trabalhassem na clandestinidade.

Segundo Del Priore (2021), igual estatuto tinha a homossexualidade, mais uma doença mental catalogada pelos manuais médicos. Para alguns, tratava-se de um problema genético; para outros, uma aberração que surgia por falta de uma educação moral rigorosa. De qualquer modo, não há de se imaginar o terror psicológico que sofriam os gays e quão mais trágico poderia ser isso na vida de uma mulher lésbica. A autora afirma que até os anos de 1960, o preconceito inibiu qualquer demonstração de afeto em público e a ciência usava métodos desumanos para curar a tal doença da homossexualidade: transplante de testículos, injeção de insulina, internação em hospitais psiquiátricos – a ciência, sempre apoiada nas imposições morais da religião.

Algumas representações do amor homossexual se encontram na literatura produzida para homens e proibida para mulheres, a exemplo da história *Amar, gozar, morrer* (2020), citada pela autora sem referência de autoria. Tratava-se de um incestuoso caso entre Amélia e sua mãe adotiva; em um dos trechos transcritos, a

personagem Amélia é aconselhada por ela a não se envolver com outra mulher, sob pena de cair em desgraça, perdendo a beleza e a vida, transformada em sofrimento. Também, em *O Bom Crioulo* (1895), romance de Adolfo Caminha, o relacionamento interracial entre Aleixo e Amaro, inicialmente pleno de liberdade e amor, é interrompido pela traição de Aleixo com uma ex-prostituta. Amaro, durante um acesso de ciúmes, assassina o companheiro. A forma trágica desses romances reforça a mensagem de que a relação amorosa entre pessoas do mesmo sexo sempre estivera predestinada à impossibilidade de sua realização.

Del Priore (2021) esclarece que existem poucas informações sobre universo amoroso das mulheres homossexuais. O preconceito tinha consequências mais perversas, que envolviam a perda dos filhos, a instabilidade financeira e a coerção da família para que a mulher encontrasse um marido ou namorado. Mesmo quando se tratava de mulheres com boas condições financeiras, o amor era um privilégio que se aproveitava somente no espaço da privacidade. Foi o que ocorreu com a arquiteta Lota Macedo e a escritora Elisabeth Bishop, que se recolheram em uma fazenda, na cidade de Petrópolis. Outras mulheres sofreram a violência praticada por pais ou maridos e muitas, por não suportarem a austeridade da família, cometeram suicídio. Somente ao final da década de 1970, as mulheres começam a falar sobre seus amores proibidos.

Com o limiar do século XX, as transformações econômicas e sociais repercutem no comportamento da sociedade, principalmente na vida das mulheres. O imaginário de amor vai perdendo suas feições românticas, acompanhando as mudanças em relação ao casamento, que passa a ser um elo entre sentimentos recíprocos. O processo de industrialização e urbanização do país modificou hábitos, costumes e maneiras de se relacionar, isso muito se deve aos avanços tecnocientíficos do período: “Surgem os veículos automotores, os transatlânticos, os aviões, os telefones, os utensílios eletrodomésticos, o rádio, o cinema, a anestesia, a penicilina etc.” (DEL PRIORE, 2021, p. 232). Com as novas medidas de profilaxia e higiene, facilita-se o controle de doenças e ocorre o aumento da natalidade.

A imagem feminina agora ganhava novos formatos estéticos, com o modelo do corpo esbelto, a vaidade sob o retoque da maquiagem, o cuidado com a higiene, os cabelos curtos, o uso de decotes, o espartilho transformado em sutiã e o uso de absorventes para vencer o tabu da menstruação. Del Priore (2020) aponta que todas essas mudanças desagradaram muitos homens, ainda habituados com o modelo

sacrossanto da feminilidade do século anterior. Mesmo na vida doméstica, o consumismo chegou a níveis inimagináveis no Brasil: compra de cosméticos importados, perfumes, vestidos, roupas íntimas, chapéus, entre outros artigos. Inauguravam-se, também, os concursos de beleza, cultuando os novos padrões do corpo feminino e adotavam-se novos hábitos de vida saudável como a prática de esportes e a dança, já estimulada pela incipiente indústria fonográfica.

De acordo com Lipovetsky (2000), durante o século XX, os ideais de beleza feminina passam à sua fase democrática e mercantil, com a difusão do consumo em massa de imagens e produtos de beleza. Não se tratava mais de uma lógica decorativa, era a busca pela estetização do corpo, pelo rejuvenescimento e a magreza, questões ligadas à liberação de costumes e ao fortalecimento do individualismo feminino. O mercado transformou o fenômeno social em marketing, oferecendo uma gama de produtos e serviços às mulheres. O papel da mídia na incursão do novo modelo de feminilidade foi preponderante para deslocar o culto da beleza feminina do círculo das artes para o cotidiano. Na imprensa, no cinema, na publicidade, na fotografia, a imagem da mulher, envaidecida pelo uso de cosméticos e de procedimentos estéticos, estava por toda parte, influenciando o cotidiano da maioria das mulheres.

Segundo Del Priore (2020), a fotografia, o cinema e a imprensa promoveram esse novo modelo de feminilidade, agregando a ele a atmosfera da jovialidade e da alegria, que estampava as revistas femininas, as propagandas e todas as representações midiáticas da mulher moderna. Havia até cursos de etiqueta, ensinando como caminhar e gesticular, para que as mulheres se tornassem mais atraentes. A timidez deu lugar à malícia e às atitudes capciosas, comportamentos que se reproduziam, a partir da estética cinematográfica. No Teatro Revista, os corpos femininos já eram exibidos sem roupas. A partir de 1920, além do maxixe, as danças sensuais começam a formatar a imagem da mulata no imaginário nacional. A postura, os adereços, penteados, cor das unhas, pernas à mostra, tudo convergia para a sexualização do corpo, imagem distanciada das mulheres casadas. Porém, ao passo que a imagem da mulata possibilitava a inserção dos negros no espaço artístico, a construção do seu estereótipo não passou de uma estratégia comercial.

O imaginário sobre o amor foi igualmente influenciado pelo cinema. Os casais cinematográficos se uniam em torno de causas próprias, sem seguir os rigores das convenções sociais, mas propensos a realizar seus ideais românticos: “Eles

dançavam, cantavam, sapateavam, se abraçavam, pulavam, flutuavam no ar, enquanto os problemas desvaeciam” (DEL PRIORE, 2020, p. 165). Lutava-se em nome do amor e da felicidade, combatendo qualquer força contrária à realização amorosa. Mas essa representação da felicidade, associada ao romance, não estava à disposição de todas as mulheres. Filmes brasileiros, produzidos entre 1940-1960, mostram que somente mulheres jovens e que atendessem aos padrões de beleza da época poderiam figurar no papel principal.

Na vida prática, a beleza feminina não livrava a mulher das incumbências domésticas. Questões como a maternidade, a virgindade, o zelo com o marido e com os filhos continuavam a ocupar a lista das obrigações femininas tal como se representava no cinema. O trabalho da empregada doméstica, privilégio da burguesia, era sempre desempenhado por uma mulher negra ou mulata, quase sempre mais idosa. A velhice feminina tornou-se um fardo a ponto de se comparar a obesidade das mulheres mais velhas à vulgaridade. Não por acaso, a boa aparência, ancorada nas preocupações estéticas de apresentação da mulher no espaço público, passou a ser um requisito, não só para a conquista de um marido como também de um emprego.

As relações de trabalho também se modificam no chão das fábricas, com a implementação dos altos-fornos e das fontes de energia não-renováveis. A inserção da mulher no mercado de trabalho, contudo, não significou o mesmo grau de modernização na República recém-proclamada. Como afirma Rago (1985), a mulher trabalhadora era tão estigmatizada quanto a prostituta, imagem que a imprensa reverberava em suas redações, com o intuito de desencorajar as mulheres a trocar as obrigações maternais e do casamento pelo trabalho “indigno” nas fábricas. O discurso da classe operária masculina repetia a mesma cantilena, chegando a comparar o ambiente de trabalho com um bordel da pior categoria. Percebe-se que não há diferenças entre este e o discurso dominante, pouco importavam as condições sub-humanas do trabalho feminino. O objetivo era defender o espaço masculino na produção, valorizando sua força de trabalho e atribuindo à mulher as obrigações domésticas, que, evidentemente, não se cumpriam em locais de trabalho tão insalubres e ameaçadores à sua dignidade.

Rago (1985) menciona ainda que o domínio do marido sobre a mulher é estendido ao chefe no espaço de trabalho. A representação feminina continuava vinculada à imagem frágil, dependente e incapaz de pensar ou agir na defesa de si mesma. Além dos salários mais baixos, a mulher não podia assumir funções de chefia,

enquanto os homens dominavam todas as alas de produção fabril. O trabalho noturno chegou a ser vetado às mulheres pelo código sanitário de 1919, com a justificativa de ser moralmente inadequado a elas. Em contrapartida, no Regulamento de Saúde Pública de 1923, a licença-maternidade por 30 dias (antes e depois do parto) foi conseguida sem muito esforço, com a previsão de que a mulher dispusesse de locais privativos no trabalho para amamentação.

Sob essas condições, a luta das mulheres pela sua emancipação transcende a esfera da moral, envolvendo a reivindicação de direitos trabalhistas, de educação, da concepção de uma maternidade mais livre de padrões, bem como do amor. São ideais que fizeram parte de vários manifestos libertários, escritos por mulheres, na tentativa de apresentar possíveis caminhos para a participação feminina em assuntos de cunho social. O feminino, nesse contexto, amplia-se, contestando o contrato de trabalho e o contrato do casamento, as duas faces da moeda capitalista-burguesa. Defendia-se a liberdade de se relacionar e de se casar sem as interferências externas, colocando o afeto como um dos pilares do matrimônio. Acreditava-se que assim seriam combatidos a prostituição, o amor possessivo e tantas outras formas de exploração da mulher, amplamente incutidas no imaginário popular como consequências de escolhas vergonhosas e imorais.

Mesmo após tantas mudanças, o imaginário social continuava a naturalizar o papel de mãe e dona de casa, destinados às mulheres e a relacionar os traços de masculinidade à esfera do trabalho, à virilidade e à aventura. O amor ainda se resguardava de efusivas demonstrações de carinho, sendo recomendado às “moças de família” não consumir bebidas alcóolicas, seguindo a etiqueta das regras e aparências reproduzidas nas revistas femininas:

Nas mesmas páginas de revistas estudadas por Carla Pinsky, liam-se críticas às liberdades do cinema, do rock'n'roll, dos bailes de carnal e das danças que permitiam que se abusasse das moças inexperientes. Valorizavam-se as fitas que ressaltavam bons costumes e personagens bem-comportados circulando em lugares bem frequentados. (DEL PRIORE, 2021, p. 185).

Conforme Del Priore (2021), nas primeiras décadas do século XX, a urbanização de algumas capitais brasileiras propiciou a criação de novos espaços de socialização, como os teatros, cafés, circos, programas de auditórios, cinemas etc. E é nesse contexto de transformações que as mulheres começam a frequentar lugares públicos, gerando a preocupação moral sobre a convivência entre as “mulheres de família” e as “mulheres públicas”. A prostituição era vista como uma ameaça pelos

defensores da moral familiar e pelas trabalhadoras, por isso, certos lugares e horários eram proibidos para uma “moça de família”, ainda mais se estivesse desacompanhada.

Enquanto as mulheres se enquadravam na moral familiar, reprimindo suas ideias e desejos, os homens se aventuravam nos bordéis, onde podiam ter diversas experiências sexuais e ainda conseguir a compreensão de suas companheiras. A crença que apoiava o imaginário social era a de que esse comportamento fazia parte da natureza masculina, do seu instinto de masculinidade. Acreditava-se que a felicidade conjugal só seria conseguida se o bem-estar do marido fosse a prioridade da esposa. Para isso, dever-se-ia evitar qualquer motivo de desavença, escolhendo o silêncio em lugar de comentários, evitando situações que provocassem o ciúme ou o mau-humor do cônjuge. Vestir-se de maneira discreta combinava-se com a bondade feminina em satisfazer as necessidades do homem, abdicando das próprias. Caso contrário, a separação, em regra, liquidaria a boa reputação da mulher, podendo significar o fim do convívio com os filhos.

Somente na metade do século XX, a moral sexual torna-se menos rígida, com o surgimento de casais não casados e o discurso católico encaminhando questões como a paternidade responsável, o planejamento familiar, o amor conjugal, a renovação dos laços matrimoniais, sinalizando mudanças sutis na concepção do imaginário amoroso. Mas as contradições, em face da lei e na própria sociedade, permaneciam – é o caso da legislação que permitia o trabalho da mulher sem a autorização do marido, sem, no entanto, reconhecê-la como chefe de família. A educação dos filhos também seguia os princípios moralizantes antigos, orientados de acordo com o sexo da criança.

A prática de esportes pelas mulheres passava a ser tolerada pela sociedade com a justificativa de se conseguir uma vida mais saudável e de se ver livre da histeria, modelando a silhueta para a apreciação masculina, principalmente à beira do mar ou da piscina. No entanto, em 1941¹³, a proibição das mulheres jogarem futebol veio por meio de um decreto presidencial, que usava critérios biológicos como parâmetros de

¹³ O Decreto-Lei referido é o 3.199/1941, que proibia as mulheres de praticar esportes considerados inadequados à natureza feminina. Assim como naquela época, percebemos a desvalorização das mulheres que jogam futebol, estigmatizadas como grosseiras e masculinizadas. O futebol feminino, ao contrário do masculino, não é prestigiado pela sociedade, tampouco pelos grandes clubes.

impedimento para a mulher praticar o esporte. Em suma, retrocedia-se ao discurso medieval de que o copo feminino precisava se preservar para a maternidade.

Na década de 1970, as oportunidades profissionais, o acesso à educação e aos métodos contraceptivos tiveram impactos no modelo familiar, no casamento, possibilitando à mulher diminuir o grau de dependência socioeconômica do marido. Por outro lado, a dupla jornada de trabalho (trabalho formal e trabalho doméstico) trouxe dilemas e vários problemas: a dificuldade quanto à criação dos filhos, a resistência dos maridos em dividir as tarefas domésticas, o receio de serem trocadas por mulheres mais jovens ou por outras que satisfizessem o imaginário machista dos respectivos companheiros.

Foi com a aprovação da Lei do divórcio em 1977, que o mito da “rainha do lar” começou a ser questionado, cedendo, aos poucos, espaço ao novo modelo do feminino: a mulher decidida, vaidosa e financeiramente independente. Porém, assinala, Del Priore (2021), essas mudanças se deram em função das vontades masculinas, que, por sinal, ainda mantinham vivo o ideal de mulher-mãe – aquela capaz de dar a vida pelo ser amado e ser complacente com os seus erros a ponto de aceitá-los sem questionamentos. Não era surpreendente julgarem as mulheres feministas da época como masculinas e mal-amadas.

A violência contra a mulher também continuava a ser praticada sem qualquer constrangimento, mesmo porque, no recanto da vida privada, tornava-se lícita, sempre acobertada pela lei, pelos costumes, pelo silêncio de tantas vítimas. Entre anônimas e famosas, a violência se revelava com maus tratos e, também, de maneira simbólica, psicológica e financeira. O descontentamento dos homens com as conquistas femininas era visível no aumento de assassinatos de mulheres e na benevolência da justiça para com os assassinos. Graças à pressão exercida pelas mulheres para que o Estado oferecesse apoio às vítimas de maridos violentos, algumas instituições foram criadas na década de 1980: “SOS mulher, Conselho Estadual da Condição feminina, Delegacia de defesa da mulher” (DEL PRIORE, 2021, p. 218). E, cerca de duas décadas depois, instituiu-se a lei Maria da Penha, importante marco na defesa dos direitos das mulheres e na sua proteção.

Apesar dessa situação, Del Priore (2021) ressalta a nova configuração do feminino, que começa a evoluir no contexto de 1980. As mulheres já demonstravam mais interesse pelos assuntos políticos e econômicos do país, optando por trabalhar e ajudar no orçamento doméstico. Muitas, inclusive, passaram a chefiar famílias. Se

havia resquícios de uma certa passividade, à moda da Amélia, também se percebia um desinteresse pelas formalidades do casamento, proporcional à preocupação com a divisão de bens após a separação. Finalmente, as revistas passam a criticar a masculinidade, reconhecendo seus próprios limites, ao passo que as mulheres elegiam o trabalho e o cuidado de si como a maior prioridade da vida.

Para Lipovetsky (2000), o estereótipo de dona-de-casa foi, aos poucos, cedendo lugar para a importância da escolarização na vida da mulher, o que se vincula à busca de melhores oportunidades no campo profissional, mas, não só isso, correlaciona-se com uma mudança de valores culturais, que passa a significar a independência financeira da mulher em um contexto de desenvolvimento da sociedade de consumo. Essa nova cultura impulsionou o caráter complementar do trabalho feminino à renda das famílias, à proporção que orientou os interesses da mulher para o lazer, o sexo, o prazer e os cuidados pessoais. O trabalho feminino passou a representar os ideais de liberdade e bem-estar, referências que entravam em conflito com o comportamento subserviente da mulher em relação ao homem. O crítico acredita que o deslocamento da liberdade sexual feminina, (da moral para a publicidade), com a exploração dos signos do erotismo e do prazer, ajudou a construir uma visão mais qualitativa sobre o trabalho realizado pela mulher, desfazendo a associação entre o trabalho feminino e a prostituição, já comentados por Rago (1985).

Outra mudança se processa, segundo Del Priore (2021): a nova configuração familiar substitui a figura do patriarca pelos filhos no topo de um triângulo, que tem como pilares os pais e o Estado. A nova função do pai nessa estrutura tem relação com as modificações legislativas quanto ao direito familiar, as inovações tecnológicas na área da biomedicina, as mudanças no casamento e a identidade daqueles que compõem o núcleo familiar. Seu papel provedor foi reduzido com a inserção da mulher no mercado de trabalho. Há de se lembrar que o aspecto biológico não é mais o único a ser considerado no reconhecimento da paternidade, sendo levado em conta o caráter afetivo ou parental neste processo. Assim, a autoridade familiar passou a ser compartilhada com a mãe, sendo reforçada por outras relações socioafetivas, que contribuem para o desenvolvimento psíquico e social dos filhos.

Ao falar sobre a paternidade, porém, Lipovetsky (2000) pontua a persistência da clivagem entre os papéis desempenhados por cada gênero. O atraso do pagamento de pensão, o abandono dos filhos pelo homem após o divórcio, são algumas questões levantadas pelo autor para justificar que os lugares sociais

ocupados por pais e mães são ainda determinados pela divisão desigual das responsabilidades. Assim como Badinter (1986), o filósofo observa que mesmo após reivindicarem a igualdade de direitos entre homens e mulheres, o controle e a organização do espaço familiar estão sob domínio da mulher, que na posição de mãe, geralmente não permite interferências nesse processo. Na classe média, a autonomia organizadora da mãe dentro do espaço doméstico reflete seu papel na organização profissional, convertendo-se em uma dupla jornada de trabalho.

No final do século XX, a busca feminina pela autonomia é reflexo de todas essas mudanças e das condições que as favoreceram, o que provocou uma mudança no imaginário do amor, na maneira de vivê-lo. Para a mulher, a independência financeira não foi conquistada para pagar o preço da infelicidade, mas tão somente a qualidade de vida em um relacionamento. Mais ciente de seus direitos e pronta para lutar por outros, o amor não se desenha mais com a sombra fantasmagórica da perda. A busca por sua realização está mais exigente e menos aprisionada pelo medo da solidão ou pelo domínio masculino.

Concordamos com Del Priore (2021) que, embora as estatísticas de violência contra a mulher continuem em ascensão, também há de se reconhecer que, no século XXI, a virilidade masculina está em descrédito no que se refere ao sistema de sua dominação. A redefinição dos papéis que representam as relações entre os sexos ainda está em curso, mas já podemos observar o declínio do patriarcalismo no Ocidente, provocando a instabilidade de determinados sistemas de pensamento. O feminismo, a invenção de métodos contraceptivos, a luta pelos direitos da comunidade LGBTQI+, a escolarização e formação profissional das mulheres, são fatores que continuam a impulsionar mudanças na sociedade e esperamos que novos mecanismos jurídicos ajudem a combater toda a política de ódio e intolerância que atualmente se instalou no país.

Após a compreensão da dimensão histórica que atravessa a constituição dos imaginários sobre a mulher e sobre o amor, dois eixos essenciais para a compreensão da construção discursiva da mulher, passamos à noção das representações sociais. A concepção teórica de Moscovici sobre o assunto é de suma importância para entender a relação entre discurso, representação e imaginário, pois a partir dessa discussão, Patrick Charaudeau desenvolve a noção dos *imaginários sociodiscursivos* na Semiologia, possibilitando assim, analisar discursivamente as representações que ajudam a configurar aqueles imaginários.

3 A NOÇÃO SOBRE REPRESENTAÇÕES SOCIAIS

A principal contribuição de Serge Moscovici para o estudo das representações sociais foi o seu deslocamento da ideia de “conceito” para a ampla dimensão de um “fenômeno”. Antes da década de 1960, acreditava-se que representar era uma atividade que servia para reproduzir o mundo tal como uma cópia. Essa ideia vigorou nas Ciências Sociais e na Psicologia, até Moscovici questionar o conceito de representações coletivas, elaborado por Durkheim, que desconsiderava a complexidade e a dinâmica dos fenômenos sociais, que envolvem vários sistemas (político, econômico, filosófico, religioso, etc.) e um fluxo de representações. Essa nova perspectiva influenciou os diferentes campos de estudo sobre representações sociais, possibilitando Charaudeau desenvolver sua teoria sobre os imaginários sociodiscursivos.

3.1 Aspectos teóricos sobre o conceito de representações sociais

Em 1961, Moscovici publicou *La Psicanalyse: Son image et son public*, no qual delineia sua teoria sobre as representações sociais, tornando-a um marco importante para a Psicologia Social, ao buscar compreender como a Psicanálise na França era entendida pelo senso comum. A sua proposição parte da ideia de que as representações sociais são uma espécie de conhecimento da vida cotidiana, produzido no processo de comunicação e interação humanas e compartilhado como um vetor de compreensão de tudo aquilo que faz parte do mundo.

Sua dinâmica se afasta do que, inicialmente, foi proposto por Durkheim (1974), quando estabeleceu diferenças entre representações individuais e coletivas. Na teoria de Moscovici (2007), as representações sociais devem ser entendidas como tais, porque abrangem um conjunto de práticas, valores e ideias que são repassados do meio social para o indivíduo em um processo mutável. Para ele, é importante investigar como essas representações são produzidas e as estruturas do conhecimento em que são concebidas. A dinâmica das representações explica como as relações sociais e comportamentais estão sujeitas a diferenças devido à desigualdade de forças de poder em uma sociedade.

Por ser uma criação coletiva, essas representações são formuladas de acordo com as condições de vida existentes. Moscovici (2007) argumenta que a legitimação

é o meio necessário para o reconhecimento das estruturas de poder, responsáveis por regular o conhecimento e a crença em uma sociedade. Nesse processo, evidencia-se a heterogeneidade social no modo como as representações são criadas, comunicadas e legitimadas.

Para Moscovici (2007), a sua função é a de orientar o sujeito no controle do mundo social e material em que está inserido. Além disso, possibilita a comunicação de um código comum a determinada comunidade, permitindo assimilar um padrão classificatório sobre o mundo. É dessa forma que as representações sociais manifestam seu valor simbólico. Importante perceber que há uma interdependência entre a ideia de representação social e comunicação. Nesse sentido, não há como estabelecer um conceito para comunicação, sem levar em conta uma concepção válida para representações sociais, porque elas se renovam a partir do surgimento de novas formas de comunicação humana.

O fato é que a atividade de classificar as pessoas e as coisas torna a realidade fragmentada de tal modo que algumas delas passam a ser invisíveis para nós. A aparência e a “realidade” das coisas são recuperadas por imagens ou noções. São tais definições que redirecionam nossas ações e comportamentos diante dos acontecimentos. Deste modo, nossas percepções de mundo e nosso sistema cognitivo se organizam em torno das representações sociais, o que significa que estamos sempre interpretando os signos que convencionam nossas experiências em sociedade. Os hábitos, as referências culturais, nossa memória, a predisposição genética, as imagens, tudo isso contribui para uma distorção representativa, a qual nos dá a ilusão de que a realidade seja aquela que elegemos.

Em cada uma dessas perspectivas, as mensagens se estabelecem como significantes ou não-significantes, de acordo com as convenções sociais, por isso, as representações podem ser consideradas como um tipo de realidade. Elas se impõem de maneira prescritiva, fazendo com que o sujeito obedeça a uma tradição já estabelecida em uma estrutura preexistente. Assim, ao considerar a música como uma representação social, admitimos que ocorre um processo de rerepresentação a cada vez que ela é transmitida. Isso acontece, porque a interação humana é uma das bases sobre as quais as representações se instituem. Mudanças ocorrem em diferentes contextos históricos, fazendo com que várias representações coexistam ou, até mesmo, ressurgam sob nova aparência, mas sempre existirá a preponderância de

uma sobre as outras em uma determinada atividade, que passa a ser vista como a mais coerente.

Nesse sentido, observamos que a música dispõe de um repertório semiótico que se realiza por meio da intersecção entre suas instâncias de produção, circulação e recepção. E quando transposta para outros gêneros, a canção pode agregar outros recursos semióticos e modificar o seu sentido original ou mesmo, sua finalidade social. Em 2013, por exemplo, o grupo musical O Rappa gravou a canção *Vem pra rua*, que era originalmente um *jingle* comercial da FIAT para o período da Copa das Confederações. No entanto, aproveitando-se do clima de agitação social, vários grupos se apropriaram da canção, a qual passou a ser usada durante as manifestações sociais que aconteciam em diversos lugares do país. Um repertório de imagens, sons e palavras passou a ecoar com a *hashtag* Vem pra rua, distanciando a canção do reduto comercial para inseri-la em um outro contexto de interação social. A canção passou a representar os anseios de uma revolução, conclamando o povo a ocupar a rua para protestar contra a corrupção política. Em meio aos versos foram inseridos outros, que remetiam a uma antiga cantiga popular, alterando o sentido que antes era dado ao termo “rua” para enfatizar o seu caráter público:

Vem, vamos pra rua
 Pode vir que a festa é sua
 Que o Brasil vai tá gigante
 Grande como nunca se viu
 Vem, vamos com a gente
 Vem torcer, bola pra frente
 Sai de casa, vem pra rua
 Pra maior arquibancada do Brasil.
 Oooh
 Vem pra rua, porque a rua é a maior arquibancada do Brasil
 Se essa rua fosse minha, eu mandava ladrilhar
 Com verde e amarelo
 Só pra ver o Brasil inteiro passar.
 (HENRIQUE RUIZ, 2013).

Seja como um *jingle* divulgado nas principais cadeias de Rádio e TV ou apropriada por indivíduos comuns que politizavam seu sentido, novas representações sociais sobre nacionalismo, moralismo, união, democracia, entre outras, encontraram nessa canção um espaço de legitimidade. Certamente, a conjuntura político-social motivou a crença de que era possível, naquele momento, mudar a forma como as pessoas lidavam com os temas relacionados à política nacional. O povo brasileiro, sempre visto como pacifista e resignado em assuntos políticos, tornou-se entusiasta da própria luta contra as mazelas sociais, apegando-se a símbolos, até então,

desvalorizados como a bandeira e o hino nacionais. Atos violentos contra instituições financeiras e sedes do poder público marcaram a diferença entre os protestos populares dos caras-pintadas, na década de 1990, e o movimento que se intitulava antipartidário.

Ao mesmo tempo, o uso de máscaras trazia à tona o anonimato à cena pública. Era como se houvesse uma transposição dos códigos comportamentais das redes virtuais para a nova realidade, instalada pela coletividade que se representava ali. No terreno contraditório entre futebol e política, a canção serviu como um fenômeno de socialização das polissemias representativas da sociedade, que simbolicamente era representada pelo time da seleção brasileira de futebol, mas, em sua realidade, completamente esquecida pela classe política. A rua é o espaço que bem reproduz as cenas do futebol e o quanto esse esporte ocupa na vida cotidiana. Mas a canção coloca também em cena o torcedor como um elemento de construção nacional, com um enredo que enaltece sua importância dentro do campo político. Há nessa representação uma espécie de complemento da imagem de povo, de nação, que, de alguma forma, renovam suas simbologias, crenças e imaginários.

É esse caráter icônico e simbólico que Moscovici (2007) atribui para as representações sociais. As ideias se associam a imagens, assim como estas se associam àquelas no processo de significar uma representação. É por meio dessas linguagens, que as representações são comunicadas. Para o teórico, no início do século, a linguagem verbal era utilizada da mesma forma pela ciência e pelo senso comum. Em outro momento, a linguagem não-verbal passou a converter “signos por palavras” e “equações por proposições”, isso possibilitou observar uma cisão entre o mundo da experiência e o mundo científico. As representações sociais guardam uma forte relação com a linguagem, em detrimento do seu vínculo com a teoria.

Moscovici (2007) afirma que a comunicação em massa, por exemplo, acentuou mudanças no modo como as representações sociais são compartilhadas e consolidadas, trazendo também a necessidade de que as crenças e a ciência estabelecessem um elo com as atividades da vida social. Isso significa que a coletividade está em um contínuo processo de reelaboração do senso comum, a partir das ideologias e teorias que são compartilhadas. É nesse processo que se dá a compreensão das imagens e sentidos, influenciando todo o aspecto comportamental de uma comunidade ou sociedade. É com o passar do tempo e com a evolução dos meios de comunicação que o conteúdo das representações é reelaborado.

No tocante à sua função contextual, pode-se dizer que o discurso e o social são os elementos que compõem a significação das representações sociais. De um lado, as condições de produção de um discurso apontam para o modo como uma representação social é formulada. De outro lado, o contexto ideológico e o lugar ocupado por um sujeito (ou grupo) definem o contexto social no qual uma representação se molda. O sujeito é, portanto, o produtor de significados de suas experiências no mundo social. Ao utilizar um sistema de códigos comunicativos e interpretativos, validados socialmente, ele projeta valores e aspirações comuns a uma sociedade.

Há dois mecanismos, citados por Moscovici (2007) para explicar como uma representação é criada. O primeiro é a *objetivação*, processo pelo qual o indivíduo transforma o abstrato em concreto, em algo tangível ou existente no mundo. Para Moscovici (2007), tanto a fala quanto o pensamento passam por esse processo, que transfere um conceito para uma imagem. Contudo, nem todas as palavras existentes podem ser vinculadas a uma imagem, seja porque essa se constitua um tabu ou porque aquelas não são muito acessíveis. As demais podem se integrar a um *núcleo figurativo* do qual emergem várias outras.

Deste modo, nem todos os significados são materializados, enquanto outros são amplamente permitidos. As crenças sociais tornam-se o juízo de valor para balizar o aspecto figurativo de uma ideia ou conceito, elegendo o que pode ou não ser exposto. Segundo o teórico, qualquer mudança nesse modo de representar será fomentada nas relações familiares, fato que impulsiona a mudança de referenciais entre as gerações. Quando isso ocorre, notamos que um novo paradigma se instala no meio social, trazendo consigo outros termos, clichês, fórmulas e palavras, relacionados ao núcleo figurativo aceito. Uma imagem que se desvincula da palavra que a originou, ganha independência para significar, torna-se uma *realidade convencionalizada*. O que ocorre, de acordo com Moscovici (2007), é que a imagem abandona a condição de signo para se tornar um simulacro da realidade.

O segundo mecanismo é chamado de *ancoragem*, o qual possibilita o sujeito tornar familiar o que é estranho à compreensão de um indivíduo por meio da comparação com um modelo, que o adeque a uma categoria similar. Nesse sentido, a atividade preponderante é classificar, nomear. Ambos os processos visam tornar o não-familiar em familiar, partindo de uma perspectiva particular para uma esfera coletiva, na qual as representações sociais são formadas.

E assim, os valores são estabelecidos como negativos ou positivos, conforme sejam delimitados socialmente. O que está em jogo nesses processos é determinar o que está distante ou mais adequado a uma norma. Para Moscovici (2007), uma das consequências de tais mecanismos de classificação é naturalizar preconceitos, os quais só poderiam ser superados com o surgimento de uma outra representação social que valorizasse o que está sendo rejeitado. Diante da prevalência de uma representação sobre a outra, o que se pode fazer é aproximar grupos/indivíduos com características comuns, para que os estereótipos, preconceitos e generalizações sejam finalmente suplantados.

Ainda assim, reconhece Moscovici (2007) que o ato de nomear é inerente à atividade de classificar e se torna necessário para a identidade cultural em qualquer sociedade. No entanto, ao mesmo tempo que serve para esclarecer e especificar o que carece de definição, também se constitui uma atitude de caráter punitivo, à medida que estabelece o que é socialmente aceito ou não. Esse processo excludente se revela, segundo Moscovici (2007), como uma relação de forças contrastantes, as quais disputam o domínio de uma hierarquia de categorias e nomes que ficarão na esfera consensual. Na teoria das representações sociais de Moscovici (2007), não há pensamento que se manifeste sem a *ancoragem*. O que pode haver é uma diferença entre perspectivas de grupos/indivíduos distintos. O objetivo do sistema classificatório é facilitar a compreensão das intenções ou motivações, que se delineiam no comportamento social, para, assim, formar opiniões.

Para Tedeschi (2012), as representações sociais são extremamente úteis para a análise das relações de gênero, à medida que constituem modos de nomeação e definição para as concepções da realidade. São sistemas de orientação social que permitem organizar nossas ações e a comunicação entre uns e outros. Sua influência pode ser observada em “Processos variados, tais como a difusão e a assimilação de conhecimento, o desenvolvimento individual e coletivo, a definição das identidades pessoais e sociais, a expressão de grupos e as transformações sociais” (TEDESCHI, 2012, p. 30).

Deste modo, na construção da história das mulheres há uma lógica social que comporta representações e práticas, as quais invisibilizam o papel feminino na sociedade. Bourdieu (2021) observa que em sociedades rurais geralmente prevalece uma divisão de trabalho baseada no patriarcalismo, que determina a posição de mulheres e homens naquela estrutura. Banditer (1986) também aponta para essa

diferenciação, quando analisa que a mulher sempre foi responsável pela vida doméstica, enquanto o homem devia se ater a assuntos públicos ou do mundo do trabalho. Scott (1995) alerta que essa desigualdade entre homens e mulheres assegura ao estatuto masculino uma representação do conceito de poder, atinente aos seus interesses. As representações femininas, ligadas à ideia de poder, não ultrapassam os limites da vida privada e estão sempre atreladas às suas características biológicas. A divisão sexual do trabalho guarda profundas relações com as representações de homens e mulheres, reforçando uma hierarquia entre eles.

3.2 Representações e discurso

No livro *Representação e cultura* (2016), Stuart Hall destaca o processo de representação como resultado de amplos sistemas de significações, que são compartilhados socialmente por meio de mapas conceituais e de signos linguísticos. Há, pois, dois sistemas de representação responsáveis pela produção dos significados. O primeiro se refere a uma gama de conceitos (representações mentais), correlacionados com a ordem do mundo, seus objetos, acontecimentos e sujeitos, o que torna inteligível a atividade de interpretação. O segundo sistema é a linguagem, compreendida, neste contexto, como um conjunto de signos verbais, sonoros, gestuais ou imagéticos cuja função é expressar o sentido dos mapas conceituais compartilhados. Assim, podemos entender a dimensão social ou convencional da construção dos sentidos no sistema de representação de uma cultura.

Stuart Hall (2016) cita três teorias que explicam a relação entre linguagem e representação do sentido. Pensando a linguagem como uma espécie de imitação da realidade ou dos fenômenos do mundo, a *abordagem reflexiva* aproxima a noção de significado com a “verdade”. Ignora-se a relação arbitrária entre signo e significado, bem como o fato de que um signo apenas representa um objeto, sujeito ou acontecimento, não se confundindo com sua existência real. Na *abordagem intencional*, considera-se que o sentido é criado pelo autor, a quem cabe mobilizar suas intenções para convencer os interlocutores sobre o que estiver sendo exposto. Porém, há de se lembrar que os significados são construídos socialmente por meio das convenções linguísticas, suas regras e códigos. No jogo da linguagem, o interlocutor também é parte do processo de representação, sem o qual não existe comunicação. Essa noção social da linguagem é encontrada na *abordagem*

construtivista, a qual segrega do mundo material as práticas e as representações simbólicas, relacionadas ao sentido e à linguagem, enfatizando o caráter arbitrário entre signo e significado.

Essa abordagem traz a influência da teoria de Saussure sobre a linguagem, a qual seria constituída por signos, pelo significante (imagem acústica) e pelo significado (conceito). A relação entre os signos seria determinada pelo código cultural e linguístico no processo de representação, sendo completamente arbitrária. A produção de sentidos se daria em razão das diferenças ou oposições binárias (alto *versus* baixo, branco *versus* preto, dia *versus* noite etc.), de modo que as diferenças entre os significantes poderiam gerar significados. Para Saussure, a relação entre significante e significado sofrem mudanças ao longo do tempo, modificando o sentido de uma palavra, os conceitos, assim como os mapas conceituais de uma cultura. Segundo Hall (2016), essa proposição é fundamental para compreender a teoria da representação e da cultura, porque os sentidos passam a ser considerados dentro de um determinado momento histórico e em uma dada cultura, afastando a ideia de verdade, que possa ser atribuída a eles. Consequentemente, a representação também está sujeita ao jogo da linguagem, pois os sentidos passam por reinterpretações, gerando outros, a cada vez que os interlocutores se engajam na atividade de interpretação.

A relação entre signos e referente não é transparente, o sentido está sempre se deslocando na interpretação. Saussure defende ainda que a parte social e profunda da linguagem é a *langue* (língua), estruturada por meio dos códigos e regras gerais de um sistema linguístico, que não podem ser modificados. Utilizando essa estrutura da *langue*, a *parole* (fala) constitui um ato individual, sendo a parte superficial da linguagem. Por todos esses argumentos, torna-se inexequível o modelo intencional de representação da linguagem e do sentido, uma vez que só é possível compreender ou produzir significados, a partir da estrutura profunda da linguagem. O leitor é tão importante quanto o autor nesse processo de representação, pois é graças aos códigos linguísticos em comum que a interpretação pode ser concluída. Apesar da importância da teoria de Saussure para a representação, seus críticos apontaram para a necessidade de uma discussão sobre o aspecto dialógico e interativo da linguagem, refutando o argumento de que a linguagem é um sistema fechado de regras e convenções.

De acordo com Stuart Hall (2016), compreender o processo de representação requer pensar na relação entre conhecimento, poder, sujeito e discurso, noções desenvolvidas na teoria de Foucault (2008). Dessa forma, todo conhecimento é produzido no interior do discurso, sendo necessário pensar nas questões que o constituem, a saber: as formações discursivas sobre determinado assunto, as regras que privilegiam determinadas falas sobre um assunto, os sujeitos que personificam determinados discursos, as formas como um discurso produz regimes de verdade em um domínio do conhecimento e o surgimento de novos discursos em um outro momento histórico. Como comenta Stuart Hall (2016), o projeto de Foucault é historicizar o discurso e o conhecimento, revelando como os sentidos se constroem, dando a eles um caráter relativo no que se refere ao estatuto da verdade.

No entanto, como observa o sociólogo, a natureza histórica de seus procedimentos não seguia a mesma lógica do trabalho dos historiadores, pois o que interessava a ele eram as descontinuidades, rupturas entre uma formação discursiva e outra que viesse a surgir. O poder, como regulador das práticas sociais, era um dos eixos de determinação do conhecimento na sociedade moderna. Há de se destacar ainda que a noção de poder, nesta teoria, não se reduz à questão da ideologia de classes, pois as relações de poder se efetivam em todas as instâncias sociais, inclusive na esfera privada. Poder e conhecimento são campos de correlações e, por isso, quando um saber é aplicado na vida prática, torna-se “verdadeiro”, ou seja, legitima-se.

Sobre a relação entre poder e conhecimento, Hall (2016) afirma que, para muitos críticos, a falta de uma definição mais consistente sobre o discurso dificulta pensar questões materiais, estruturais ou econômicas como categorias válidas para essa discussão. Além disso, a ideia de um regime de verdade, que varia conforme o momento histórico, torna relativa a “verdade” em torno das ciências humanas. De qualquer modo, as contribuições de Foucault para a representação são inegáveis, principalmente, porque ampliou a noção inicial de Saussure sobre a natureza da linguagem, fazendo com que seus aspectos sociais fossem discutidos para além da sua estrutura, agora imersa na complexidade do discurso. Temas como a loucura e a sexualidade passaram a ser discutidos a partir da observação de uma ampla contextualização, que levava em conta diferentes momentos históricos e, também, os efeitos de verdade e sentidos que encerravam.

É importante também lembrar que o sujeito na teoria de Foucault não é a fonte do discurso, mas seu produto. Sua função é transmitir o conhecimento produzido pelo discurso, porém, está sempre implicado nas relações de poder, no regime de verdade de um determinado momento histórico. Assim se entende que o discurso produz o conhecimento e os lugares a serem ocupados pelo sujeito, ou seja, assumimos posições de acordo com a configuração discursiva do momento. Estamos submetidos a ordem discursiva, ao seu poder e conhecimento.

Para Charaudeau (2016), a verdade está relacionada com o discurso e é representada pela linguagem, por meio da qual os sistemas de valores de uma sociedade são configurados. O semiolinguista concorda com Foucault (2008) quanto ao fato de que o sujeito ocupa uma oposição de interdependência com o mundo que representa, porque, a partir da sua necessidade de significar a realidade, o homem busca construir sistemas de representação, os quais dependem de suas vivências para existir. Em outras palavras, o indivíduo é dominado por esses sistemas, mas suas construções só se justificam para a manutenção das atividades humanas no mundo. Diante dos estudos sobre as representações sociais, Charaudeau (2016) aponta a dificuldade teórica em sistematizar as representações a partir da noção do conhecimento humano, especialmente quando envolve o conceito de ideologia, que prevaleceu atrelado ao marxismo até a década de 1980.

Haveria, segundo o autor, dois posicionamentos antagônicos em torno da questão ideológica. O primeiro relaciona a significação ao poder, fundado na ideia de que a legitimação serviria para racionalizar o seu próprio processo de dominação. O sujeito, desse modo, é motivado por uma realidade dissimulada, à medida que seu discurso de representação do real mascara as relações de dominação que estão postas. Como se não fossem determinados historicamente, os acontecimentos são naturalizados, gerando uma fragmentação entre os grupos que se opõem. O segundo posicionamento defende a existência de um real único, o qual seria construído pelo processo de representação, ideia que se aproxima da abordagem reflexiva, comentada por Hall (2016). Charaudeau (2016) chama a atenção para a necessidade de se estudar os processos de ideologização, ao questionar o papel social como uma representação por si só – o que neste caso deixaria o processo de simbolização social um tanto fragmentado.

Para Charaudeau (2016), o conceito de representação guarda diferentes perspectivas na Filosofia, nas Ciências Sociais e na Psicologia. Superadas as

contradições das proposições iniciais, ele elege algumas dessas ideias para compor a problemática da representação no quadro da análise do discurso. A primeira delas refere-se ao entendimento de que os indivíduos estão situados em *práticas sociais*, realizando trocas entre si e exercendo a atividade de atribuição de valores (*conceituação*). Existiria uma consciência afetiva, a qual orienta o desejo humano em sua relação com o mundo e, também, uma consciência racional, resultante do discurso justificador das experiências humanas, apoiadas nos saberes e em outros julgamentos. As representações sociais apresentam, portanto, uma parte cognitiva (percepção), simbólica (interpretação) e ideológica (atribuição de valores).

Charaudeau (2016) também destaca a importância de se pensar uma teoria para o sujeito. Se a comunicação humana pressupõe uma relação de trocas, o sujeito é sobredeterminado pelas representações sociais do grupo ao qual pertence e pelas normas da vida social, o que explica as diferenças de um grupo para o outro. As representações são moldadas por crenças, opiniões e conhecimentos compartilhados pelos membros de um mesmo grupo, a partir da ideia de que têm as funções de interpretar a realidade, por meio da simbolização, gerando significações. Retomando as categorias descritas por Moscovici (2007), a *objetivação* teria a função de selecionar informações relativas a experiências anteriores, de modo a utilizá-las como uma significação geral. E para garantir que essas representações se tornem parte de um sistema de pensamento, ocorre o processo de *ancoragem*. É dessa maneira que podemos entender as implicações entre a ideia de representação social e o conhecimento humano, baseado em esquemas classificatórios e juízos de valor, que elaborados e compartilhados de forma coletiva, revelam-se em vários tipos de linguagens e modos de comportamento.

Cientes de que, no quadro da análise do discurso, as representações sociais têm uma natureza cognitivo-discursiva, e produzem saberes fundamentados pelos imaginários sociais, precisamos compreender quais são esses saberes e como eles se articulam aos imaginários. Sobre essa discussão, Charaudeau (2017) nos apresenta uma argumentação mais ampla do que aquela colocada por Moscovici (2007), relacionando representação social ao conhecimento de sentido comum. Embora reconheça as dificuldades em diferenciar um sentido comum do seu oposto, o teórico francês prossegue sua tese no caráter cognitivo, dado às representações. De acordo com o campo de sua aplicação, categoriza as representações em: *praxeológica*, que remete à atividade de compreensão e memorização dos esquemas

de ação; *acontecimento*, que remete aos dados informacionais sobre um domínio da experiência e *instrucional*, ligada à adequação do contexto de fala ou ação.

Mas considerando a atividade de interpretação das representações sociais, Charaudeau (2006) lança a hipótese de que são sempre atravessadas e determinadas por saberes, por isso, pode-se dizer que as representações são visões de mundo, que julgam, classificam, discriminam, utilizando o discurso para este fim. Nesse sentido, os saberes são definidos como *maneiras de dizer*, que se afirmam no espaço da linguagem e influenciam a formação dos sistemas de pensamento. Por terem finalidades diferentes, os saberes precisam ser segmentados na ordem do racional (*saberes de conhecimento*) e na ordem do afetivo-racional (*saberes de crença*). Assim, temos nos saberes de conhecimento uma busca pela verdade, ao explicar os fenômenos do mundo, porém, a representação da realidade é fruto de uma *razão científica*, que exige a comprovação daquilo que afirma. Seus instrumentos permitem utilizar sistemas de medidas, cálculos e visualização para auxiliar na produção de teorias, em benefício de uma coletividade. O discurso que circula nessa instância, independe do pessoal, da subjetividade, está legitimado nos saberes de conhecimento.

Os *saberes de crença*, ao contrário, são notadamente voltados para os julgamentos sobre o mundo, exprimem os valores sociais, são avaliativos. O sujeito pode balizar seu julgamento por meio da emoção ou de forma racional, mas independentemente disso, está escolhendo um, entre tantos outros julgamentos partilhados, e essa característica confere a função identitária dos conhecimentos de crença. Colocadas essas diferenças, Charaudeau (2017) explica que, quando os sujeitos de fala colocam em cena suas estratégias discursivas, não se faz tão clara essa separação entre os tipos de saberes. Podemos encontrar, em um mesmo discurso, uma verdade de crença com a aparente objetividade dos saberes de conhecimento, por exemplo.

Segundo Charaudeau (2017), perfazem os sistemas de pensamento: as doutrinas, teorias e ideologias, e todos eles se fundam nos saberes de crença ou de conhecimento. É na dimensão das teorias, centradas em proposições, axiomas, princípios, e sujeitas a questionamentos e confrontações, que as relações de poder podem deslocar os saberes de conhecimento para os saberes de crença. No caso das doutrinas, há o mascaramento dos *saberes de opinião*, quase sempre vinculados aos discursos fundadores pela tradição oral ou pelo sagrado, que passam à percepção

como saberes de conhecimento. O sagrado se difunde por meio de uma espécie de *saber de revelação* – é o que fazem, os gurus, os pastores e outros mediadores ao referenciar a palavra sagrada. Um fato interessante observado por Charaudeau (2017) é que esse mascaramento também ocorre com sistemas de pensamento fundados no eixo racional. Sua crítica repousa no marxismo, na forma rígida com que foi apreendido pelo aparelho do Estado. Comparado ao discurso do sagrado, esses sistemas têm em comum a aversão às críticas, às suas contradições e contestações. Ao que parece, estão mais afeitos a uma moral salvadora do mundo.

De modo semelhante, as ideologias se configuram, explica Charaudeau (2017), como ideias generalizantes que tentam explicar a vida humana. Porém, diferenciam-se das doutrinas, porque seu discurso varia ao longo do tempo, servindo como princípio organizador às aspirações ou às crenças humanas. Quando uma ideologia se torna inflexível, converte-se em uma doutrina, a qual se vincula a um dogma. Para o semiolinguista, neste caso, ocorre um *processo de ideologização*, responsável por criar um sistema de crenças sobre as práticas da vida social, que culminam na discriminação de identidades sociais. As relações de poder se conjugam com esse sistema de pensamento, o que pode significar um domínio momentâneo de um grupo menor sobre um grupo maior.

Hall (2016) entende que as representações sociais podem refletir as diferenças identitárias por meio das *estereotipagens*, caracterizadas como formas simplificadoras de fixar as diferenças e naturalizar seu significado em uma cultura. Logo, o diferente é colocado sob suspeita ou excluído. Sua natureza está na intercessão entre representação, diferença e poder, sendo, este último, considerado em termos de dominação econômica, física, simbólica e cultural. A criação dos estereótipos acompanha todo o desenvolvimento do ser humano, marcando a diferença entre o “eu” e o outro e é dinâmica, pode mudar, exceto para uma personalidade patológica cuja incapacidade reside na falta de habilidade em ver seu estágio provisório.

De forma semelhante, os saberes e sistemas de pensamento têm um caráter flexível. Voltando às críticas de Charaudeau (2017) ao marxismo, podemos entender seu funcionamento como uma teoria, tendo em vista sua visão crítica sobre as questões político-econômicas das sociedades ocidentais. Também como uma doutrina, à medida que o caráter fundador de seus escritos se centraliza na figura de Marx ou ainda como uma ideologia que consagra, na igualdade social, um ideal de vida. Ainda assim, Charaudeau (2017) afirma que o objetivo do analista do discurso

não é fazer a descrição desses sistemas, mas, tão somente, demarcar os saberes de crença que integram os imaginários sociodiscursivos. Na acepção do teórico francês, a dimensão social dos imaginários está em sua circulação, que é o grupo, e sua dimensão discursiva está nos enunciados languageiros semanticamente organizados. Concebe-se, assim, a ideia de que os imaginários são interpretações da realidade e de que estas cumprem uma função identitária para um determinado grupo. Entretanto, este sentido está na ordem do verossímil, conquanto não possa ser verificável, exatamente por exprimir os saberes humanos, por isso mesmo, trata-se de *imaginários de verdade*, ou seja, que se traduzem em meras percepções da relação entre o homem e o mundo ou entre o homem e o homem.

3.3 Imaginários, identidades e estereótipos

Charaudeau (2017) explica que a consciência identitária do sujeito é construída pela diferença que o outro apresenta, mas paradoxalmente, além da atração que essa diferença acarreta, ocorre também um processo de rejeição ao outro. Quando o julgamento negativo sobre a cultura de outro sujeito se cristaliza, surge o estereótipo, que pode ser entendido como um clichê, um preconceito. Remete a generalizações, que são compartilhadas socialmente, o que faz com funcionem como um elo social. Por outro lado, encobre as particularidades que permeiam determinado sistema de valores. A prova de verdade sobre um estereótipo torna-se impossível, já que há um mascaramento da realidade, a partir da sua criação. Para o autor, os estereótipos cumprem a função de proteger o sujeito da ameaça, representada pela identidade do outro.

Essa ideia de essencialização identitária também é apontada por Hall (2014) como consequência de um sistema de representação, o qual se estabelece nas relações de poder e sobre o critério da diferença, excluindo a alteridade de seu reconhecimento. Considerando que o sistema de representação é linguístico e cultural, é possível observar como as identidades se constroem nas estruturas discursivas e narrativas, pois é por meio da representação que elas são significadas. Contrariando essa ideia de fixação identitária, Hall (2014) afirma que toda identidade é contraditória e inacabada, e, por isso, a crítica à noção de identidade e diferença precisa partir dos seus respectivos sistemas representacionais.

Com a mesma perspectiva de Hall, Charaudeau (2017) afirma que a ideia de essencialismo, ligada à identidade, é impossível de ser sustentada, haja vista que somente por meio do olhar do outro sobre nós mesmos conseguimos construir uma identidade. Dessa forma, as identidades são produzidas pelas representações, ou seja, pelos imaginários sociais. Os estereótipos tornam-se necessários para compreender os imaginários. Para aludir a essa questão, Charaudeau (2017) assinala que é a relação entre linguagem e realidade, alinhada com a noção sobre as representações sociais, que deve ser levada em conta na análise do discurso.

Partindo da teoria linguística de Saussure e Benveniste, Charaudeau distingue o real da realidade, afirmando que o signo, por si só, não constrói o significado do mundo. Dada sua natureza referencial (refere-se a qualquer coisa), simbólica (o sentido é elaborado com base no mundo) e contextual (há uma série de contextos que se combinam), o significado é a elaboração dos *significantes do mundo*. Enquanto a realidade é aquilo que será significada, o real se estabelece por meio da racionalização humana sobre o mundo tal qual ele se apresenta em nossa atividade de construção na linguagem. Para o semiolinguista, são as representações sociais que ajudam a criar sentidos, que dão forma à realidade, transformando-a em um *real significante*, por meio do discurso, permitindo gerar os imaginários e os saberes que serão compartilhados em sociedade.

4 A TEORIA SEMIOLINGUÍSTICA DE PATRICK CHARAUDEAU

De acordo com Charaudeau (2016), o ato de linguagem é um objeto duplo: composto de uma parte explícita, que se refere ao que é mencionado, o que tem a ver com o seu contexto sócio-histórico e de uma parte implícita, na qual os sentidos dependem das circunstâncias de comunicação para se construir. Deste modo, os seres de fala representam o mundo, não apenas por meio do explícito linguageiro, mas também levando em conta o contexto histórico-social, além da relação entre os sujeitos. No campo semiolinguístico, o mundo representado pelos falantes é construído em uma estratégia de significação, por meio das condições de sua instância de transmissão. Interessa saber (ao mesmo tempo) sobre o que se fala e como fala a linguagem. Essa análise é semiótica, porque seu objeto se constitui em uma relação de intertextualidade, mobilizada pelos sujeitos da linguagem e é linguística, à medida que conceitua os aspectos estruturais dos fatos languageiros.

O fenômeno linguageiro apresenta dois movimentos de articulação entre o implícito e o explícito. O primeiro movimento é exocêntrico, ou seja, todo ato de linguagem passa pelo processo de significação, a partir de “um jogo de interpelações realizado entre os signos, no âmbito de uma contextualização que ultrapassa – amplamente – seu contexto explícito.” (CHARAUDEAU, 2016, p. 27). É o que se denomina de intertextualidade, associada ao processo serial de significação de um discurso. O segundo movimento é endocêntrico, que significa o ato de linguagem na relação dos signos da troca linguageira, por meio do processo estrutural de simbolização referencial (realidade significada). Assim, temos duas atividades de produção de significados que se processam de maneira conflituosa, pois ao passo que a atividade estrutural tenta fixar um sentido para o discurso, ele escapa pelas múltiplas possibilidades interpretativas na atividade serial. O explícito da linguagem está sempre incompleto, já o implícito, ao considerar as condições de produção e interpretação da linguagem, determina a significação de um discurso.

Para compreender os fenômenos da comunicação e do discurso, Charaudeau (2016) apresenta alguns conceitos fundamentais para sua teoria. Considera o ato de comunicação um *dispositivo* no qual o falante se interpõe como elemento central na sua relação com o interlocutor. Comunicar, nesse sentido, é participar de uma *encenação* cujos elementos se organizam para gerar efeitos de sentido em um determinado interlocutor. Constituem esse dispositivo:

a) *A situação comunicativa* - é o espaço de troca dos atos languageiros entre os parceiros. Abrange não só o espaço físico ou social como também os papéis assumidos ou esperados pelos parceiros em um ato comunicativo. Deve-se levar em conta, também, as características do canal de transmissão, os aspectos identitários dos parceiros e as especificidades do contrato comunicativo;

b) *Contexto linguístico* - o qual estabelece uma relação entre termos linguísticos circunvizinhos;

c) *Contexto discursivo* - abrange a compreensão dos atos de linguagem específicos de uma sociedade, o que pode estar relacionado com a cultura e com os acontecimentos históricos;

d) *As condições de produção ou circunstâncias de discurso* - a compreensão de um termo linguístico não se define apenas pelo que é estabelecido semanticamente nos dicionários e, sim, por uma atividade de descrição sobre as representações coletivas existentes em uma sociedade. Isso que inclui outros discursos já produzidos em uma mesma situação comunicativa ou em outras circunstâncias. Charaudeau (2016) define como *possíveis interpretativos* a tentativa de elucidação de um termo a partir do contexto discursivo. Os saberes sobre o propósito languageiro, compartilhados entre o enunciador e o interpretante, envolvem, pois, as experiências de vida de cada um desses sujeitos e o ponto de vista que um constrói sobre o outro, o que constitui os *filtros construtores de sentido*.

Há, portanto, uma *situação extralinguística*, que compõe as *circunstâncias de discurso* e se apresenta como um ambiente material, por meio dos filtros de sentido, que são construídos pelos protagonistas do ato languageiro. As hipóteses levantadas sobre esse ambiente semiotizado são mobilizadas pelos saberes partilhados, que, por sua vez, fazem parte do contrato de comunicação. A significação depende, assim, das circunstâncias de discurso particulares. Cada unidade morfêmica constitui uma marca linguística, que somente poderá ser definida, semanticamente, quando considerada em dada circunstância de discurso.

A expectativa discursiva, quanto a essa ou aquela significação, está ligada ao núcleo metadiscursivo, ou seja, ao sentido generalizante de uma marca linguística, resultante de uma atividade metacultural sobre a linguagem e a um sentido específico, ligado às circunstâncias discursivas. Charaudeau (2016) entende que as marcas linguísticas, por si só, não podem ser consideradas um signo, pois sua significação só pode ser definida em combinação com outras marcas no contexto discursivo. Cada

contexto modifica o núcleo metadiscursivo anterior, tornando a significação um processo complexo, sujeito a inúmeras variáveis.

4.1 Perspectivas teóricas sobre o ato languageiro e o sujeito

O discurso na perspectiva semiolinguística é um fenômeno que tem seu funcionamento ligado a uma encenação dos atos languageiros e à constituição dos sujeitos da comunicação. No dispositivo da comunicação podemos identificar dois circuitos interdependentes: um circuito externo, que envolve a relação entre os sujeitos psicossociais (parceiros- o sujeito comunicante e o sujeito interpretante) em uma dada situação discursiva, organizando o *fazer* e um circuito interno, que dá lugar à representação dos sujeitos de fala (protagonistas- o sujeito enunciador e o sujeito destinatário), com a organização do *dizer*. O ato de linguagem é um espaço de interação entre esses dois circuitos, de modo que a intencionalidade dos sujeitos coloca em jogo a encenação do dizer por meio de estratégias comunicativas.

Na Teoria semiolinguística figuram, então, quatro tipos de sujeito no ato languageiro: o EU enunciador (EUe/EU'); o EU comunicante (EUc/EU); o TU destinatário (TUd/TU) e o TU interpretante (TUi/TU'). Podemos entender o EU comunicante como um sujeito psicossocial ou um ser real, que é responsável por criar o projeto de fala para o EU enunciador. O EUc situa-se no circuito externo e é atravessado por rituais languageiros, que fazem parte dos imaginários sociais e das práticas sociais, tornando o ato de linguagem uma atividade que não é de todo consciente. A encenação do seu dizer depende tanto da situação comunicativa, quanto dos saberes comuns, partilhados entre ele e o seu interlocutor. A *intencionalidade* que molda o dizer está relacionada, portanto, a duas questões: o que está posto em comunicação e como o objeto da comunicação está sendo veiculado. No circuito externo, é o TU interpretante que interage com o EU comunicante ou elabora uma interpretação sobre a sua intencionalidade, age em função dos mesmos componentes mencionados: a situação comunicativa e os rituais languageiros compartilhados. Ocorre que todo ato de linguagem apresenta assimetrias, e dessa projeção podem resultar efeitos do discurso não previstos pelo EUc.

No circuito interno, situam-se os protagonistas do ato da fala. O EU enunciador é um sujeito de fala, também responsável pelos efeitos de discurso que se processam na atividade de produção do discurso, isso porque o EUe tem a função de ocultar,

dissimular a intencionalidade do EU comunicante. O EUE é uma imagem projetada pelo EUC, pois representa seu projeto de fala. Já do ponto de vista da interpretação, a imagem do EUE é projetada pelo TU interpretante, que busca realizar o processo de significação, a partir da interpretação dos traços de intencionalidade que transparecem no discurso do sujeito enunciador. O TU destinatário, assim como o EU enunciador, também é um sujeito de fala, mas é um interlocutor projetado, imaginado pelo EU comunicante. Essa imagem ideal nem sempre coincide com a imagem do TUi, já que este também pode construir uma imagem do EU enunciador, que diverge complementemente do projeto de fala do EU comunicante.

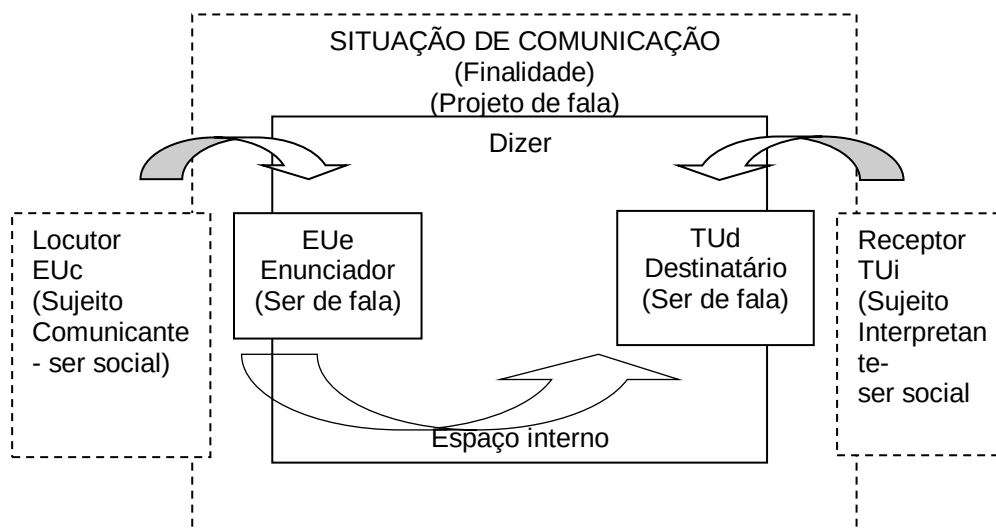
Deste modo, o ato de linguagem está submetido às circunstâncias discursivas, pois depende dos saberes que os sujeitos partilham durante aqueles processos. O EU-comunicante (EUC), que é o responsável por articular o processo de produção do ato comunicativo, não aparece na configuração verbal explicitamente. Em seu lugar, surge o EUE, que tenta mascarar o propósito languageiro do EUC. Organizados na esfera interna do ato de linguagem, o EU-enunciador e o TU-destinatário são seres de fala, que representam as práticas sociais por meio do discurso e dos imaginários sociodiscursivos como indicado na figura 1. A configuração do ato de linguagem envolve, pois, um jogo entre o explícito e o implícito, no qual serão levados em conta as circunstâncias específicas do discurso, o processo de produção-interpretação, além da relação contratual entre os parceiros da comunicação.

Assim, chegamos à configuração do ato de linguagem (figura 1), na qual observamos a existência de dois circuitos:

a) Um circuito interno (fala configurada): em que se situam seres de fala, projetados como a imagem de um EUE e de um TU-destinatário, ambos representando as práticas languageiras da sociedade (representação discursiva);

b) Outro, externo à fala configurada: em que se instituem as imagens do EUC e do TU-interpretante, determinadas pelos conhecimentos psicossociais, representando a situação comunicativa.

Figura 1 - Esquema de representação dos dois circuitos da linguagem



Fonte: Charaudeau, 2016.

Em suma, conforme visto na figura 1, a noção de autoria passa, portanto, por um duplo sujeito: o EUe e o EUc. Por isso, torna-se tão importante considerar as circunstâncias discursivas de produção de um enunciado, principalmente porque o EUc, que ocupa um lugar de *testemunha do real*, tem a possibilidade de construir várias imagens do EUe. As circunstâncias do discurso abrangem não só as hipóteses sobre as práticas sociais partilhadas como também as suposições sobre a visão de mundo dos protagonistas no ato comunicativo. As interpretações do TUi decorrerem, assim, de suas experiências pessoais e estão intimamente relacionadas com a situação extralinguística, de forma que o seu conhecimento sobre o EU comunicante interfere no processo de interpretação.

O EUc usará de estratégias, ou seja, organizará sua encenação, com a intenção de gerar efeitos de sedução ou persuasão sobre o TUi. Além do reconhecimento mútuo das condições e restrições impostas pelo contrato comunicativo, o EUc também pode lançar mão de outros procedimentos:

- A fabricação de uma *imagem do real* como lugar de uma *verdade* exterior ao sujeito e que teria força de lei;
- A fabricação de uma *imagem de ficção* como lugar de *identificação* do sujeito com um outro, imagem esta que constitui um lugar de projeção do imaginário desse sujeito. (CHARAUDEAU, 2016, p. 57).

Ao analisar as representações discursivas sobre as mulheres em canções da MPB, devemos estar cientes de que não há como ter acesso às intenções do EUc ou

mesmo aos mecanismos que levaram à produção do texto. Não se trata, também, de limitar toda a atividade de interpretação ao nosso ponto de vista. Devemos buscar os possíveis interpretativos sobre os imaginários sociodiscursivos nas produções de autoria feminina, os quais remetam aos sujeitos que o texto dá voz. É por meio dos elementos linguageiros, semânticos e formais, configurados na organização discursiva, que elaboramos hipóteses interpretativas sobre o texto e, conseqüentemente, mobilizamos nossos conhecimentos sobre os sujeitos envolvidos no ato comunicativo.

4.2 O contrato comunicativo

O contrato comunicativo pode ser entendido como o reconhecimento prévio e tácito sobre as restrições, as convenções e as normas que orientam a troca linguageira. Segundo Charaudeau (2016), o contrato surge como um resultado de todos os elementos que fazem parte do circuito comunicativo (situação comunicativa, condição de identidade, de finalidade, de propósito e de dispositivo), percebidos nas práticas sociais.

Em nossa análise sobre a representação discursiva da mulher nas composições femininas, entendemos que buscar os *possíveis interpretativos* significa pensar não só na situação comunicativa mas também nas circunstâncias do discurso e nos sujeitos acionados no texto como testemunhas das práticas sociais. Catalisar essas experiências sob o ponto de vista da identidade, da memória discursiva, dos apagamentos, silenciamentos é, sobretudo, um processo linguageiro que se concretiza no discurso. Só tem sentido em ser pensado quando se leva em conta a participação dos sujeitos em sua produção e interpretação. Nesse sentido, precisamos entender que as circunstâncias do discurso se referem aos supostos saberes, que envolvem as práticas compartilhadas pelos sujeitos e aqueles que revelam a construção de sentidos.

Se podemos falar sobre um contrato comunicativo musical, é preciso, sobretudo, considerar as múltiplas funções sociais da canção, entre as quais, estão a denúncia social e o testemunho das condições humanas, perante as mudanças ou a instabilidade do mundo e do tempo. No caso das composições femininas, ainda se faz necessário compreender quais são os fatores que interferem na sua construção, já

que durante muito tempo as mulheres foram silenciadas ou censuradas por gravadoras.

4.3 Os imaginários sociodiscursivos

Segundo Charaudeau (2017), os imaginários sociodiscursivos podem ser entendidos como uma espécie de simbolização da realidade, a partir de uma determinada prática social, que, em nosso caso, é representada pela música. É por meio da representação social, compreendida como um fenômeno de caráter cognitivo-discursivo, que os imaginários se cristalizam, passando a significar a realidade. Considerando que, em todo sistema de representação há saberes de crença e saberes de conhecimento, os imaginários estão presentes na memória social, produzindo imagens estereotipadas, estabelecendo crenças ou influenciando condutas na sociedade.

Algumas considerações foram feitas por Charaudeau (2017) a respeito da noção de imaginário. Em sentido comum, o termo pode expressar qualquer ideia que não corresponda à realidade, aproximando-se daquilo que entendemos por lenda ou ficção, uma criação da mente humana no exercício de imaginar. Também se inclui a arte como um meio de criação humana para um novo modelo de mundo, o qual poderia futuramente existir. Nas ciências humanas e sociais como na História, a ideia do imaginário é colocada em oposição à questão da verdade. Guarda relação com a tradição do século XVIII, quando as histórias de bruxaria e demônios estavam associadas somente ao domínio da cultura popular.

Dessa forma, Charaudeau (2017) passa a denominar os imaginários como sociodiscursivos, já que se originam na dinâmica das representações sociais e são compartilhados por meio do discurso. Destaca também suas funções de criar valores (positivos ou negativos) e justificar as ações ou comportamentos humanos. Sua natureza social está relacionada, pois, à atividade de representação do mundo, sempre ligada a uma área de nossa prática social (artística, intelectual, política, jurídica, etc.). Sem o objetivo de limitar os tipos de imaginários, Charaudeau (2015), cita alguns traços identitários relacionados a cinco tipos de imaginários:

a) *Imaginários antropológicos*: ligam-se ao comportamento dos indivíduos, que mesmo de modo inconsciente, apresentam-se como um padrão absoluto. Os

imaginários do espaço enquadram-se nessa perspectiva, possibilitando analisar como o relevo, o clima e o território impactam no comportamento de um grupo. Os imaginários sobre o tempo também estão neste grupo e têm como referência, as representações sobre o passado, o presente e o futuro, bem como o lugar simbólico ocupado pelas gerações, pelo passado ou pelo futuro na sociedade;

b) *Imaginários sobre o corpo*: neste caso, questiona-se a maneira como se representa o corpo em uma dada sociedade, procurando responder sobre o lugar que ele ocupa, de que maneira é exposto, as relações e os tabus que ele suscita;

c) *Imaginários sobre as relações sociais*: referem-se ao modo como um indivíduo representa seu próprio comportamento para adequar-se a um rito social. Em algumas sociedades, o humor, por exemplo, é marcado pela ironia, enquanto em outras, pela derrisão ou ainda pelo absurdo. Esse tipo de imaginário se estende para outros domínios como o amor, a idade ou o sexo;

d) *Imaginários de crença*: estes imaginários surgem das representações discursivas, que são produzidas pelas instituições sociais (igreja, escola, local de trabalho, família, mídia, escritos). Dentre esses, estão os imaginários de referência à história e à linhagem, os quais remetem à maneira como as pessoas representam suas heranças históricas cujo valores simbólicos se vinculam a uma filiação (relações consanguíneas, direito de solo ou ondas migratórias). Uma sociedade segrega quando a diferença de identidade não é válida para todas os grupos que pertencem a ela. No caso daquelas filiadas ao direito de solo, o outro é sempre (re)identificado de acordo com os novos valores da República-nação, onde ele se situa. Já no caso das sociedades filiadas a processos migratórios, existirão, além dos imaginários anteriormente comentados, os imaginários sobre a conquista do sucesso ou o direito de consegui-lo. Também fazem parte desse grupo, os imaginários sobre as crenças religiosas, que estão voltados para orientações sobre a vida social e valores comportamentais;

e) *Imaginários socioinstitucionais*: neste caso, são imaginários que resultam das práticas sociais e suas representações no interior de uma organização social. Quanto mais sólida for a organização político-administrativa de uma sociedade, maior será o sentimento de integração e pertencimento identitário de seu povo. Como explica Charaudeau (2015), todos esses imaginários possibilitam a formação da identidade coletiva e ainda as identidades nacionais, comunitárias, regionais, entre outras.

No tocante aos imaginários sobre a mulher, por exemplo, Lipovetsky (2000) descreve que o perfil da *mulher depreciada* ou da *primeira mulher*, corresponde historicamente à primeira representação da mulher: um ser inferior ao homem, com valores ignorados por ele, e subserviente as suas vontades e decisões. A maternidade era a única função que escapava ao desprezo masculino, porém, sem alterar a divisão social dos papéis, hierarquizados pelo gênero. A segunda representação do feminino surge na Idade Média, a partir do código do amor cortês, no século XII, com o qual se desenvolvem as canções trovadorescas. A mulher é enaltecida no campo das artes, da literatura e da música. E, por fim, a terceira representação do feminino é uma autocriação da mulher, aberta à indeterminação do social a ponto de inventar sua própria existência. Apesar da ruptura com as demais representações históricas, com o fim dos papéis rigidamente atribuídos ao sexo, percebe-se a permanência da assimetria dos gêneros.

Há, portanto, uma relação de coerência entre nossas condutas e a ordem social, de modo que os imaginários ajudam a sedimentar na memória coletiva todas as normas já reguladas pelas instituições. É um processo histórico, ainda que se constitua como um imaginário restrito a uma experiência individual, porque só se mantém quando apoiado em uma crença universal. É exatamente por reproduzir representações de pensamento, lugares e verdades, que os imaginários se constituem como forças sociais, a partir dos saberes que expressam nossas afetividades (*pathos*), nossa imagem (*ethos*) e nossos argumentos (*logos*). O discurso, por sua vez, é a via de construção desses saberes (de crença ou conhecimento) cujo sistema de pensamento se organiza para dar origem às doutrinas, teorias e opiniões.

De acordo com Charaudeau (2017), os saberes científico e de experiência constituem os *saberes de conhecimento*. O primeiro busca validar proposições sobre os fenômenos do mundo. Desse ponto de vista, o discurso não é questionável, já que serve para externar uma verdade objetiva, fundamentada por meio de experimentos, cálculos ou observação. O segundo não está sujeito aos procedimentos de verificação ou prova, é sustentado pela experiência, e se torna conhecido universalmente, à proporção que é compartilhado.

Diferentemente desses, os *saberes de crença* estão centrados no indivíduo, em seus julgamentos sobre os eventos do mundo, que, embora não passíveis de verificação, variam entre a existência concreta de um evento e o

comportamento/posicionamento que ele desperta no indivíduo. Desse modo, as crenças podem ser compartilhadas por meio dos *saberes de revelação*, quando o sujeito adere a uma verdade que não pode ser provada, mas guarda relação com o sagrado. Ou, ainda, por meio dos *saberes de opinião*, os quais emitem avaliações do sujeito, fazendo com que ele se comporte de maneira engajada para defender seu ponto de vista sobre os acontecimentos.

Segundo Charaudeau (2017), os *saberes de opinião* podem ser generalizantes, como aqueles expressos por ditados populares ou provérbios. Podem emitir uma opinião relativa em forma de crítica a grupos ou situações, é o que ocorre nas discussões travadas em espaços democráticos. E também podem expressar opiniões coletivas, que partem de um grupo para outro e possuem um forte caráter identitário, à medida que caracterizam o modo de pensar de um determinado grupo.

Almeida (2019) lembra que durante o século XIX, as teorias positivistas sobre a raça foram diretamente influenciadas por questionamentos sobre as diferenças humanas. A Biologia e a Física passaram a explicar que o meio social, a linhagem genética e os componentes fisiológicos determinavam o comportamento humano, o que justificava as diferenças morais, intelectuais e psicológicas entre as raças. O autor complementa que a invasão da África e o *apartheid*, ocorridos no mesmo século, foram justificados, pelo sistema neocolonial, com base na inferioridade racial do seu povo, sob a alegação de que era preciso evitar a desorganização política e o atraso econômico. Assim se observa como o racismo serviu ideologicamente à formulação de pressupostos pseudocientíficos e à exploração de nações subdesenvolvidas. Para Almeida (2019), o racismo faz parte de um amplo imaginário, que é alimentado pelo sistema educacional e pelos meios de comunicação. Apesar de alguns indivíduos terem consciência da arbitrariedade do pensamento racista na vida social, a ideologia racista se molda de maneira inconsciente, pois está introjetada historicamente no indivíduo.

Os imaginários sociodiscursivos são permeados por todos esses saberes, fazendo confundir as fronteiras entre crenças, opiniões e conhecimentos, servindo de base para a criação de seitas ou doutrinas. Desse modo, não podemos atribuir aos imaginários um valor de certo ou errado. Para Charaudeau (2017), o papel do analista é observar como os imaginários se dispõem nas diversas situações comunicativas e perceber as visões de mundo que são construídas por eles:

Em lugar de dizer que “Os franceses são sujos” é um estereótipo fabricado por certas comunidades alheias aos franceses, constatar que no imaginário da “limpeza / sujeira” se constroem pontos-de-vista, acerca dos quais se devem analisar os saberes sobre os quais se apoiam através dos discursos que são produzidos no interior de cada comunidade emissora desse julgamento. Descobriremos então que os discursos e o tipos de saberes diferem de uma comunidade à outra, revelando ao mesmo tempo características identitárias dessas mesmas comunidades. (CHARAUDEAU, 2017, p. 587).

Portanto, segundo Charaudeau (2017), cabe ao analista o papel de investigar os saberes em que se assentam determinados estereótipos, fazendo emergir do discurso características identitárias de quem os produziu. Ele destaca que os conteúdos desses saberes só podem acessados por meio dos domínios do qual fazem parte. Embora os domínios da prática social funcionem como “filtros construtores” para esses saberes e imaginários, eles também podem ser produzidos por outros tipos de domínios. Em vários universos discursivos, as experiências culturais da vida ou as explicações sobre o mundo/sociedade evocam domínios axiológicos, a que estão vinculados valores do bem e mal (domínio ético), do belo e feio (domínio estético), do prazer e desprazer (domínio hedônico) ou ainda da crença na verdade ou na mentira (domínio epistêmico). Isso nos proporciona articular os imaginários que circulam em níveis diferentes por meio da interdiscursividade.

Os imaginários sociodiscursivos expressam, de certo modo, os valores, comportamentos e crenças que ajudam a compor a identidade de um sujeito. Assim, quando nos referimos à representação discursiva nas composições de autoria feminina, estamos tratando especificamente do circuito interno do discurso, entre outras, espaço onde os efeitos de sentido impulsionam com as trocas enunciativas entre enunciador e destinatário. Porém, esse circuito deve ser analisado em conjunto com o circuito externo do ato comunicativo, só assim chegaremos a hipóteses interpretativas.

4.4 Modos de organização discursiva

Na Teoria semiolinguística, elaborada por Patrick Charaudeau, os modos de organização discursiva se constituem princípios de organização da matéria linguística, voltados para as finalidades comunicativa do sujeito: enunciar, descrever, contar ou argumentar. Deste modo, podemos identificar uma *função de base* para cada um dos

modos de organização do discurso, um princípio de organização da encenação discursiva e do mundo referencial como apresentado no quadro 1.

Quadro 1 - Modos de Organização do Discurso

MODO DE ORGANIZAÇÃO	FUNÇÃO DE BASE	PRINCÍPIO DE ORGANIZAÇÃO
ENUNCIATIVO	Relação de influência (EU-TU) Ponto de vista do sujeito (EU-ELE) Retomada do que já foi dito (ELE)	Posição em relação ao interlocutor Posição em relação ao mundo Posição em relação a outros discursos
DESCRITIVO	Identificar e qualificar seres, de maneira objetiva ou subjetiva	Organização da construção descritiva (Nomear-Localizar-Qualificar) Encenação descritiva
NARRATIVO	Construir a sucessão das ações de uma história no tempo, com a finalidade de fazer um relato	Organização da lógica narrativa (actantes e processos) Encenação Narrativa
ARGUMENTATIVO	Expor e provar casualidade numa visada racionalizante para influenciar o interlocutor	Organização da lógica argumentativa Encenação argumentativa

Fonte: Charaudeau, 2016.

De acordo com o quadro 1, podemos concluir que para se adequar à situação comunicativa, o locutor elabora sua estratégia de comunicação por meio de categorias linguísticas, responsáveis por organizar o discurso, conforme a projeção de seu interlocutor, a identidade do sujeito comunicante e com o já-dito. Assim, relacionamos a identidade psicossocial aos *parceiros* comunicativos, seres externos ao ato de comunicação. A identidade languageira, por sua vez, é atribuída aos *protagonistas* da enunciação (enunciador e destinatário), sujeitos de fala, reconhecidos conforme o papel languageiro que desempenham no circuito interno da encenação discursiva.

4.4.1 Modo Enunciativo

Nesta categoria do discurso, a organização das categorias linguísticas pode revelar o modo como o sujeito de fala age na encenação do ato comunicativo, sendo possível identificar três funções enunciativas que o sujeito falante desempenha em relação ao interlocutor:

a) Relação de influência: o interlocutor é provocado a responder ou reagir. O locutor pode impor ao seu interlocutor a ação de *fazer fazer* ou *fazer dizer*, colocando-se em uma posição de superioridade. Se houver uma posição de inferioridade do sujeito falante, este realizará uma solicitação, que será dirigida ao interlocutor, estabelecendo, assim, uma *relação de petição* entre eles. A esse comportamento assumido pelo interlocutor, diante da influência do sujeito falante, o semiólogo o definiu como *alocutivo*.

b) Revelação de um ponto de vista: o sujeito falante estabelece consigo mesmo uma tomada de posição, o que não implicará a presença de um interlocutor. Decorre deste comportamento, um ponto de vista interno do sujeito sobre o mundo, que pode revelar um *modo de saber*, uma *avaliação*, uma *motivação*, um *engajamento* ou, ainda, uma *decisão*. É o que Charaudeau (2016) define como comportamento *elocutivo*;

c) Retomada de fala: se o sujeito falante se apaga no ato enunciativo, passando apenas a testemunhar o mundo a partir do discurso de alguém e mostrando como esse discurso se impõe a ele mesmo, temos um comportamento *delocutivo*. Segundo Charaudeau (2016), caracteriza uma ação de retomada de propósitos e textos, aparentemente, sem qualquer relação com a subjetividade do falante. É o caso do discurso relatado e da asserção. O quadro 2 sintetiza as relações semânticas que geralmente se associam ao comportamento do locutor e as categorias da língua mais comuns a serem verificadas na construção enunciativa.

Podemos identificar no quadro 2 (na construção enunciativa) procedimentos de ordem discursiva que colocam em cena os demais modos de organização discursiva (narrativo, descritivo e argumentativo). Na encenação narrativa, interessa a observação de como a intervenção, o ponto de vista e o estatuto do narrador implicam o destinatário-leitor. Já na encenação descritiva, pode-se perceber como são produzidos os *efeitos de saber, de realidade, de gênero ou confiança*. No caso do modo argumentativo, os *valores dos argumentos* e a *posição do sujeito argumentador* indicam a maneira como tais procedimentos foram utilizados. Além desses procedimentos, a enunciação é construída por procedimentos linguísticos, que são responsáveis por modalizar os enunciados, estabelecendo relações de dependência, atualização, designação etc. Todos esses procedimentos serão explicados com mais detalhes nos tópicos que se seguem.

Quadro 2 - Procedimentos de construção enunciativa

COMPORTAMENTOS ENUNCIATIVOS	ESPECIFICAÇÕES ENUNCIATIVAS	CATEGORIAS DE LÍNGUA
RELAÇÃO DE INFLUÊNCIA (relação do locutor com o interlocutor) → ALOCUTIVO	RELAÇÃO DE FORÇA (locutor/interlocutor) + -	Interpelação Injunção Autorização Aviso Julgamento Sugestão Proposta
	Relação de pedido (locutor/interlocutor)	Interrogação Petição
PONTO DE VISTA SOBRE O MUNDO (relação do locutor consigo mesmo) → ELOCUTIVO	Modo de saber	Constatação Saber/ignorância
	Avaliação	Opinião Apreciação
	Motivação	Obrigação Possibilidade Querer
	Engajamento	Promessa Aceitação/recusa Acordo/desacordo Declaração
	Decisão	Proclamação
APAGAMENTO DO PONTO DE VISTA (relação do locutor com um terceiro) → DELOCUTIVO	Como o mundo se impõe	Asserção
	Como o outro fala	Discurso relatado

Fonte: Charaudeau, 2016.

Embora as modalidades linguísticas do modo enunciativo sejam parecidas, sua configuração pode ajudar a diferenciá-las. Como se vê no quadro 3, o comportamento elocutivo, geralmente apresenta marcas da 1ª pessoa, indicando a manifestação de um propósito (um ponto de vista) do locutor. No comportamento alocutivo, predominam as marcas da 2ª pessoa, estabelecendo a relação de influência entre os protagonistas do ato languageiro. Por fim, no comportamento delocutivo, prevalecem as marcas da 3ª pessoa. Desta forma, podemos identificar modalidades muito parecidas quanto sua função, mas que, devido as relações estabelecidas entre locutor e interlocutor, apresentam efeitos de sentido diversos.

Quadro 3 - Comparativo das modalidades elocutivas e delocutivas

ELOCUTIVO	DELOCUTIVO
MODALIDADES	ASSERÇÕES E CONFIGURAÇÃO
“Constatação e saber”	“ Constatação ”: “Admite-se que...” “É visível que...”, “É notável que...”
“Opinião-convicção” “Opinião-suposição”	“ Evidência ”: “É evidente que...”, “É verdade que...”, “É certo que...”, “O fato é que...”, “É incontestável que...”, “Evidentemente”, “Efetivamente”, “Com certeza”, etc. “ Probabilidade ”: (Forte) “É provável que...”, “Provavelmente”, “É verosímil que...”, “Aparentemente”, etc. (Média) “Pode ser que...”, “Talvez”, (Frac) “É pouco provável que...”, “Pode acontecer que...”
“Apreciação” <i>Favorável</i> <i>Desfavorável</i>	“ Apreciação ”: <i>Favorável</i> : “É bom que...”, “É satisfatório que...”, “É admirável que...”, “É positivo que...” <i>Desfavorável</i> : “É uma tristeza que...”, “É terrível que...”
“Obrigação”	“ Obrigação ”: “É preciso que...”, “É obrigatório que...”
“Possibilidade” (de fazer)	“ Possibilidade ”: “É possível (fazer)...”, “É factível que...”
“Querer- anseio”, “Querer- exigência”	“ Anseio ”: “É desejável que...” “ Exigência ”: “Exige-se que...”, “Há a exigência de que...”
“Aceitação” (Recusa)	“ Aceitação ”: “É aceitável que...” “ Recusa ”: “Não é aceitável que...”
“Declaração- confissão”, Afirmação, Confirmação”	“ Confissão ”: “É inconfessável que...” “ Confirmação ”: “É verdade que...”, “É certo que...”

Fonte: Charaudeau, 2016.

Em outras palavras, as categorias da língua não devem ser determinantes para definir um modo de organização do discurso. Porém, quando analisadas com procedimentos discursivos, ajudam no reconhecimento dos modos de organização do discurso.

4.4.2 Modo descritivo

O procedimento descritivo se desenvolve por meio de três ações básicas e interdependentes: *nomear*, *localizar-situar* e *qualificar*. Enquanto a denominação pode ser compreendida como uma atividade que estrutura o mundo em conjuntos de seres, a qualificação o particulariza. Ao qualificar pessoas, objetos ou situações, o sujeito falante mobiliza todo o imaginário coletivo/individual do qual compartilha, gerando ideias conflitantes entre a normas sociais e sua própria visão.

Há, pois, uma construção de mundo objetiva, que geralmente é alçada por um ponto de vista científico sobre o mundo do qual resulta uma *organização sistematizada* dele. Outro ponto de vista, que se apoia na *observação* do mundo, também pode ser compartilhado por uma comunidade, tornando-se um *consenso*. Já a construção subjetiva do mundo não é verificável, pois o imaginário de que se constitui é dependente de uma visão pessoal. Neste caso, pode-se constatar uma intervenção direta do narrador, na qual se expõem sentimentos, afetos e opiniões (descrição subjetiva). É comum também a presença de um imaginário simbólico, constituído por um mundo *mitificado*, principalmente quando se trata de descrições ficcionais, diferenças que podem ser observadas no quadro 4:

Quadro 4 - Procedimentos discursivos da construção descritiva

COMPONENTES	PROCEDIMENTOS DISCURSIVOS	FINALIDADE (da Situação de Comunicação)	GÊNEROS DO TEXTO
NOMEAR LOCALIZAR-SITUAR QUALIFICAR	Identificação	Recensear Informar	- Inventário - Listas recapitulativas - Listas identificatórias - Nomenclaturas - Artigos de imprensa - Romances
	Construção Objetiva do mundo	Definir Explicar Incitar Contar	- Textos de lei - Textos didáticos - Textos científicos - Crônicas - Modos de usar - Anúncios - Relatos literários - Resumos
	Construção subjetiva do mundo Construção subjetiva do mundo	Incitar Contar	- Publicidade - Declarações - Anúncios (bilhetes) - Catálogos - Relatos jornalísticos - Canções - Histórias em quadrinhos - Textos literários

Fonte: Charaudeau, 2016.

Observe-se que as canções tanto podem se referir a uma construção objetiva do mundo quanto à construção objetiva dele e geralmente são produzidas com a finalidade de relatar uma história, levando o ouvinte a fazer uma reflexão, despertando sensações e sentimentos. Porém, não podemos limitar a canção a um gênero textual, tampouco a um tipo de organização discursiva. A situação comunicativa varia e com ela, todos os elementos que compõem a enunciação. Também não há como prever ou estabelecer os comportamentos/reações entre o EU-enunciador e o TU-interpretante.

Como anteriormente discutida, a função social da canção depende também do contexto de sua recepção, o que está ligado à bagagem cultural dos parceiros do ato comunicativo, aos imaginários sociodiscursivos compartilhados. Mas, acrescentamos, além das circunstâncias de produção do discurso, há também circunstâncias produzidas por acontecimentos de um contexto histórico recente, desvinculado daquele, capazes de modificar toda a cadeia de significação de um discurso quando um grupo de pessoas se apropria dele para servir a uma nova situação comunicativa. Vejamos os procedimentos linguísticos de nomeação:

a) *Denominação*: seja para identificar a pertinência dos seres em uma classe ou especificar suas particularidades, utilizamos *nomes próprios ou comuns*;

b) *Indeterminação*: também é possível, em certos casos, observar um clima de mistério ou suspense com a indeterminação de lugares, tempo ou pessoas em uma descrição;

c) *Atualização*: a utilização de artigos pode produzir efeitos discursivos diversos, tais como aqueles que sugerem familiaridade, especificidade, idealização, algo exótico ou evidente;

d) *Dependência*: o efeito discursivo de apreciação pode ser conseguido com o uso de possessivos;

e) *Designação*: a tipificação, como efeito discursivo, pode ser produzida por meio dos demonstrativos.

f) *Quantificação*: o efeito de subjetividade é comumente encontrado em termos que indicam quantidade;

g) *Enumeração*: é possível criar listas de seres, características, lugares, comportamentos, utilizando dêiticos, artigos e nomes pluralizados, sem a determinação de artigos.

4.4.3 Modo Narrativo

O modo narrativo é duplamente articulado por uma lógica que considera o mundo referencial, projetado pela própria narrativa e pelos procedimentos de construção da encenação narrativa. Esta é marcada pela presença de um narrador, que estabelece um contrato comunicativo com o destinatário. Fazem parte da lógica narrativa: *os actantes, os processos e as sequências*.

Os actantes são categorias do discurso que estão ligadas à ideia da unidade de ação. Os papéis assumidos por eles só podem ser definidos de acordo com a finalidade do ato comunicativo, sendo necessário o contexto para relacioná-los. Eles podem ser principais ou secundários, no que se refere à sua importância na trama narrativa e também podem sofrer ou causar uma ação. Um actante, apesar de só possuir um papel na narrativa, pode ser ocupado por vários personagens assim como um personagem pode assumir vários papéis. Os processos narrativos são responsáveis pela semantização das ações narrativas, ligando-se diretamente às *funções narrativas* e aos papéis.

As sequências narrativas são uma sucessão de acontecimentos, que se ordenam por um princípio de coerência e intencionalidade. Há um encadeamento que se pode estar restrito a um *enquadramento espaço-temporal* ou, até mesmo, ao *princípio de localização*. Deste modo, podemos encontrar quatro tipos de encadeamento narrativo:

a) *Paralelismo* - é um encadeamento em que cada actante-agente está associado a uma sequência diferente;

b) *Simetria* – há, neste caso, dois tipos de sequência, que resultam em um processo de melhoramento ou degradação do actante;

c) *Encaixe* - pequenas sequências se agrupam para formar uma ampla sequência, o que serve para detalhar aspectos importantes para a narrativa desta.

Há também procedimentos intimamente ligados ao princípio de encadeamento, pois permitem a compreensão das relações de causalidade estabelecidas nas sequências narrativas. Os procedimentos de cronologia podem ser classificados em:

a) Cronologia contínua em progressão - consiste no encadeamento de causa e consequência em uma sequência que progride conforme as ações do actante;

b) Cronologia contínua em inversão - é baseada em uma sequência que só tem fim com a apresentação das causas que levaram a um resultado;

c) Cronologia descontínua em expectativa - apresenta uma sequência, que é suspensão para a descrição de uma sequência anterior, que gera expectativa ou suspense;

d) Cronologia descontínua em alternância - é quando ocorre a interrupção de uma sequência para dar lugar a outra, com actantes diferentes, mas igualmente importantes para a trama narrativa.

Procedimentos ligados ao ritmo são ligados, também, ao princípio de encadeamento. A sucessão de acontecimentos pode se dar de forma breve (condensação) ou por meio de uma interrupção temporária na narrativa, com a inserção de uma descrição (expansão).

A encenação narrativa

Embora Charaudeau (2016) utilize como referencial teórico alguns termos específicos da semiótica narrativa, em suas diferentes abordagens, procuramos estabelecer uma correlação entre as terminologias utilizadas para facilitar a compreensão dos papéis e funções narrativas, quando analisados no gênero canção. Essa perspectiva não deixa de lado os conceitos elencados na teoria charaudeana sobre o modo narrativo, apenas os aproxima da configuração do universo cancionero, que mais se diferencia das outras formas de expressão por sua natureza verbo-acústica. Há de se considerar que a expressão *compositora*, tanto se refere à pessoa que cria letras de música, quanto àquela que cria melodias. Nosso recorte teórico não abrange a música instrumental, motivo pelo qual nos concentramos nas letras das canções. Isso não significa que iremos ignorar sua parte acústica, mas, tão somente, que para fins de análise do discurso, daremos mais ênfase à enunciação.

No espaço externo da narrativa, podemos encontrar dois parceiros (o autor e o leitor), seres identificados socialmente. O *autor-indivíduo* coincide com o nome ou codinome do escritor e seu projeto de escrita se dirige ao *leitor-real*. Na música, esse projeto pertence ao(s) *compositor(es)* e pode vir explicitado em capas de discos/CD's, *podcasts* ou mesmo em sinopses de apresentação em *sites*, shows ou lançamentos fonográficos. O *ouvinte* ocupa o mesmo papel do leitor-real, que pode ser convertido em um *ouvinte-possível*, à proporção que tal projeto exija uma experiência de vida para atingir a finalidade comunicativa proposta.

No espaço interno, as identidades discursivas passam a se referir ao narrador e ao leitor-destinatário, o que corresponde na canção, respectivamente, à *cantora/intérprete* e ao *ouvinte-destinatário*. De acordo com o semiólogo, também é possível que a encenação narrativa se organize a partir de fatos de uma realidade histórica, é quando temos um narrador-historiador. Iremos denominá-lo de *intérprete-experencial*. E, por fim, temos a figura do *narrador-contador*, que conta narrativas fictícias. A este, corresponde o termo *cantautora*, o qual refere-se não só ao estatuto do narrador ausente da história como também ao estatuto daquele que participa dela. Em suma, podemos compreender o termo *cantautora* como uma intérprete que canta canções de sua própria autoria.

4.4.4 Modo Argumentativo

Para reconhecer que há argumentação em um discurso, são necessárias algumas condições, tais como:

- a) Legitimidade sobre uma proposta de mundo, elaborada por um sujeito e questionada por outro sujeito;
- b) Existência de um sujeito engajado quanto ao estabelecimento de uma verdade universal ou própria, por meio de raciocínio e questionamentos;
- c) Existência de um sujeito-alvo, o qual pode aceitar (persuasão), ou não, a argumentação.

Os procedimentos de encenação argumentativa são utilizados para produzir *efeitos do discurso* (procedimentos discursivos), para organizar o quadro da argumentação (procedimentos de composição) ou validar os argumentos (procedimentos semânticos). Segundo essa classificação, temos os procedimentos discursivos:

- a) *A definição*: caracteriza pessoas, palavras, comportamentos, objetos num contexto específico por descrição, revelando efeitos de evidência e saber;
- b) *A comparação*: destaca semelhanças ou diferenças, de forma objetiva ou subjetiva, servindo como reforço para um argumento ou esclarecendo melhor a explicação sobre um fato;
- c) *A descrição narrativa*: seja para produzir uma prova ou torná-la mais evidente, geralmente desenvolve-se o raciocínio por meio de analogias;
- d) *A citação*: possibilita dar autenticidade às afirmações do argumentador;

e) *A acumulação*: são dispostos vários argumentos para fundamentar uma prova, de forma gradativa ou por meio de uma falsa tautologia;

f) *Questionamento*: possui uma validação hipotética, que depende dos interlocutores para colocar a proposta em discussão. Com isso, podemos ter diferentes visadas quanto ao questionamento argumentativo. O sujeito pode ser incitado a fazer algo (*incitação de fazer*), momento em que se coloca em evidência a necessidade de se preencher uma lacuna, uma carência ou fragilidade. Pode também haver uma oferta ao interlocutor (*proposta de uma escolha*), o qual terá que fazer uma escolha. A *verificação de saber* se dá, geralmente, em uma situação polêmica (discussão ou debate), na qual o questionador vai expor seus conhecimentos sobre determinado assunto, colocando-se em uma posição de superioridade. Frequentemente utilizada em entrevistas, a visada *de provocação* faz uma apreciação sobre o sujeito-alvo, que pode rejeitá-la ou justificá-la. Ainda pode ocorrer a visada *de denegação*, com a qual se invalida um argumento por antecipação no mesmo tempo em que a pergunta é feita.

Além dos procedimentos anteriormente comentados, podemos encontrar em na argumentação procedimentos semânticos, que utilizam argumentos fundamentados no consenso social, constituindo domínios de avaliação:

a) *Domínio da verdade*: estabelece um valor de verdadeiro ou falso para as explicações sobre o mundo;

b) *Domínio estético*: atribui os valores de feio ou belo a todos os seres existentes, mesmo que no âmbito artístico;

c) *Domínio do ético*: apresenta valores de solidariedade, fidelidade, disciplina, responsabilidade, lealdade, bondade, entre outros. São determinados em relação ao aspecto comportamental dos indivíduos frente à moral, confrontando o bem e o mal;

d) *Domínio do hedônico*: relaciona-se com o âmbito dos sentidos humanos (agradável/desagradável), na satisfação do prazer com as ações ou projetos que um indivíduo desenvolve;

e) *Domínio pragmático*: está assentado em valores inscritos nas normas sociais. Os argumentos desse domínio são dispostos como consequência de uma ação ou comportamento. É possível, também, abranger aqueles comportamentos que são diferentes, excepcionais ou únicos.

Deste modo, a análise semiótica tem como um dos seus interesses constituir um objeto de estudo dentro de uma relação intertextual, na qual os sujeitos da

comunicação estão constantemente em posição de concordância ou discordância. O ato de linguagem é assim pensado como uma estratégia de significação, cujos elementos languageiros, semânticos e formais compõem a cena enunciativa. Se não podemos ter acesso às intenções do sujeito comunicante, tais elementos nos servem como instrumentos para análise de possíveis interpretativos.

Na perspectiva semiolinguística, os possíveis interpretativos são representações languageiras que se vinculam diretamente às práticas sociais e, por isso, sempre levarão em conta o contexto de produção de um enunciado para a sua compreensão. Disso resulta um ato de linguagem como um processo multifacetado, pois envolve um sentido referencial do material gráfico-fônico e, também, um sentido específico, construído a partir das circunstâncias discursivas.

Portanto, procuramos construir possíveis interpretativos sobre os imaginários sociodiscursivos que constituem as representações discursiva das mulheres no cancionero feminino. Ao invés de estabelecer um significado semântico ou lexical em nossa análise, buscaremos identificar as *marcas linguísticas* que condensam esse processo de significação nos modos de organização discursiva. Nos processos intradialógicos e interdialogicos observamos as *marcas linguísticas* que interpelam outras, pois são elas que, dentro de um *contexto linguístico* de uma determinada *circunstância discursiva*, levam à significação de um enunciado.

5 ANÁLISES DO CORPUS

Nesta abordagem interpretativa, o *corpus* selecionado é analisado de modo diacrônico, levando-se em conta somente composições produzidas por mulheres a partir da década de 1970 até 2020. A escolha dos anos 70 como ponto de partida coincide com o início da transformação temática verificada nas canções de autoria feminina, que mesmo sob uma intensa vigilância, conseguiu extravasar as nuances comportamentais da mulher, que começava a se engajar politicamente por meio das lutas feministas.

Tratando-se de composições femininas, relembramos que este recorte temporal se torna necessário, pois até a década de 1990, observamos que as produções autorais de grande relevância se realizam por meio de parcerias, tendo por consequência a exclusão das compositoras do cânone da MPB. Nesse sentido é importante notar os interesses ideológicos das gravadoras se operam por meio do trabalho da mulher como intérprete, em detrimento de sua contribuição como compositora.

Dessa forma, selecionamos compositoras que contribuíram para o desenvolvimento de uma consciência crítica sobre a sociedade e sobre a própria identidade da mulher. Interessa-nos trabalhar com os imaginários sobre as relações sociais e os imaginários antropológicos. Os primeiros apresentam representações sobre relacionamentos amorosos, a prostituição, a maternidade, o racismo. Já os imaginários antropológicos tratam sobre a percepção do tempo, sua relação com a imagem da mulher na sociedade.

Com um conjunto autoral com mais de 400 canções, Joyce Moreno representa o imaginário da mulher que chama a liberdade para dançar, como se vê nas composições: *Essa mulher* (1979) e *Samba de mulher* (1995), nos quais subverte o discurso masculino, a partir de representações tradicionais da mulher. Em *Dancing Cassino* (1980) e *Traste* (1980), Fátima Guedes leva às narrativas amorosas dilemas de relacionamentos reais, intensificando o teor crítico das composições femininas. Angela Ro Ro dessacraliza a figura materna em *Minha mãezinha* (1979) e traz em uma composição própria a memória discursiva sobre o feminicídio em *Mônica* (1985).

Leci Brandão revela as estruturas desiguais dentro do universo do samba, a partir das narrativas de *Cadê, Mariza* (1977) e *Apenas um bloco de sujo* (1977).

Vanessa da Mata mostra, em *Bolsa de Grife* (2010) e em *Homem invisível no mundo invisível* (2014), que a suposta sensibilidade feminina não está apenas à serviço do lirismo. Adriana Calcanhotto demonstra, em *Negros* (1992) e *2 de junho*, a preocupação com um Brasil negro, que rebaixa e humilha sua classe e sua cor, o que está em diálogo com as questões levantadas por Luedji Luna em *Um corpo no mundo* (2017) e *Cabô* (2017). E Pitty desestabiliza os sistemas de padronização, questionando suas bases em *Admirável Chip Novo* (2003) e *Na pele* (2014) assim como Ana Cañas se posiciona contra o machismo e suas estruturas de domínio, opressão e violência em *Dói* (2018) e *Respeita* (2017).

Muito útil é observar de que lugares sociais partem tais representações, os dispositivos de poder que se engendram no discurso da mulher, as vivências, ressignificadas pelas múltiplas identidades femininas em um recorte histórico de significados outros. Com as contribuições da crítica feminista, dos estudos culturais e da teoria da semiolinguística procuramos evidenciar, a partir do discurso de autoria feminina, os recursos utilizados nos modos de organização discursiva para compreender como aqueles imaginários são construídos/ desconstruídos.

5.1 Leci Brandão

Nascida no subúrbio de Madureira, em 1944, iniciou a carreira na década de 1970 e foi a pioneira na ala de compositores da Estação Primeira de Mangueira, mas essa inserção não foi tão natural quanto poderia. A compositora precisou antes redigir uma carta para a ala dos compositores da Escola, esclarecendo os motivos de fazer parte do grupo. Durante um ano, seu trabalho se restringiu a compor sambas de terreiro, quando finalmente foi reconhecida como uma compositora profissional.

Leci Brandão, mulher negra e declaradamente lésbica, foi uma das primeiras compositoras a assumir sua sexualidade e a tratar da temática homoafetiva na MPB. É a precursora do samba de cunho social. Em suas composições prevalecem temas relacionados à igualdade racial, ao respeito às religiões de matriz africana, à cultura brasileira e às minorias sociais. Exatamente pelo teor sociopolítico que emanava das suas composições foi censurada pela gravadora Polygram na década de 1980: "Eles falaram que as letras eram muito sérias, que eu fosse para casa e bolasse outro repertório. Eu achei aquilo um absurdo e fiz uma carta pedindo desligamento da gravadora" (LECI BRANDÃO, 2016).

A partir da década de 1980, suas apresentações artísticas se restringiam ao campo político na defesa das minorias sociais. Participou também do Projeto Pixinguinha, com Joyce Moreno e o grupo Fundo de Quintal, entre vários outros festivais de música no Brasil e no exterior. Somente em 1985, Leci voltou ao mercado fonográfico, agora contratada pela gravadora Copacabana, onde conseguiu gravar as canções de protesto, que haviam sido vetadas pela outra gravadora. Sua atuação nas causas políticas e sociais vai além da sua carreira como artista. Foi conselheira da Secretaria Nacional de Políticas de Promoção da Igualdade Racial e membro do Conselho Nacional dos Direitos da Mulher em 2004. Tornou-se a segunda Deputada negra da história de São Paulo em 2010 e até hoje defende causas das comunidades quilombolas, indígenas, da juventude e LGBTQI+. Em 2018, ao completar 40 anos de carreira, ganhou o prêmio de melhor cantora de samba na 29ª edição do Prêmio da Música Brasileira com o trabalho *Simples assim* (2016).

Figura 2 - Leci Brandão em show



Fonte: catálogo MPB Mulher, 2006.

A composição *Cadê, Mariza*- analisada a seguir, foi a segunda canção mais prestigiada no primeiro Festival da Faculdade Gama Filho em 1970, onde trabalhava e cursava Direito. Essa composição despertou a atenção de Zé Branco, que trabalhava como tesoureiro na ala de compositores da Estação Primeira de Mangueira e foi o responsável por integrar Leci ao grupo. O samba faz parte do LP *Antes que eu volte a ser nada*, o primeiro da sua carreira, gravado de forma independente por Marcus Pereira em 1975.

Cadê, Mariza?

Toda escola reunida para o ensaio começar
E domingo na avenida todo mundo se esbaldar
Cada qual na sua ala
Tudo ia muito bem
De repente o mestre-sala sentiu falta de alguém
Cadê Mariza?
Ninguém sabe informar
Samba não se realiza se Mariza não voltar
Cadê Mariza?
Ninguém sabe informar
Samba não se realiza se Mariza não voltar
Mariza era uma morena
Dava gosto de se ver
Empregada no Ipanema
Pra pode melhor viver
O salário ela ajuntava
Pra fazer a fantasia
Ser rainha da escola
Era sua alegria
Cadê Mariza?
Ninguém sabe informar
Samba não se realiza se Mariza não voltar
Cadê Mariza?
Ninguém sabe informar
Samba não se realiza se Mariza não voltar
Madrugada deu partida
Batucada acabou
Novo dia
Nova lida
E Mariza não voltou
O que houve ninguém soube
Ninguém pode imaginar
A verdade é que a morena
Não precisa mais sambar
Cadê Mariza?
Ninguém sabe informar
Samba não se realiza se Mariza não voltar
Cadê Mariza?
Ninguém sabe informar
Samba não se realiza se Mariza não voltar
Cada vida tem um conto
Cada canto tem um tom
Mas a vida de Mariza
Já não tem o mesmo som
Esqueceu a alegria
Do reinado de passista
Preferiu soberania
Numa capa de revista
Cadê Mariza?
Ninguém sabe informar
Samba não se realiza se Mariza não voltar
Cadê Mariza?
Ninguém sabe informar
Samba não se realiza se Mariza não voltar
(LECI BRANDÃO, 1977).

No processo de construção enunciativa, temos o procedimento descritivo, que denomina a identidade social de uma pessoa (Mariza), qualificando-a como sambista: “Ser rainha da escola era a sua alegria”. O locutor estabelece uma *relação de influência* com seu interlocutor, um dizer que culmina em um modo de interpelação indicando uma relação de forças entre locutor e interlocutor: “Cadê Mariza? /Ninguém sabe informar/Samba não se realiza se Mariza não voltar”. A realização do samba se impõe para Mariza como o resultado de sua ação (fazer, fazer).

Observa-se que os termos “rainha”, “reinado” e “soberania” se revestem de um caráter positivo, que elevam a imagem de Mariza dentro do contexto cultural do samba, em contraposição ao termo empregada, posição social que Mariza ocupa no mundo do trabalho, uma contraface de sua identidade social: “Empregada em Ipanema pra poder melhor viver/O salário ela juntava pra fazer a fantasia”. Note-se que o termo “fantasia”, tanto pode significar a indumentária de sambista, quanto a ilusão de ser uma rainha apenas no contexto do samba. Tal oposição, de certo modo, explica o motivo de Mariza não voltar ao samba: o samba dava alegria, mas financeiramente não possibilitava ascensão social.

O EUE, a partir de um aparente recorte objetivo do mundo, emite seu desapontamento com a escolha de Mariza, fazendo emergir o imaginário social sobre as passistas que se tornam conhecidas e prestigiadas publicamente por meio das escolas de samba: “Esqueceu a alegria do reinado de passista/Preferiu soberania numa capa de revista”. A modalização do verbo “esquecer”, associado ao mundo do samba e a modalização do verbo “preferir”, vinculado à mídia, sugerem um juízo de valor do narrador, atribuído a essas diferentes esferas de exibição artística. O componente *qualificar*, presente em quase toda a canção, dá lugar a uma reflexão pessoal, utilizando como estratégia discursiva o apagamento do EUE. Assim, gera-se um *efeito de confiança*, com um sutil caráter apreciador, quando se refere à decisão da sambista em abandonar o posto de rainha da bateria.

O plano narrativo antagônico é retomado com a negativa do verbo “precisar”, empregado na canção com o sentido de não ter necessidade, o que mostra claramente um critério financeiro na escolha de Mariza: “A verdade é que a morena não precisa mais sambar”. O significado do verbo “sambar” traz uma dubiedade nesse contexto, podendo ser entendido como “batalhar”, uma extensão do termo “lida”, que o precede, dando a entender que Mariza não precisava mais trabalhar arduamente sem uma recompensa financeira. O “sambar” reitera toda a cadeia de significados que

vincula a ideia do sacrifício corporal, do esforço físico e mental ao imaginário social do trabalho: “Madrugada deu partida/Batucada acabou/Novo dia/Nova lida/E Mariza não voltou/O que houve ninguém soube/Ninguém pode imaginar/A verdade é que a morena/Não precisa mais sambar”.

Note-se ainda que o léxico “morena”, tanto foi usado como um atributo positivo em “Mariza era uma morena/dava gosto de se ver”, como um identificador de raça, quando se refere à nova situação social de Mariza: “A verdade é que a morena não precisa mais sambar”. Essa diferenciação pode ser orientada por uma crença no imaginário de que a mudança na classe social de um indivíduo gera automaticamente a perda de sua identidade social originária.

A narrativa expõe o poder da mídia no processo de transformação identitária, ao deslocar a imagem da passista para o famigerado mundo das celebridades, o que está expresso no trecho: “Preferiu soberania numa capa de revista”. Tradicionalmente as escolas de samba se tornaram um receptáculo da produção midiática, o que revela a disputa entre a tradição das práticas culturais produzidas pela comunidade e a inovações trazidas pelo capitalismo. Como afirma Sérgio Cabral, a partir da década de 1960, quando o samba se consolida como um gênero popular, a relação entre as escolas de samba e o público é modificada. As práticas culturais passam a ser orientadas por interesses mercadológicos:

É verdade que não podia mais chamar de ensaios aquelas reuniões festivas em que as alas já não se preparavam mais para os desfiles, até porque o número de visitantes superava o de sambistas. Os ensaios transformaram-se em simples festas carnavalescas animadas pela bateria e pelos sambas-enredo. Os chamados sambas de quadra também começavam a ser esquecidos. A portela começou a promover “ensaios” num clube de Botafogo para atender o público da zona Sul. O Salgueiro, por sua vez, deixou de ensaiar em sua belíssima quadra Casemiro Calça Larga, no alto do morro, trocando-a pelo clube Maxwell. (CABRAL, 1996, p. 195).

Deste modo, o caráter lúdico, presente nos antigos blocos de carnaval, perdeu-se na magnitude das escolas de samba. A classe média, o Estado e a mídia passaram a interferir na sua instância de produção e recepção, o que descaracterizou sua função social dentro do contexto de origem. Esse processo de apropriação se intensificou nos anos de 1970, quando o carnavalesco Joãozinho Trinta deu ênfase às grandes alegorias, formatadas em um modelo cênico de alto custo e muito rentável para as agremiações. No entanto, a realidade social dos integrantes das escolas de samba pouco ou nada mudou.

O samba de Leci apresenta relação intradialógica com a composição *Vedete de favela* (1961), uma das faixas do álbum *quarto de despejo* (1961), de Carolina Maria de Jesus. Ainda que escritas em contextos sócio-históricos diferentes, as narrativas dialogam quanto à perspectiva de mudança social de uma moradora da favela, por meio da sua exposição em uma capa de revista. Há uma interdiscursividade temática e ideológica do tipo contratual entre as canções, com o uso dos mesmos recursos do comportamento delocutivo (uso da interrogação, questionamento de mudança social e identitária da mulher):

Vedete de favela

Salve ela, ô
 Salve ela
 Salve ela
 A vedete da favela
 Conhece a Maria Rosa?
 Ela pensa que é a tal
 Ficou muito vaidosa
 Saiu seu retrato no jornal
 Salve ela, ô
 Salve ela
 Salve ela
 A vedete da favela
 Maria conta vantagem
 Que comprou muitos vestidos
 Preparou sua bagagem
 Vai lá pros Estados Unidos
 Salve ela, ô
 Salve ela
 Salve ela
 A vedete da favela
 (CAROLINA DE JESUS, 1961).

Mas, é na leitura de *Apenas um bloco de sujo* (1977), que se resgata, de forma mais incisiva, a memória identitária do samba a partir de um recorte socioétnico do morro:

Apenas um bloco de sujo

O pessoal lá do morro resolveu
 Formar um bloco de sujo pra sambar
 Porque a escola de samba enriqueceu
 E a gente nossa já não tem lugar
 Tem um cidadão que apareceu outro dia
 E já lhe foi entregue a direção de harmonia
 A loira manequim de jeito diferente
 Puxará a comissão de frente
 Tião nosso primeiro ritmista
 Nunca recebeu uma homenagem
 E Conceição, aquela negra passista

Foi cortada por não ter imagem
O pessoal por estas razões
Tomou as decisões
Um bloco de sujo sem promoções
(LECI BRANDÃO, 1977).

Este samba se organiza a partir de uma lógica argumentativa, por meio da qual se lança uma proposta: a formação de um novo bloco de carnaval no morro. O EUe fala em nome do EUc (pessoal do morro), estabelecendo percepções coletivas no tocante à organização da escola de samba. Para isso, parte da asserção de que a “escola de samba enriqueceu”, gerando a exclusão das pessoas do morro. Há um argumento ético que baliza toda a enunciação, expressando os valores de solidariedade e justiça social, organizado por meio de comparações, nas quais se colocam em evidência a tensão entre os elementos tradicionais e novos elementos dentro do samba:

Tem um cidadão que apareceu outro dia/E já lhe foi entregue a direção de harmonia/A loira manequim de jeito diferente/Puxará a comissão de frente. Tião nosso primeiro ritmista/Nunca recebeu uma homenagem/E Conceição, aquela negra passista/Foi cortada por não ter imagem. (LECI BRANDÃO, 1977).

Esses personagens revelam o apagamento do pobre suburbano no imaginário social, especialmente do negro, na nova configuração das alas que compõem as agremiações no início da década de 1970. A partir do título do samba, já se permite entender a ideia de exclusão social, imposta pela padronização de corpos que passam a ocupar os desfiles: “A loira manequim de jeito diferente/Puxará a comissão de frente”. É uma clara alusão às novas instâncias de poder que passavam a participar ou organizar as superproduções carnavalescas. A crítica se justifica pela predominância de atrizes, modelos, bicheiros, políticos, figurinistas, artistas plásticos e turistas nos desfiles cariocas, em detrimento daqueles que, de fato, fazem parte do universo do samba, do morro. A crítica da sambista é endossada também por Sérgio Cabral, quando relata as transformações das agremiações cariocas:

O resultado desse caminhar em direções opostas foi uma segregação em que as vítimas foram exatamente as comunidades que criaram as escolas. Para desfilar era preciso ter dinheiro. Como o povo das favelas e dos subúrbios - o mesmo que criou, desenvolveu e glorificou as escolas de samba - não tem dinheiro, desfila quem tem, venha de onde vier mesmo que não tenha qualquer ligação com o samba. (SÉRGIO CABRAL, 2011, pp. 340-341).

A sobrevalorização do modelo hegemônico branco em vez do negro reproduz a prática do racismo, por meio de um processo de apropriações, não só de um espaço geográfico como também de um espaço de representatividade da cultura negra, dos seus saberes e práticas. No contexto brasileiro, o discurso da eugenia pode ser oficialmente encontrado desde Constituição de 1934 (6º e 7º parágrafos), quando o governo nacionalista de Vargas vetou, expressamente, a imigração de negros, amarelos e judeus para o Brasil. Mas, para além desse objetivo, houve mesmo uma tentativa de impor uma diferenciação racial, cultural e social entre brasileiros como parte de uma política de branqueamento da população que se adequasse ao modelo europeu.

Importante lembrar que, no imaginário social, o lugar da mulher no samba sempre esteve associado ao preparo da comida nas antigas rodas de samba ou à performance da dança. Conforme afirma Gomes (2011), a inserção da mulher na esfera artística do samba se deu em função dos apelos sedutores e provocativos que atribuíram ao corpo feminino. Desde as apresentações no Teatro de Revista, criou-se o paradigma da “mulata”, símbolo de um modelo de mulher brasileira, o qual estabelece, antes de tudo, a ideia de que o corpo traz em si a carga da sedução, da sensualidade, do erotismo que hipnotiza plateias. Esse imaginário reproduz a imagem da mulher como um ser desprovido de outros talentos, principalmente o trabalho da composição. Ainda assim, a imagem da mulata brasileira sugere menos um atributo de raça que um lugar social destinado àquelas mulheres, a quem identificaram de forma depreciativa como “vadias”, “prostitutas” ou “artistas”:

O ideal da mulata era protagonizado por mulheres brancas que incorporam diversas propriedades da “categoria mulata” para se firmarem diante da nova demanda de feminilidade, como foi o caso de Pepa Delgado, Cecília Porto, Maria Lino, Pepa Ruiz e Carmem Miranda. Essas mulheres fizeram referência direta aos modos e costumes afro-brasileiros com sua representação de baiana, estilo brejeiro, traquejo no corpo. (GOMES, 2011, pp. 115-116).

Não se pode, assim, esquecer da dimensão política do próprio corpo, que emerge em *Apenas um bloco de sujo* (1977), a partir da relação intradialógica com a marchinha *Bloco de sujo*, composta por Luiz Antonio e Luis Reis em 1968. A letra privilegia as festas de rua baseadas no manejo improvisado de instrumentos de percussão, abertas à participação do público e solícitas à representação do que é culturalmente popular. Nesse tipo de bloco se valoriza a criatividade do folião em substituir as fantasias por qualquer outro adereço, utilizando o corpo como forma de

expressão, o que torna a festa um ato politizado, não sendo raras as sátiras políticas em forma de marchinha. Não deixa de ser um ato transgressor o uso do próprio corpo como símbolo de irreverência ou crítica à relação de forças e poder, que se engendram nas estruturas sociais, pois, como afirma Stuart Hall (2020), as estruturas de poder também têm controle sobre o corpo, que é uma das expressões identitárias do sujeito.

A interdiscursividade pode ser percebida nas repetições do refrão em coro de cada canção e no ritmo acelerado delas. Porém, a alusão ao título da marchinha *Um bloco de sujo* marca o questionamento ético da narradora, que não acha justo a exclusão do povo do morro das escolas de samba, indicando que aos negros só restaria participar de *Apenas um bloco de sujo*. Portanto, as transformações ocorridas no carnaval carioca colocam em questão a cultura como identidade unidimensional, pensada, exclusivamente, na relação entre seus patrocinadores com o público, relação essa que tem como principal divulgador a indústria cultural, em que o discurso oficial se instala com muita facilidade. Dito isto, ressalta-se a importância dos sambas de Leci como um contradiscurso, que mantém na memória social a legitimidade de um outro polo cultural, aquele que dá lugar às minorias e o direito de fala, em especial, quando se trata das lutas pela afirmação da identidade afrodescendente no Brasil.

5.2 Joyce Moreno

No livro autobiográfico *Fotografei você na minha rolleyflex* (1997), Joyce Moreno narra, entre muitas coisas, um percurso divertido e informal da sua imersão na Música Popular Brasileira. Superado o flerte inicial com o jornalismo, Moreno dedica-se exclusivamente ao seu trabalho musical que hoje agrega um conjunto de mais de 400 músicas. A rígida educação de escola católica não impediu que o seu comportamento transgressor relutasse contra os padrões impostos à mulher. Casou-se duas vezes sem pompas ou formalismo. Enfrentou o boicote de gravadoras após um embate jurídico sobre uma regravação não-autorizada de uma de suas composições. Seguiu em seu ecletismo artístico, encontros com Vinícius de Moraes, Milton Nascimento, Chico Buarque, Edu Lobo, Tom Jobim e Elis Regina, que a possibilitaram, literalmente, um diálogo polifônico dos mais criativos e produtores.

Lançado em 1968, *Joyce*, o primeiro álbum da compositora, é muito representativo para sua carreira, especialmente quando refletimos sobre a condição das compositoras brasileiras. A inversão, à nível poético, nas relações de poder entre mulher e homem, é constantemente encontrada nas músicas de Moreno, um traço caro à sua carreira, que, entre outras coisas, resultou em um coro de vaías e palavrões durante o Festival da Canção, exibido em 1967 pela TV Globo, quando Joyce cantou *Me disseram* (1967) em plena ditadura militar. O simples uso da expressão “meu homem” repercutiu como vulgar e desmoralizante para ser pronunciado ou cantado por uma mulher.

Figura 3 - Joyce Moreno: sucesso no exterior



Fonte: site www.amajazz.com.br, 2018.

O incômodo causado pela representação masculina, nessa composição, deixa exposta a fissura de um moralismo que serve à imposição de códigos e condutas para as mulheres. Isso mostra que a censura não se restringe somente ao âmbito das instituições estatais, está resguardada em uma sociedade machista sob vários pseudônimos. E é neste contexto, a partir da gravação de *Me disseram* (1967), que irrompe a assinatura identitária de uma obra artística que alcançaria todas as graduações no rol da MPB, evidenciando o talento de Joyce Moreno como intérprete, compositora e instrumentista:

Eu nunca entendi por que não havia canções brasileiras no feminino escritas por mulheres. As poucas compositoras brasileiras de até então eram muito tímidas quanto a isso, as letras eram neutras. Quando comecei a compor pra valer, as músicas foram saindo assim, no feminino singular. (JOYCE MORENO, 2013).

Por isso mesmo, é tão necessário resgatar, deste momento, um aspecto sintomático da indústria fonográfica brasileira: o controle sobre o discurso da mulher. Apesar de todo o talento, Joyce chegou a ser questionada se a composição *Me disseram* era realmente de sua autoria, fato sempre lembrado pela compositora quando fala sobre a relação entre mulheres e o campo da composição na MPB. Coube a Joyce essa quebra de paradigma dentro do espaço fonográfico, instaurando um projeto de cantar que incluísse o feminino na voz de sua própria enunciação.

Mas é na canção *Essa mulher* (1979), de Ana Terra e Joyce Moreno, que o feminino alcança o mais alto grau de sofisticação poética, que, sem a fusão entre letra e matéria acústica, não seria possível atingir. Os múltiplos papéis sociais da mulher (“senhora”, “mulher”, “menina”, “santa”) aparecem replicados no espelho, em um gesto de íntima reflexão. A contemplação da mulher revisita cada um deles, com a lucidez da transitoriedade do mundo e dela mesma, atravessada por sentimentos e julgamentos que diluem seu olhar sobre um mosaico de experiências. A beleza não está apenas figurada na menina que se envaidece ao final da tarde. Contempla-se, tanto a infelicidade do amor quanto as incertezas do destino. Celebra-se de um modo menos opressor e, talvez por isso, mais reconfortante, o tempo de estar e ser a senhora conformada com as tarefas domésticas e em outros momentos, a mulher que devota o cuidado com os filhos e com marido, a mulher sensual que domina as facetas do poder feminino ou a mulher louca que satisfaz os homens no ato sexual, a artista que encena o ser mulher por meio das metáforas.

Essa mulher

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, essa 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 enlouquecem
 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
 (ANA TERRA E JOYCE MORENO, 1979).

São essas imagens sobrepostas que remetem aos papéis da mulher na sociedade. Desde o seu papel tradicional, situado na imagem da mulher maternal, religiosa e doméstica, até o erotismo feminino, condensado na imagem da mulher devassa, *Essa mulher* replica imaginários como um jogo entre essência e aparência, em um constante movimento de reconstrução, iniciado por um discurso delocutivo. As categorias de tempo-espço parecem fundidas nas vicissitudes da narradora, instaurando seu lugar-mulher, que não pode ser delimitado, pois está em toda parte.

Essa simbologia da presença feminina se replica, inclusive, por meio de outras representações. Em sua relação interdiológica com as artes plásticas, a canção soa como uma releitura verbo-acústica do quadro cubista *Mulher em frente ao espelho* (1932), de Pablo Picasso, em que uma mulher vê diferentes formas de si mesma refletidas, ao mesmo tempo, no espelho (figura 4):

Figura 4 - Mulher em frente ao espelho



Fonte: Disponível em: www.pinterest.com, 2021

Essas representações se aproximam do que Hall denomina de identidades contingentes: “Isto é, como um produto de uma intersecção de diferentes

componentes, de discursos políticos e culturais e de histórias particulares” (HALL, 2014, p. 38). São resultantes de um processo de fragmentação de nossas relações sociais, ao mesmo tempo, situam as nossas diferentes posições dentro de contextos específicos.

Como superpostas em um mosaico, todas essas imagens se encaixam e se desfiguram, ao mesmo tempo, na canção de Joyce. A sutilezas das notas, tocadas ao piano, dão a impressão de como essas imagens são projetadas e apagadas como se suspensas na memória, ativassem o devir da (re)construção de um feminino que pode se tornar infinito em quantas mulheres puder se multiplicar. É um relato existencial, no qual a linguagem reflete, tal como o espelho, um intercâmbio entre o social e o simbólico, demonstrando como essas identidades são negociadas e construídas. As identidades são, assim, conflituosas e contraditórias, controladas pelo imaginário correspondente a cada campo da vida social. Por fim, e somente na última estrofe da canção, com a transição do comportamento delocutivo para o elocutivo, temos a revelação de que as imagens projetadas são da própria enunciadora.

É importante dizer que uma das preocupações do projeto composicional de Joyce é escapar à visão dualística, por meio da qual se formataram os estereótipos femininos com a manutenção dos polos de representação reducionista da mulher, a mulher santa *versus* a mulher de conotações diabólicas: “Essa dicotomia santa/devassa sempre me incomodara na música brasileira, e eu não queria estar em nenhuma das duas posições. Por isso mesmo tinha feito com minha parceira Ana Terra, músicas como *Essa mulher* e *Da cor brasileira*” (JOYCE, 1979). Santa Cruz (1992) já alertava que essa dualidade de representações era usada com a finalidade de rebaixar a imagem moral da mulher, à proporção que se rotulavam as mulheres independentes como depravadas e, portanto, indignas para as formalidades de um relacionamento amoroso baseado no respeito.

Ana Terra já confessara a Rodrigo Faour, durante a transmissão de uma *live*, que a parceria com Joyce Moreno se deu em função da falta de sintonia com Dorival Caymi, a quem pediu que musicasse a letra. Se não há uma linguagem estritamente feminina, podemos reconhecer que certos temas parecem inacessíveis à talentosa autoria masculina, não porque o homem não consiga manifestar-se. Há quem afirme que Chico Buarque decifre a alma feminina tão melhor que uma mulher. Acreditamos, porém, que o lugar da mulher seja inacessível ao homem, porque, ali, não é seu lugar de fala e, sobretudo, não é o lugar de sua experiência. Essa constatação nos faz

transcender a ideia de que os gêneros se diferenciam por um tipo de sensibilidade, capaz de intensificar ou suavizar nossa forma de expressar o mundo ou nós mesmos.

A experiência, por outra via, é o elo mais intransponível entre o sujeito e as percepções renegadas. Ainda que sob o argumento do trabalho poético, o homem reveja seus posicionamentos, a ausência de determinadas experiências muda profundamente a percepção que se pode ter delas. Ou se tem, no máximo, a concepção de Caetano Veloso, quando afirma em *Pecado Original* (1978): “Mas a gente nunca sabe mesmo que quer uma mulher.” De fato, diante do silenciamento secular imposto à mulher, foi preciso criar estratégias de sobrevivência. A inteligência feminina, tão subestimada ao longo da história civilizatória, é capciosa quando esconde seus segredos no mesmo silêncio que impuseram à sua vida, o que se recupera nos versos de *Samba de mulher* (1995):

Samba de mulher

Mulher que é mulher
Sabe o que tem
Mulher que é mulher
Disfarça bem
Não fala o que pensa pra ninguém
Diz que não quando sabe o que quer
Diz que sim quando for pro que der e vier
Mulher que é mulher consola
Mulher que é mulher descola
Parece que deita e rola
Mas quando não se controla
Levanta a cabeça e chora
Que bom que mulher pode chorar
(JOYCE MORENO E LÉA FREIRE, 1995).

Podemos verificar que os versos de *Samba de mulher* apresentam uma relação intradiscursiva com o samba *Mulher que é mulher*, gravada por Dircinha Batista em 1953. Nesta composição, a definição do papel da mulher no casamento está associada à subserviência ao homem para a preservação do casamento. Nada deve estar acima das obrigações matrimoniais, devendo a mulher permanecer ao lado do homem, independentemente do erro que ele venha a cometer. Se na composição de Joyce, a mulher usa o silêncio para beneficiar a si mesma, nessa canção, o silêncio feminino é a capa de superproteção dos deslizes e exigências masculinas:

Mulher que é mulher

A mulher que é mulher,
Não quer saber de intriga,

Diga o povo o que disser,
 É a melhor amiga.
 A mulher que é mulher,
 Não deixa o lar à-toa,
 A mulher que é mulher,
 Se o homem errar, perdoa.
 E se perdoa,
 É porque sabe muito bem,
 Que ele não troca por ninguém,
 O seu amor, o seu carinho.
 A mulher que é mulher,
 Não deixa o lar à-toa,
 A mulher que é mulher,
 Se o homem errar, perdoa.
 (ARMANDO CAVALCANTI E KLÉCIUS CALDAS, 1953).

A intertextualidade entre as canções se dá por meio dos encadeamentos lógicos de definição da mulher. Além da citação direta do verso “Mulher que é mulher”, Joyce instaura enunciados de valor positivo, em réplica às interdições colocadas à mulher na outra canção, construindo uma interação enunciativa do tipo polêmica. Há uma avaliação axiológica do próprio gênero musical por meio da estilização, a começar pelo título, a enunciativa de *Samba de mulher* ignora toda a tradição machista do gênero e constrói um samba com a astúcia feminina, abolindo as referências masculinas do samba interpretado por Dircinha.

A começar pelas diferenças melódicas e rítmicas, próximas do samba-jazz, no *Samba de mulher*, o feminino é representado pela habilidosa arte em dissuadir ideias, despertar paixões, provocar dúvidas e outras asserções. Seu mérito é distanciar-se do imaginário dominante, que estabelece como uma ordem discursiva a associação entre mulher, samba e corpo. O corpo feminino ocupa naquele imaginário um lugar banalizado, em função dos apelos sedutores e provocativos que lhe atribuíram. Pode-se compreender, em *Samba de mulher*, que o inacessível mundo feminino, de tanto perdurar no silenciamento das imposições sociais, acabou por adaptar-se a uma maneira dissimulada de insinuar suas pretensões, domando a suposta racionalidade masculina, ainda incapaz de captar o recôndito lugar de suas verdadeiras intenções. Joyce sabe explorar esse lugar, valendo-se de todas as significações que emergem da palavra, jamais verbalizada e somente acessada ou significada no campo do imaginário feminino.

Observa-se o emprego da definição da categoria mulher, a partir de aspectos psicossociais que caracterizam o seu interior e suas experiências. Apesar disso, a enunciativa não é implicada no discurso (comportamento delocutivo), o que sugere

uma tentativa de fazer crer (o seu interlocutor) que há uma espécie de saber sobre a vida, que só as mulheres detêm. Os verbos no presente produzem um efeito de atualização do discurso, indicando que há um novo padrão comportamental, associado à mulher: confiante, astuciosa, cautelosa, livre para ser feliz e para sofrer.

Aos poucos, forma-se uma poética da visibilidade feminina, transformada pela própria diferença cultural, que explica Hall: “Tem se argumentado que a desigualdade de gênero está ligada à tendência a identificar as mulheres com a natureza e os homens com a cultura” (HALL, 2014, p. 53). Mais uma vez, Joyce se aproveita desse imaginário social para assumir um papel de mulher, sem aparentemente contestar suas ressalvas. Encerrando com a referência ao aforismo que tanto envergonha os homens e dissemina o discurso forjado de que não se pode chorar, comemora-se, em seu reverso, a liberdade feminina de não ter que dissimular suas próprias emoções à custa de convenções sociais: “Que bom que mulher pode chorar”.

Sob esse aspecto, Saffioti (1987) entende que a construção sociocultural da masculinidade exige certas condições de existência, entre as quais, a inibição da sensibilidade. Na ordem do discurso de que “homem não chora”, está embutida a ideia de força, racionalidade, heroísmo, os velhos indexadores que transmitem o mito da superioridade masculina. Na canção de Joyce, a enunciadora inverte a escala de valoração social desse imaginário, sobrepondo, de forma irônica, a suposta fragilidade feminina como uma vantagem humana, que lhe permite extravasar o próprio sofrimento.

Entendemos a astúcia feminina como uma estratégia de poder, que se situa fora da ideia de dominação masculina, teorizada por Bourdieu (2021), visto que burla todos os protocolos de sua reificação. Em seu jugo, a qualidade das aparências é manipulada como verdade (marcas linguísticas *disfarça*, *parece*) e, assim, se faz crer, porque se modula por meio do racional, do autocontrole, do gesto calculado e quase infalível: “Mas quando não se controla, levanta e chora” (JOYCE MORENO E LÉA FREIRE, 1995). Nos limites do condicionamento feminino, a astúcia se move como uma força potente e silenciosa, que o outro erroneamente legitima como frágil e previsível, semelhante método composicional também é encontrado em *Samba da Sílvia* (2001).

5.3 Angela Ro Ro

As percepções sobre a música feminina parecem, por vezes, muito associadas a temas lírico-amorosos. A captação do público por meio de um novo formato de composição feminina só ocorre a partir da década de 1970, quando várias compositoras renovam temáticas, sonoridades e sua própria maneira de se posicionar, política ou socialmente. Angela Ro Ro faz parte dessa geração e inicia sua carreira em 1979 com um álbum que trazia seu nome na capa, prática comum às gravadoras. A voz grave e rouca rendeu a alcunha de Ro Ro e tornou-se um diferencial para sua carreira na MPB.

Pioneira em assumir a orientação sexual lésbica, ainda no início da carreira, a compositora nunca se intimidou ao falar sobre as consequências desse protagonismo para sua vida pessoal:

Me assumir lésbica me custou a cegueira de um olho e meio e metade da audição. Fui espancada quatro vezes pela Polícia Militar e uma pela Polícia Civil. Sofri agressões físicas em 1981, 1983, dois episódios em 1984 e em 1990 por soco inglês, barras de ferro e cacete. Era ditadura, mas acho que não tem ligação direta. (ANGELA RORO, 2020)¹⁴

Em sua obra, os dissabores da vida pessoal costumam se misturar com o lirismo e a crítica à sociedade. Relatos de abuso sexual, violência física/psicológica e o humor ácido na relação com a mãe são fatos que não podem ser ignorados na biografia da compositora, porém, acabam por se confundir-se com traços de sua identidade social.

Escândalo (1981), apesar de ser uma composição de Caetano Veloso, remete a um dos episódios polêmicos que envolveu o relacionamento amoroso entre Angela Ro Ro e Zizi Possi. Segundo matérias jornalísticas da época, Angela (figura 5) foi acusada de agressão pela ex-companheira, a qual chegou a interromper uma apresentação devido ao constrangimento causado pela embriaguez da compositora, que acompanhava o show na plateia. Outras composições também narram os casos amorosos de Ro Ro, a exemplo de *Gota de Sangue* (1979), que faz referência do seu

A relação entre a compositora e a mídia sempre foi bastante turbulenta. Angela afirma que havia muito sensacionalismo nas notícias divulgadas sobre sua vida. O estereótipo da mulher lésbica que se comporta como os homens é bastante explorado pela imprensa, assim, a imagem da compositora alcoólatra e drogada, de temperamento explosivo e difícil de conviver, sobressai-se à discussão sobre sua obra.

vício em bebida alcoólica, comparando o seu torpor ao erotismo da relação sexual entre duas mulheres.

Figura 5 - Angela Ro Ro em sua melhor fase



Fonte: site www.tumcult.com.br, 2019.

Lançada em 1985, *Mônica*, composição de Angela Ro Ro, é certamente, no circuito da indústria cultural, a primeira música composta por uma mulher a tratar sobre o tema feminicídio¹⁵. A construção de mundo da narrativa é embasada no caso da estudante Mônica Granuzzo, que foi encontrada morta às margens de uma rodovia do Jardim Botânico, no Rio de Janeiro, marcando as relações interdiscursivas da canção. As investigações concluíram que Mônica tentou fugir do apartamento de um rapaz durante uma tentativa de estupro. O crime gerou muita comoção na sociedade carioca, provocando protestos e a mobilização de grupos feministas.

Mônica

Garota, não vá se distrair
E acreditar que o mundo vive
A inocência desse teu olhar
Você se engana e se dá mal
Com tipinho anormal
E a sociedade vai te condenar
Morreu violentada por que quis
Saía, falava, dançava

¹⁵ Vanusa lançou em 1981 a composição SOS Mulher sobre a temática da violência contra a mulher, no entanto, a letra da canção faz referência à violência doméstica e psicológica. Devido ao nosso recorte teórico-metodológico, a canção mencionada não faz parte deste trabalho, mas tem sua importância, porque ajuda a inserir a pauta feminista de combate à violência contra a mulher na música popular brasileira.

Podia estar quieta e ser feliz
 Calada, acuada, castrada
 Morreu violentada por que quis
 Saía, falava, dançava
 Podia estar quieta e ser feliz
 Agora não dá mais para sonhar
 O seu diário na TV
 Não há segredos mais pra ocultar
 Todos vão saber que era criança
 E que amava muito os pais
 Que tinha um gato e outros pecados mais
 Morreu violentada por que quis
 Saía, falava, dançava
 Podia estar quieta e ser feliz
 Calada, acuada, castrada
 Morreu violentada por que quis
 Saía, falava, dançava
 Podia estar quieta e ser feliz
 Aída Curi era rock
 Aracelli balão mágico
 Cláudia Lessin a geração de Reich
 O que eu não vou classificar
 É a dor do pai, a dor da mãe
 Que ela poderia ser, mas não vai
 Queremos o seguinte no jornal
 Quem mata menina se dá mal
 Sendo gente bem ou marginal
 Quem fere uma irmã tem seu final
 Queremos o seguinte no jornal
 Quem mata menina se dá mal
 Sendo gente bem ou marginal
 Quem fere uma irmã tem seu final
 Quem mata menina se dá mal
 Quem mata menina
 Quem mata menina
 Quem mata menina
 (Quem mata menina).
 (ANGELA RO RO, 1985).

O crime deixa expostas duas questões sociais de extrema gravidade na época: a falta de legislação sobre crimes contra a mulher e sobre a proteção da criança e adolescente – inovações constitucionais que só seriam possíveis muitos anos depois. O Estatuto da Criança e do Adolescente foi criado na década seguinte (BRASIL, 1990) e somente em 2015 o feminicídio foi incluído no Código Penal como crime hediondo Brasil (BRASIL, 2015). As circunstâncias discursivas que ligam a narrativa a um acontecimento brutal são fundamentais para a construção do termo “castrada”, sentido que se enuncia como uma espécie de ritual lento, torturante e degradante.

A cena enunciativa começa com um diálogo imaginário entre a locutora e a personagem, comportamento alocutivo que dá um efeito de confiança ao discurso da narradora. O núcleo metadiscursivo castrada nos faz supor que a vítima sofreu uma castração simbólica. Em torno desse termo, a significação dos demais se

compõe, deixando claro o engajamento da locutora em se posicionar contra o discurso misógino. A escolha dos verbos (“dançar” e “castrar”), que se alternam ao final dos versos, revela o julgamento moral que sempre oprime o comportamento feminino com o cerceamento de suas escolhas. O discurso delocutivo da locutora serve para inserir ações banais, como “saía, falava, dançava”, em uma relação de causa-consequência, que associa os hábitos de Mônica à consumação do crime: “Morreu violentada”.

Na sequência do verso, a expressão “podia estar quieta” embute o julgamento moralizante da sociedade ao determinar o comportamento ideal para a jovem, como se a felicidade feminina estivesse assegurada no silêncio, na vergonha e na repressão sexual (“calada”, “acuada”, “castrada”). O verbo “poder”, nesse contexto, não possibilita a ideia de escolha, tão somente o peso da obrigação, do dever, de seguir o comportamento que a sociedade aprova como certo. A culpabilização da vítima pelo estupro e por sua própria morte é reforçada pela expressão “por que quis”, complementada pelo som indulgente do piano, repetido a meio tom: “Morreu violentada por que quis saía falava **dançava**/Podia estar quieta e ser feliz calada acuada **castrada**/Morreu violentada por que quis saía falava **dançava**/Podia estar quieta e ser feliz calada acuada **castrada**” (ANGELA RO RO, 1985, *grifo nosso*).

A referência à imprensa também nos leva a refletir sobre os limites da exposição midiática da mulher, vítima de crimes sexuais, o que nesta narrativa está associada à inocência e sonhos de uma adolescente de 14 anos. Em todos os crimes citados predominou o sensacionalismo, com a exibição dos corpos no estado em que se encontravam após o cometimento do crime. A narrativa da canção questiona a centralização das notícias de jornal na vida pregressa da vítima, com a divulgação de hábitos e projetos de vida, que em nada acrescentam à esfera jurídica. A cobertura midiática apelativa sobre os fatos, combinada com a impunidade dos crimes, servem, certamente, como ingredientes para a culpabilização das vítimas:

Aída Curi era rock/Araceli balão mágico/Cláudia Lessin a geração de Reich/O que eu não vou classificar/É a dor do pai, a dor da mãe/Que ela poderia ser, mas não vai/Agora não dá mais para sonhar/O seu diário na TV/Não há segredos mais pra ocultar/Todos vão saber que era criança/E que amava muito os pais/Que tinha um gato e outros pecados mais/Queremos o seguinte no jornal/Quem mata menina se dá mal/Sendo gente bem ou marginal/Quem fere uma irmã tem seu final. (ANGELA RO RO, 1985).

Os termos *gente de bem* e *marginal*, dispostos na mesma linha, podem ser lidos como sinônimos, colocando em evidência a aceitação do imaginário social, quanto ao modelo patriarcal, cuja maior representação está na figura masculina, o

baluarte da família, que transmite os valores de dignidade, trabalho, honestidade e respeito ao bem comum e às instituições, um arquétipo para o sistema heteronormativo. Na realidade, esse revestimento moral em torno da imagem masculina não passa de um estereótipo, que se mantém graças ao processo de dominação social da mulher, construída nos moldes da obediência, resignação e passividade:

A mulher acaba, quase sempre, sendo culpabilizada pelo seu próprio sofrimento. Se apanhou do marido, se foi assassinada por ele, é porque assim o mereceu. A polícia, a justiça, enfim, a sociedade transforma a vítima em ré, até depois da sua morte. Dessa sorte, a educação dispensada à 'mulher de bem' na sociedade brasileira deixa muito pouco espaço ao gozo do prazer. (SAFFIOTI, 1987, p. 36).

A canção ativa ainda a memória social quando menciona outras mulheres, vítimas do crime de feminicídio (“Aída Curi”, “Aracelli”, “Cláudia Lessin”), que têm em comum o fardo da impunidade. Em 1958, o corpo de Aída Curi foi arremessado de um edifício em construção na famosa Avenida Atlântica no Rio de Janeiro. A tese de acusação é de que a jovem tenha lutado incessantemente contra as tentativas de estupro de dois rapazes. Apesar de o principal acusado ter sido condenado no primeiro julgamento, sua família conseguiu reverter a sentença, inocentando o réu. Em 1977, Aracelli, uma criança de oito anos, foi raptada e violentada após a saída da escola. Seu corpo foi encontrado em estado de putrefação e após exames periciais, constatou-se também sua intoxicação por barbitúrico (sedativo). Os acusados, membros de uma das famílias mais influentes de Vitória-ES, foram absolvidos com a alegação de falta de provas no segundo julgamento. Nesse mesmo ano, o cadáver de Cláudia Lessin é encontrado entre as pedras do Chapéu dos pescadores, no Rio de Janeiro, despido e com um saco cheio de pedras amarrado ao pescoço. Mesmo com provas irrefutáveis de espancamento, estrangulamento e ocultação de cadáver, um dos réus fugiu para Suíça sem sofrer qualquer punição.

Para Saffioti (1987), o estupro é prova da extrema desigualdade de poder entre homens e mulheres, o qual aniquila o direito, os desejos e as escolhas femininas, favorecendo a manutenção da ideologia dominante, cujo maior interesse é submeter a mulher ao domínio de ação e vontade do homem. A autora lembra que a prática do estupro nem sempre se dá mediante o uso da violência, já que o sexo, ainda que não consentido, é entendido pelos homens como um dever conjugal nas relações amorosas, tal como se estabelecia no antigo Código Civil brasileiro. Nessa dimensão,

é importante resgatar que, ao trazer a sexualidade para o debate público, as mulheres conseguiram alterações no Código Penal brasileiro, com a inclusão da lei 13.718/18, tornando crime a importunação sexual e, também, alterando a natureza da ação penal para “pública incondicionada”. Desta forma, qualquer pessoa está apta a denunciar crimes contra a dignidade sexual, que envolvem o crime de estupro, mesmo quando as relações sexuais não-consentidas aconteçam na esfera íntima dos relacionamentos formais.

Minha Mãezinha

Sua voz...
 Tão difícil de calar, não me diz mais nada
 Já não carrega mais
 O doce mel da abelha rainha
 Me deixe em paz, minha mãezinha
 Seus olhos...
 Tão abertos quanto a sua boca já não vêem mais
 Que eu não tenho emenda nem vim de encomenda
 A vida que eu levo é só minha
 Me deixe ser, minha mãezinha
 Suas mãos...
 Que deviam ser carinho como o coração
 Hoje são cerradas e lacradas, mamãe, mamãe
 Como um cofre de um banco qualquer
 Você antes de mãe é uma mulher
 Caminho...
 Só eu sei do meu caminho e o quanto eu caminhei
 O que aprendi, o que errei, mamãe, mamãe
 Só eu canto a dor que é minha
 Me deixe só, minha mãezinha
 Não me mime, não me mime
 Não me mime, mamãe, não me mime mais
 Não me mime, não me mime
 Não me mime, mamãe...
 Não me mime, não me mime
 Não me mime, mamãe, não me mime mais
 Não me mime, não me mime
 Não me mime, mamãe...
 Não me mime, não me mime
 Não me mime, mamãe, não me mime mais
 Não me mime, não me mime
 Não me mime, mamãe!
 (ANGELA RORO, 1979).

Ao contrário de outras canções da MPB, que consagram a figura materna como um verdadeiro título de homenagem ao ser mulher, a narrativa de Angela Ro Ro se faz sobre a ironia destrutiva de qualquer laço afetivo reservado à relação entre mãe e filha. Encontramos na Música Popular Brasileira poucas canções que dessacralizam a figura materna. Percebemos um intradiálogo temático com a canção *Mamãe, coragem* (1968), de Caetano Veloso e Torquato Neto, na qual se canta o prenúncio

do afastamento geográfico entre mãe e filho, assinalando o corte doloroso da separação:

Mamãe, mamãe não chore
 A vida é assim mesmo, eu fui embora
 Mamãe, mamãe não chore
 Eu nunca mais vou voltar por aí
 Mamãe, mamãe não chore
 A vida é assim mesmo, eu quero mesmo é isto aqui
 Mamãe, mamãe não chore
 Pegue uns panos pra lavar, leia um romance
 Veja as contas do mercado, pague as prestações
 Ser mãe é desdobrar fibra por fibra os corações dos filhos
 Seja feliz, seja feliz
 Mamãe, mamãe não chore
 Eu quero, eu posso, eu quis, eu fiz
 Mamãe, seja feliz
 Mamãe, mamãe não chore
 Não chore nunca mais, não adianta
 Eu tenho um beijo preso na garganta
 Eu tenho um jeito de quem não se espanta
 Braço de ouro vale dez milhões
 Eu tenho corações fora do peito
 Mamãe, mamãe não chore, não tem jeito
 Pegue uns panos pra lavar, leia um romance
 Leia Elzira, A Morta, A Virgem, O Grande Industrial
 Eu por aqui, vou indo muito bem
 De vez em quando brinco carnaval
 E vou vivendo assim
 Felicidade na cidade que eu plantei pra mim
 E que não tem mais fim, não tem mais fim
 Não tem mais fim.
 (CAETANO VELOSO e TORQUATO NETO, 1968).

Observa-se que na canção dos tropicalistas o comportamento alocutivo se dá por uma relação de aconselhamento, havendo ainda alguma ligação entre o enunciador e a figura materna. Na canção de Angela, porém, a relação materna é completamente desmistificada, dando lugar ao conflito entre mãe e filha, mostrando a falta de identificação entre elas e um distanciamento afetivo, até certo ponto, desejado pela locutora. O amor filial parece caber apenas no diminutivo “mãezinha”, marca da ironia construída nos demais versos. Esse afastamento pode ser observado pelo comportamento elocutivo da enunciadora, que direciona quase todo o discurso para a descrição materna.

Há uma descrição fisiológica e emocional do desgaste, que se encaminha para o desencontro entre a escolha da filha e as vontades da mãe. O comportamento alocutivo da narradora tem por finalidade a definição de um imaginário materno de construção subjetiva, que nega todos os atributos do construto materno socialmente compartilhado (recorrência da marca “não”, verbo “dever”). A voz maternal é

associada à rispidez que a perturba a enunciativa. Os olhos e a boca anunciam como órgãos inválidos uma forma de vida, que é totalmente ignorada por ela. As mãos, símbolo do afago maternal, são descritas como uma parte inacessível, como se tivessem por função única a guarda de bens materiais. Para caminhos certos e errados, a trajetória de mulher vai se desenhando pela enunciativa, que dispensa, enfim, o instinto superprotetor da mãe, para assumir sua vida e todo sofrimento que isso possa significar.

Esse distanciamento afetivo entre mãe e filha, tão comum durante o período da adolescência, traz para a canção uma quebra de ritmo da música. A aceleração dos versos finais parece intensificar a relutância da locutora em dispensar os cuidados exagerados da genitora, a quem desaconselha colocar o papel de mãe, em detrimento do seu papel como mulher. É nessa expectativa que se estabelece a única via de contato entre elas como uma forma de compreender os dilemas e transformações do universo feminino, em posição de igualdade e, ao mesmo tempo, de estranhamento.

O construto da *mãe desnecessária*, que perde a referência do sacrifício e abnegação pelos filhos para retornar à condição de mulher, sem dúvida, afigura-se como a grande dilema da maternagem. Não se pode esquecer que o estereótipo do amor materno foi moldado a partir da época iluminista, na França. Badinter (1986) explica que, até o século XVIII, na França, se havia amor materno, este estava guardado sob a distância e a indiferença em relação à morte. Vários são os relatos sobre as amas de leite, a quem as famílias transferiam todas as responsabilidades pelos cuidados infantis. As más condições higiênicas funcionavam como uma seleção natural, a que poucos bebês sobreviviam.

A partir do século XVIII, o discurso higienista normaliza a ideia de que as mães são as responsáveis pela saúde dos filhos, tornando a amamentação, entre outros cuidados, um desígnio físico e moral do amor materno. A maternidade passa a ser concebida como uma vocação feminina, que exige a mesma devoção da Santa Maria, mãe de Deus: “Continua difícil questionar o amor materno, e a mãe permanece, em nosso consciente coletivo, identificada a Maria, símbolo do indefectível amor oferecido oblativo” (BADINTER, 1986, p. 9).

Desde o século XIX, o ideal de *mãe perfeita* se cristalizou no imaginário social, apoiado pela repetição de padrões comportamentais, que centralizam na mulher todas as expectativas pela preservação da unidade familiar. A *mãe perfeita* seria suficientemente capaz de atender as demandas conjugais sem negligenciar os

cuidados com os filhos e, assim, manter na hierarquia da vida os deveres da maternidade acima das necessidades próprias. A feminilidade é, neste contexto, convencionada dentro do exemplar papel de mãe que a mulher deveria exercer, com sua demonstração de amor incondicional.

5.4 Fátima Guedes

Nascida no Rio de Janeiro em 1958, Fátima Guedes começou a compor aos 15 anos de idade e em 1976 venceu o festival de música da Colégio Hélio Alonso com a canção *Passional*. No júri estavam presentes Maria Bethânia e o compositor e poeta, Paulo César Pinheiro. Em 1978, teve a composição *Onze Fitas* gravada por Elis Regina e um ano depois, participou do Festival da Nova Música Brasileira, apresentando a canção *Mais uma boca*, seu primeiro sucesso. Em 1979, aceitou o convite de um produtor e assinou contrato com a gravadora Odeon, lançando três álbuns, algo impensável para quem sonhava apenas em ser compositora. Foi também Secretária de Cultura da cidade de Teresópolis nos anos de 2005 e 2006, experiência que permitiu a avaliação do panorama musical daquela época. Em entrevista a Vidigal (2013), a compositora opinou que se preocupava com o equívoco de atribuírem à MPB somente um caráter recreativo. Contudo, Fátima Guedes elogiou a cena alternativa da música brasileira e lamentou a desorganização nesse cenário.

Todos os direitos de crítica podem ser reservados à Fátima, pois, segundo Vidigal (2013), a inserção de assuntos tabu na MPB como o sexo, coube a ela. Musicalmente, a poesia ressoa de suas canções, com influências que vão da música erudita à Literatura. Ela se diferencia de sua geração pelo compromisso em trabalhar, artisticamente, temas que remetem à realidade de mulheres marginalizadas. Assim como Joyce Moreno, Fátima ancorou seus versos em personagens femininos, enunciados na primeira pessoa do singular, produzindo canções extremamente bem elaboradas como as gravações do álbum *Fátima Guedes* (1980), que avançam nas questões feministas interseccionais sem perder seu valor estético. Entretanto, o paradoxo encontrado por Marques (2017) sobre a qualidade das composições e a apresentação estereotipada da artista, reforça o desinteresse da indústria fonográfica na representatividade feminina na MPB:

A figura de Fátima Guedes, inserida acomodada e placidamente feliz dentro da casa, era complementada, na contracapa do disco, pelo esplendor

ingênuo da imagem do arco-íris – Uma estreita ligação era estabelecida entre o espaço doméstico e a felicidade da mulher, num reforço evidente de conceitos estabelecidos pelo *status quo* do patriarcalismo. Os grafismos que compunham o álbum *Lápis de cor* indicavam o conteúdo das canções, que, numa virada da carreira de Fátima, deixavam de tratar de temas ligados à realidade concreta [...] ao mesmo tempo em que a canção-título descrevia um amor idealizado e aparentemente distante dos conflitos cotidianos. Ratificando a imagem da menina ingênua [...]. (MARQUES, 2017, pp. 75-76).

Esse descompasso, entre a visão apelativa da indústria e a sofisticação do trabalho de Guedes, teve um impacto decisivo no declínio de sua obra, que se deixou levar pelas caricaturas do mercado, que em nada lembravam o primor de suas produções (figura 6). Apesar disso, observamos a continuidade do discurso lítero-musical em *No fim da casa (quarto do meu avô)*, *Bicho medo* e *A bailarina*. Esta última forja por meio do lirismo a crítica feita ao modo como a sociedade representa a mulher. O feminino é formatado na delicadeza da imagem da bailarina, presa a caixinha de música e nos seus movimentos cíclicos.

Toda essa versatilidade em seu processo criativo deriva das suas influências literárias, que desde cedo fazem parte de seu repertório cultural: Drummond, Cecília Meireles e Paulo são algumas delas. A mãe, professora de Língua Portuguesa, o avô e o padrasto cultivaram o gosto pela leitura e pela música, tornando-se referências para Guedes. Observamos também que a maioria de suas composições (música e letra) são produzidas sem parcerias, é possível que assim a compositora consiga ter mais autonomia sobre o trabalho.

Figura 6 - Fátima Guedes em capa do disco Lápis de Cor



Fonte: www.pindoramadiscos.com.br, 2021.

Conseguiria retomar a excelência de suas composições em *Pra bom entendedor* (1993) e *Grande tempo* (1995), nos quais demonstra uma habilidade

incomum no manejo da palavra e no ato de cantar, mas ainda sem conseguir o devido reconhecimento de sua importância na música popular. Em *Dancing Cassino* e *Traste*, a realização da mulher no campo amoroso torna-se impossível devido a fatores de ordem socioeconômica:

Dancing Cassino

Eu cumpro um destino
 Ele me tirou do Dancing Cassino
 Rasgou meu cartão
 Me puxou pelo braço
 E era a paixão dele contra o meu cansaço
 Eu não gosto dele
 Quando ele me olha eu fico gelada
 Eu tenho que dá uma paga pesada
 Pela caridade, pela moradia,
 E a vida decente de uma alvenaria
 De não precisar dormir durante o dia

Eu não me acostumo
 Ele chega as sete
 E as nove eu me arrumo
 Quando ele me vê limpa desaparece
 Com medo de que eu já o tenha enganado
 Respira por mim me despe afobado
 E ele se escorregada de mim saciado
 E eu sinto uma angústia
 Um pavor dobrado
 Quando ele me toca uma segunda vez
 Talvez eu tenha sido um mal freguês
 Talvez eu não valha uma briga num Dancing
 (FÁTIMA GUEDES, 1980).

Na composição *Dancing Cassino* (1980), Fátima Guedes, de forma interdialogica, desconstrói o imaginário sociodiscursivo sobre a prostituição, dando voz às inquietações de uma prostituta. Resgata a época de funcionamento dos grandes cassinos cariocas, entre as décadas de 1930 e 1950, lugares de muito entretenimento, onde a jogatina era liberada e ocorriam grandes apresentações musicais à semelhança daquelas do Teatro Revista. Não é de se admirar que ali também fosse o lócus dos envolvimento extraconjugais. Aliás, o adultério, como explica Del Priore (2020), era uma prática comum, que tornava possível a manutenção das doutrinas morais, pois na instituição do casamento o sexo era um ritual bastante conservador, prescrito pela Igreja e pelo discurso médico como o ato que teria apenas a finalidade de garantir a descendência do casal. Desde o Período Colonial, a Igreja intervinha na vida conjugal, havia até aconselhamentos sobre a posição sexual adequada, sendo proibido o corpo da mulher ficar sobre o corpo masculino. Somente

o homem dominava a relação e, ainda assim, as regras eclesiásticas sobre o ato sexual deviam ser seguidas, entre as quais, a orientação de que não houvesse preliminares ou qualquer outra manifestação de desejo e carinho.

Enquanto as “mulheres de família” dividiam seu tempo entre a casa e a igreja, os homens divertiam-se nos espaços públicos, com direito ao abuso de bebidas e a companhia de outras mulheres. Seguindo a velha máxima, inculcada no imaginário popular, pode-se dizer que a prostituta era a personificação da intimidade e do prazer que não podiam ser encontrados em casa. Situação que se intensifica no século XIX, com o aumento das “mulheres públicas”, no Rio de Janeiro:

A beleza vista na prostituta era a das mulheres de salões, e isso reforçava o preconceito, e o cinismo dos jovens burgueses: com moças pobres, canalizavam desejos, divertiam-se e davam escapadelas rápidas; com sinhas de salão, prostavam-se de joelhos e recitavam versos de amor cortês e respeitoso, até que se consolidasse um bom casamento. (DEL PRIORE, 2020, p. 120).

Dentro deste grupo de mulheres, destacavam-se as cortesãs, que simbolizavam o poder e eram sustentadas financeiramente por homens da classe política ou por ricos fazendeiros. Muitas francesas ostentavam facilmente esse título, pois representavam no imaginário masculino o *glamour* europeu, a sofisticação de costumes, que no Império brasileiro, pressupõe-se, não se encontraria de outra maneira. As dançarinas de canção, a quem chamavam de *cancaneuses*, exibiam-se sem roupas em danças eróticas com outras mulheres para o deleite de seus protetores. Del Priore (2020) cita, porém, que ser francesa naquele tempo não significava obrigatoriamente ser proveniente da França, mas frequentar ambientes luxuosos, ter clientes com poder e influência social. No outro polo, estavam as prostitutas pobres ou *polacas*, geralmente trazidas para o Brasil por meio do tráfico internacional de mulheres. Seja como for, as práticas “pecaminosas” no sexo jamais poderiam ser realizadas com a esposa, restando ao regime matrimonial a tradicional e rotineira vida do coito com a bênção do sagrado.

No contexto da República, embora a mulher tenha começado a trabalhar nos centros fabris, pouco mudou sua condição no espaço doméstico. De acordo com Del Priore (2020), somente no século XX, a nudez, anteriormente restrita aos bordéis, passa a ser inserida por completo nas relações sexuais tradicionais. Registra-se, inclusive, que só na escuridão o amor podia se consumir, o que mostra o quanto a libido feminina era reprimida. O discurso médico continuava a moldar a sexualidade

feminina como uma doença mental. A mulher, descrita como normal, deveria ter os atributos da fragilidade, docilidade, sedução, beleza e submissão, livrando-se da histeria ou de ser confundida com uma cortesã, com uma insana. Assim, temos duas representações de mulher: aquelas aptas a cumprir todos os ritos do casamento e as “outras”, as mulheres que tinham a sexualidade desenvolvida, mas não dispunham do respeito de todos.

Representando as prostitutas pobres, a enunciativa de *Dancing Cassino* foi resgatada de um bordel para viver com um cliente. Entretanto, sua condição marginalizada não é, em si mesma, mais problemática que a dependência econômica em relação a um homem, elas se equivalem. Contrariando o imaginário social de que só o dinheiro traz a felicidade da prostituta, a narrativa mostra que ter sido retirada da prostituição não foi suficiente para ganhar a liberdade de ser mulher. Em tom de confissão, a locutora deixa escapar marcas discursivas que denunciam uma transição entre a vida do bordel e a nova realidade, permeada pela violência: “**Rasgou meu cartão/Me puxou pelo braço/E era a paixão dele** contra o meu cansaço/Eu **não gosto dele**” (FÁTIMA GUEDES, 1980, *grifo nosso*). Tanto que o ato sexual gera medo, tensão, é, na verdade, um estupro, porque não há consentimento, a relação entre eles é alimentada pelo medo de ambos. O homem sente medo em perder a sua escrava sexual e ela, medo do que possa acontecer, caso desista de se submeter à situação de dependência.

Inserida em uma nova rotina, a mulher ainda se sente uma prostituta, com o agravante de ter relações com o mesmo homem todos os dias, recebendo, em troca, as comodidades de ter uma moradia digna e acesso a condições básicas de sobrevivência. Podemos observar que em todas as sequências narrativas referentes ao comportamento elocutivo da enunciativa, o discurso é construído por enunciados que indicam uma situação de coerção, que afeta psicologicamente a mulher. Confirmando a afirmativa de Bourdieu (2012) de que a violência simbólica tem como um de seus efeitos a sua própria naturalização, verifica-se que a locutora emite uma opinião negativa sobre si mesma, pondo em dúvida a validade de seu propósito (ponto de vista): “Talvez eu não valha uma briga no dancing cassino.”

Rago (1985) afirma que coube ao discurso médico sedimentar no imaginário popular a identidade negativa das prostitutas. Deram como causas para a prostituição: “a ociosidade, a preguiça, o desejo desmesurado de prazer, o amor ao luxo, a miséria financeira, que leva a mulher a buscar recursos próprios fora do lar, o desprezo pela

religião, a falta de educação moral e principalmente o temperamento erótico da mulher” (RAGO, 1985, p. 86). Assim, podemos notar alguns códigos de representação da meretriz, presentes no imaginário social e sutilmente colocados na canção. A mulher não tem um trabalho formal, vive às expensas do homem, a quem se refere como um estranho. O distanciamento afetivo é compensado com uma espécie de favor sexual da mulher, a quem o contato físico do homem causa repulsa.

Todavia, não há qualquer relação entre os fatos narrados e a moralidade imanente daquele discurso. Muito pelo contrário, a insatisfação feminina está associada à falta de perspectivas da mulher, que gostaria de ter sua identidade individualizada. Chama a atenção a marca “limpa”, que remete à aparência despojada da mulher sem a produção da maquiagem e demais adereços, momento em que sua imagem se aproxima a das mulheres comuns. A instabilidade imagética da mulher provoca a insegurança do parceiro a ponto de supor estar sendo enganado. É muito interessante esse ponto, porque historicamente a imagem da prostituta é associada à sujeira, à impureza, aspectos bem explanados por Rago (1985), ao apresentar a confluência do discurso médico higienista com os dogmas da Igreja Católica Apostólica Romana. Em suma, a única preocupação desses discursos era segregar a imagem da mulher prostituta da moça de boa índole.

Importante explicação nos dá Del Priore (2020) sobre a disseminação da sífilis nos bordéis e a carga de preconceito que as mulheres carregavam por serem vistas como a fonte dos pecados. Crença que levou ao entendimento de que o coito sagrado deveria acontecer de maneira mais rápida, para que não houvesse o dispêndio excessivo de sêmen na mulher e eliminassem, assim, o risco de os filhos nascerem doentes. Fica clara, portanto, a estreita relação entre o discurso médico higienista e os saberes de crença que circulavam na época.

Traste

Ele já chega morto
De corpo, de alma ausente
Esquece em algum bolso
Um beijo que me alimente
Ele se acha um traste
Embora não reclame do seu ordenado
Não diz quanto ganha fica envergonhado
Eu sei pelo tão pouco que ele dá pra mim
Janta do que tiver e vai dormir com fome
Eu sou uma mulher amiga de meu homem
Eu deito do seu lado
E embora ainda fique com o corpo em brasa

Ele já chega morto de corpo em casa
 E guarda a sua alma em algum bolso a toa
 Ele pegou no sono antes de mim como sempre
 Eu fico a rolar na cama insone, cansada
 Como mulher infeliz, como gente revoltada.
 (FÁTIMA GUEDES, 1980).

Saffioti, em *O poder do macho* (1987), faz importantes considerações sobre a exploração capitalista e sua dimensão na vida da classe trabalhadora. A escritora sustenta a tese de que a ideologia dominante impõe ao homem a função de provedor da família e, ao mesmo tempo, faz com que ele naturalize a opressão da mulher no mercado de trabalho e fora dele, o que se torna um grande fardo para si mesmo. A pressão social pelo êxito financeiro masculino, independente do contexto socioeconômico – ou o seu fracasso – pode provocar episódios de violência doméstica, alcoolismo e, até mesmo, a perda do desejo sexual. No imaginário social, os ideais de força, insensibilidade e razão condicionam os homens a se comportarem como máquinas, deixando de lado tudo aquilo que não caracteriza o estereótipo masculino: “Visando a produzir a quantidade de mercadorias determinadas pelos patrões, homens são robotizados, transformados em quase-máquinas e, portanto, incapacitados para o desfrute do prazer” (SAFFIOTI, 1987, p. 26).

A composição de Fátima Guedes ilustra bem o preço desse processo de desumanização no trabalho, por meio da representação de um trabalhador que está esgotado física e psicologicamente, após uma jornada extenuante de trabalho. A relação interdialogica com o imaginário sobre as relações de poder entre os gêneros se realiza por uma avaliação axiológica da mulher. Por meio do comportamento alocutivo, a enunciatória avalia as consequências da exploração do trabalho, descrevendo as condições físicas e psíquicas do companheiro, que não possibilitam um modo de viver digno. A marca linguística “morto” reifica o sujeito em todas as dimensões de sua ausência (física, psíquica e emocional), atribuindo a ele apenas o valor do seu salário, insuficiente para a sua sobrevivência e para o sustento da mulher.

A ênfase nos aspectos financeiros mostra o quanto o imaginário social sobre trabalho do homem se funda na imagem de um super-herói, investido de poderes, que protege e zela pelo bem-estar da família, mas paradoxalmente não consegue salvar a si mesmo. É o que observamos quando a locutora relata: “Ele se acha um traste/Embora não reclame do seu ordenado/Não diz quanto ganha/Fica envergonhado”. A falta de tempo, o cansaço, as imposições da masculinidade, o

sentimento de inutilidade, tudo se acumula e se interpõe na relação entre o casal, impedindo que a afetividade e o prazer se façam presentes no dia a dia.

Enfatiza-se também a insatisfação do desejo sexual da mulher diante do cansaço do homem, momento em que o comportamento da enunciativa passa a ser elocutivo, reconhecendo que a condição financeira do marido é tão insatisfatória quanto às relações íntimas do casal. Por outro lado, a dependência econômica da mulher em relação ao marido, modalizada pelo uso dos possessivos em “meu homem” e “seu lado”, é resguardada no tradicional modelo de feminilidade – dócil, companheira, confinada ao regime das atividades domésticas –, o que não possibilita sua realização como mulher. Assim, a apreciação do marido na posição social de trabalhador se funda no domínio ético, ressaltando o valor do esforço e da responsabilidade como positivos. Já a apreciação do homem como parceiro sexual é desfavorável, pois no domínio hedônico o relacionamento amoroso não se realiza, causando frustração à mulher.

É importante frisar que o machismo faz o homem desejar e, até mesmo, exercer o domínio econômico sobre a mulher, imaginando levar muita vantagem sobre o sexo oposto. Na verdade, é à custa desse imaginário perverso que o próprio homem mantém os privilégios do poder capitalista que o subjuga, tornando precária sua relação com a mulher e a família. Ou, como expõe Saffioti (1987), é essa mesma a armadilha de castração masculina.

A partir da desigualdade entre homens e mulheres, eleva-se o imaginário do homem provedor, aquele que não pode aceitar ganhar menos que a mulher e precisa suprir todas as necessidades da família. Forma-se uma cadeia de ausências e necessidades no campo afetivo, que jamais será suprida por ele, porque toda sua força e seu tempo foram vendidos para o campo de trabalho. A família é, assim, mais uma engrenagem para o funcionamento dos sistemas de opressão:

A penetração da ideologia das classes dominantes nas cabeças dos membros das classes dominadas permite que o processo de domesticação da mão-de-obra se desenvolva no seio da própria família, pois enquanto a menina tende a repetir o papel da mãe, o menino tomará o pai como modelo. Desta forma, perpetua-se o sistema de poder que privilegia o homem branco e adulto, em prejuízo das mulheres, dos não-brancos e das crianças e dos adolescentes. (SAFFIOTI, 1987, p. 85).

Mesmo reconhecendo o grau de legitimação social sobre o trabalho feminino, Lipovetsky (2000) afirma que há desigualdades quanto à importância dele dentro da organização familiar. Na hipótese de o marido ter que mudar de cidade por razões

profissionais, a mulher geralmente é impelida a abandonar sua profissão para acompanhá-lo. O trabalho em tempo parcial também costuma ser uma prerrogativa feminina, o que mostra, mais uma vez, que as relações de trabalho apresentam diferenças entre homens e mulheres. Do mesmo modo, as atividades domésticas, ainda que compartilhadas, são predominantemente desenvolvidas por mulheres. Há diferenças estruturais entre os dois gêneros no campo familiar e no campo profissional, que convergem para a reprodução da diferença sexual, encoberta pelo ideal igualitário cujo avanço também é inegável.

A reflexão que a canção nos conduz, converge para o reconhecimento de Saffioti (1987) sobre a conexão entre a história das mulheres e a realidade dos homens, já que uma implica a outra. A redefinição dos papéis masculinos na sociedade deve ser vista como uma questão a ser discutida dentro da história das mulheres, pois são complementares às discriminações vivenciadas por elas. A análise do processo de dominação da mulher deve ser posta sempre em relação ao homem, pois de outra forma não será possível serem entendidos os fenômenos de construção social da superioridade masculina e os mecanismos de construção social da submissão feminina.

5.5 Ana Cañas

Ana Cañas já foi uma simples moradora de uma pensão em São Paulo, onde precisou dividir o espaço com ratos e imaginar a beleza que se ocultava por fora do pequeno quarto sem janelas, lugar comum para as mulheres que se prostituíam, tentando pagar os custos da vida. Nessa época, Ana ainda era acadêmica do curso de Artes Cênicas na Universidade de São Paulo, o pouco que tinha dava para comprar pão, miojo e arroz. Às vezes, distribuía amostras de supermercado; outras vezes, servia café na Augusta. Com a morte do pai, a fuga no álcool foi a anestesia. Entre desânimos e necessidades, Ana recebeu um telefonema avisando sobre um teste, mas era preciso saber cantar e ela confirmou o que jamais havia feito na vida: cantar.

Tudo começou com a audição de um musical sobre Ella Fitzgerald, quando o interesse pela música levou a compositora a iniciar sua carreira nos bares paulistanos, entre eles, o bar Baretto, localizado no Hotel Fasano, em São Paulo, onde ela tinha toda a liberdade de expressar as suas influências, com mais ênfase no jazz. O talento

de Cañas despertou a atenção da mídia, elogios de Chico Buarque, e o contrato com a gravadora Sony não demorou a ser celebrado.

Em 2007, a compositora estreia com o álbum *Amor e caos*, com muitos elogios da crítica, o que possibilitou sua indicação ao prêmio multishow de revelação no ano seguinte. Em 2009, a canção *Esconderijo* (sua autoria), entra no ranque da revista Rolling Stones como uma das melhores músicas do ano. Já em 2012, após mudar de gravadora, emplaca o álbum *Volta*, mais próximo do rock in rol. Em 2015, *Tô na vida* é gravado ao vivo e com direito a um clipe dirigido pela própria artista. Para Ana Cañas, este trabalho marca de forma mais coesa sua tendência musical, algo que oscila entre o rock e as baladas românticas, porém, sem o emblema comercial.

Em 2018, o álbum *Todxs*, produzido por ela e Thiago Barromeo, trouxe sete composições solo, duas em parceria e apenas duas de outros autores. Ana Cañas agora é parte desse grupo de compositoras que sincroniza suas produções artísticas com seu posicionamento político engajado. Amadureceu como compositora, deu voz às questões feministas, contrariando a imagem de diva, adornada nos trabalhos anteriores, desfeita em nome da liberdade de conceber um álbum mais autoral, sem a interferência de gravadoras:

Eu nunca pensei comercialmente. Nunca ganhei dinheiro vendendo disco. Na verdade, acho que existia um descompromisso. O Lúcio pontuou isso pra mim outro dia. Disse que, como cantar, pra mim, aparentemente era fácil, eu acabava cantando tudo sem um grau de envolvimento maior. Eu entendi o que ele disse, concordei e acho que foi um ponto de partida para eu começar a questionar o porquê as pessoas não sabiam dizer quem era a Ana Cañas. Eu queria estar em algum lugar esteticamente e dá muito mais trabalho, foi um amadurecimento. Eu realmente enlouqueci, fiquei um ano e meio fazendo canções trancadas em quartos de hotéis, dentro de um box, tocando violão. Deixei de falar com muita gente porque eu queria resolver essa questão, a de achar o lugar certo para a minha voz. A intérprete está resolvida. Agora eu queria outra história. (ANA CANÃS, 2015).

Também mais audaciosa, sexual e provocadora, é assim que aparece Ana Canãs no álbum *Todxs*, características que se estendem a todo projeto gráfico do álbum e às canções (Figura 7). O sexo é, sem dúvidas, a sua temática recorrente, porém, a compositora mostra que a realidade pode conjugar o prazer e a dor na mesma esquina. É com essa proposta que Cañas engata a crítica contra a cultura do ódio, da misoginia, da violência, desconstruindo imaginários sobre a identidade de gênero, a sexualidade, o amor e a mulher.

Figura 7 - Ana Cañas em foto do álbum Todxs



Fonte: site www.polemicaparaiba.com.br, 2018.

Por seu mérito, foi indicado ao *Grammy Latino* de 2019 como um dos melhores álbuns pop de música contemporânea, tendo a composição *Dói* entre uma de suas melhores faixas. Mais de três décadas depois da canção *Mônica* (1981), de Angela Ro Ro, o tema da violência contra a mulher continua a se enredar nas composições femininas de um modo mais contundente. Percebe-se uma interdiscursividade temática com a canção de Ro Ro. A enunciadora também gera um efeito de confiança ao relatar as violências sofridas ao interlocutor, colocando o agressor como o polo passivo do ato comunicativo, no entanto, sem conseguir estabelecer um diálogo:

Dói

Você diz coisas tão terríveis
 Hm, hm, dói
 São coisas todas incabíveis
 Hm, hm, me destrói
 Mas eu só sei viver desse jeito louco (louco)
 Quase que a gente separa de novo
 Mais uma vez te perdoo
 Só o tempo e o seu beijo
 Vai entender porque que a gente é assim
 Só pra fazer amor
 Amor e dor no fim
 Você diz coisas tão terríveis
 Dói
 São coisas todas incabíveis, incabíveis
 Hm, hm, me destrói, me destrói
 Mas eu só sei viver desse jeito louco (louco, louco)
 Quase que a gente separa de novo (de novo e de novo)
 Mais uma vez te perdoo
 Só o tempo e o seu beijo
 Vai entender porque que a gente é assim (assim)
 Só pra fazer amor
 Amor e dor, amor no fim
 Vai entender porque que a gente é assim (assim, assim, assim)

Só pra fazer amor
Amor e dor no fim
(ANA CAÑAS, 2018).

De acordo com Teles e Melo (2012), a violência de gênero pode ser definida como uma relação em que o homem domina e submete a mulher às suas vontades, e isso não é determinado pela natureza, mas pelos costumes, meios de comunicação, educação, que influenciam a definição de padrões para o comportamento masculino. Culturalmente foi construído o estereótipo do homem controlador, que manda em todas as esferas da vida da mulher, com o poder de limitar sua liberdade, dominar seus desejos e regular suas opiniões. O ciclo de um relacionamento abusivo cabe muito bem nas linhas da composição *Dói*. As violências simbólica, psicológica e verbal são exploradas dentro de um contexto amoroso convencional, do qual é possível extrair, discursivamente, todas as etapas de construção do imaginário sobre uma relação tóxica.

O eu-comunicante está em flagrante conflito com o eu-enunciador, que parece inicialmente indignar-se com as humilhações sofridas, baseadas em acusações infundadas e agressões verbais, que ferem sua autoestima. No entanto, ocorre um eterno retorno à ideia de que é necessário viver assim para sustentar o relacionamento, ocultando a gravidade da violência sob o *status* de um comportamento transgressor e banal “jeito louco”. Perceba-se ainda que o comportamento alocutivo da enunciativa só dá vez ao elocutivo quando a mulher estabelece uma relação de aceitação da violência: “Mais uma vez eu te perdoo.” Observa-se que o imaginário social do amor se condiciona pela repetição de um comportamento autodestrutivo de apego desmedido ao outro, que a locutora não se dá conta: “Vai entender porque que a gente é assim”. Esse efeito de realidade vai tensionando até a mulher se dá por vencida.

Depreende-se ainda que o interesse sexual do companheiro serve como uma estratégia de reconciliação temporária, porque as agressões sempre voltam ocorrer, depois que a vítima perdoo o agressor: “Mais uma vez te perdoo/só o tempo e seu beijo/Vai entender porque a gente é assim/Só pra fazer amor”. A incompreensão sobre as atitudes agressivas do companheiro e do próprio sentido dado ao amor no relacionamento, geram um sofrimento psíquico causado pela tensão que envolve todo o ciclo abusivo: “amor e dor/amor no fim/amor e dor no fim”. Observa-se que, na posição de EUE, a locutora não consegue elaborar de forma consciente os gatilhos

mentais que a mantêm nesse ciclo. A cumplicidade entre vítima e agressor faz com que a mulher naturalize a violência, perdendo a noção crítica da realidade e, ao mesmo tempo, internalizando as situações de violência como uma experiência necessária. Deste modo, é perceptível que:

Se as mulheres sempre se opuseram à ordem patriarcal de gênero; se o caráter primordial do gênero molda subjetividades; se o gênero se situa aquém da consciência; se as mulheres desfrutam de parcelas irrisórias de poder face às detidas pelos homens; se as mulheres são portadoras de uma consciência de dominadas; torna-se difícil, se não impossível, pensar estas criaturas como cúmplices de seus agressores. (SAFFIOTI, 2001, p. 126).

Além disso, há de se observar que a dominação masculina está inscrita, socialmente, em várias formas de poder simbólico, o que faz com que as mulheres internalizem seus esquemas de percepção de maneira inconsciente. É uma construção duradoura e antiga, que não se dá em uma única direção, mas também coexistem com outros modos de convivência mais harmoniosos e saudáveis, forjando os ânimos ligados ao respeito, à cordialidade, ao amor, à colaboração, entre tantos outros. O agressor assume vários papéis sociais e muitas vezes não manifesta qualquer ato de agressividade em outros espaços sociais, reservando à companheira e/ou aos filhos os ímpetos da violência doméstica.

À semelhança do que consta no *site* do Instituto Maria da Penha, Teles e Melo (2012, p.23) afirmam que o ciclo do relacionamento abusivo envolve fases: “A violência de gênero ou contra a mulher está de tal forma arraizada na cultura humana que se dá de forma cíclica, como um processo regular com fases bem definidas: tensão relacional, violência aberta, arrependimento e lua de mel”. Na fase da tensão, a mulher geralmente tenta conter as atitudes agressivas do homem por coisas insignificantes, chegando a pensar que fez algo de errado para justificar a situação. Depois, iniciam-se os atos de violência contra a mulher por meio de agressões verbal, psicológica, material e/ou física, momento em que há o distanciamento do agressor. Ele se arrepende e a mulher volta ao relacionamento com a promessa de mudança, mas há o retorno à primeira fase, tornando a mulher confusa e culpada. A denúncia é apenas parte de um longo processo de conscientização, no qual a mulher necessita, muitas vezes, modificar toda a sua vida, e até a sua identidade para permanecer viva.

Respeita

Ocê que pensa que pode dizer o que quiser
Respeita, aí!

Eu sou mulher
 Quando a palavra desacata, mata, dói
 Fala toda errada que nada constrói
 Constrangimento, em detrimento de todo discernimento quando ela diz não
 Mas eu tô vendo, eu tô sabendo, eu tô sacando o movimento
 É covardia no momento quando ele levanta a mão
 Ela vai
 Ela vem
 Meu corpo, minha lei
 Tô por aí, mas não tô a toa
 Respeita, respeita, respeita as mina, porra!
 Diversão é um conceito diferente
 Onde todas as partes envolvidas consentem
 O silêncio é um grito de socorro escondido
 Pela alma, pelo corpo, pelo o que nunca foi dito
 Ninguém viu, ninguém vê, ninguém quer saber
 A dor é sua, a culpa não é sua
 Mas ninguém vai te dizer
 E o cinismo obtuso daquele cara confuso
 Mas eu vou esclarecer
 Abuso
 Ela vai
 Ela vem
 Meu corpo, minha lei
 Tô por aí, mas não tô a toa
 Respeita, respeita, respeita as mina, porra!
 Violência por todo mundo
 A todo minuto
 Por todas nós
 Por essa voz que só quer paz
 Por todo luto nunca é demais
 Desrespeitada, ignorada, assediada, explorada
 Mutilada, destrutada, reprimida, explorada
 Mas a luz não se apaga
 Digo o que sinto
 Ninguém me cala
 Ela vai
 Ela vem
 Meu corpo, minha lei
 Tô por aí, mas não tô a toa
 Respeita, respeita, respeita as mina, porra!
 (ANA CAÑAS, 20).

Lançada em 2017, com a participação de 86 mulheres engajadas com pautas feministas, *Respeita* aborda o assédio e a violência como questões a serem vencidas pelas mulheres. O primeiro verso da composição de Ana Cañas recupera de forma intradialógica a canção *Se Você Pensa* (1968), de Roberto Carlos e Erasmo, fazendo alusão aos versos iniciais da canção: “Se você pensar que vai fazer de mim/O que faz com todo mundo que te ama/Acho bom saber que pra ficar comigo/Vai ter que mudar.” (ERASMO e ROBERTO CARLOS, 1968). Se nesta fica evidente a relação de ameaça, enunciada a partir do discurso de superioridade de um homem; em *Respeita*, a réplica da enunciativa se dá por uma interação enunciativa do tipo polêmica: “Você

que pensa que pode dizer o que quiser/ Respeita aí, eu sou mulher” (ANA CANÃS, 2018). O discurso alocutivo da mulher se opera com o propósito de sugerir ao interlocutor uma mudança de atitude, posta em causa com a petição.

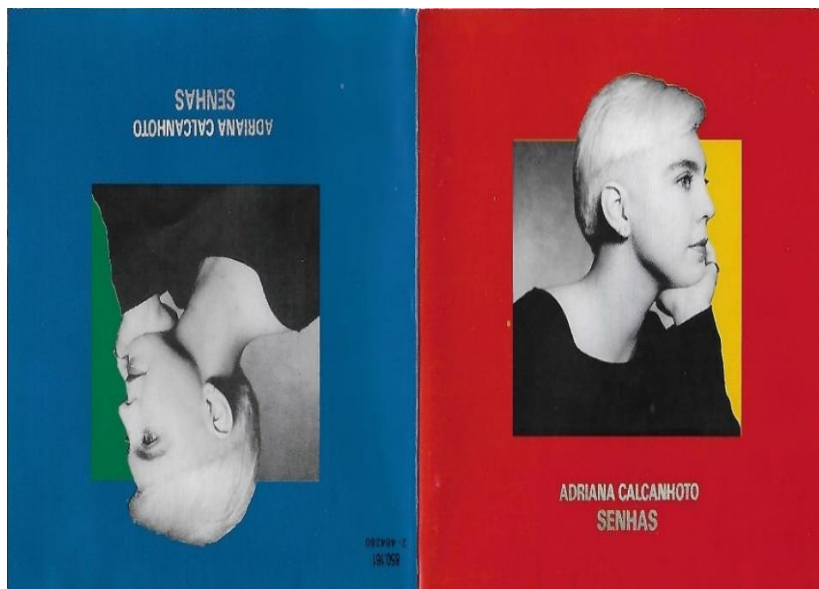
A mudança de comportamento da enunciadora na passagem do comportamento alocutivo para o elocutivo não torna a narração autobiográfica, ao contrário, a narradora parece se tornar uma testemunha involuntária da violência entre um casal, suposição dada pelos verbos no gerúndio (“tô vendo”, “tô sabendo”, “tô sacando”), que atualizam o dizer no momento em que a violência ocorre. A partir desse momento, há um retorno ao comportamento delocutivo, quando a enunciadora torna a sugestão inicial da sua fala uma imposição: “Respeita, respeita, respeita as mina, porra.”

O comportamento alocutivo volta à encenação discursiva, já estabelecendo uma relação de petição entre os sujeitos de fala e mostrando também a condição de impotência da locutora, que descreve seu sentimento de inferiorização: “desrespeitada, ignorada, explorada, mutilada, destrutada, reprimida, explorada.” Tais marcadores, apesar de fazerem referência à enunciadora, aplicam-se a qualquer mulher, são traços da violência, que em algum momento servem à identificação do sofrimento feminino. Ao trazer o corpo como uma simbologia de resistência, de liberdade, a enunciadora se inscreve no seu discurso com o compromisso de não silenciar as dores que começam por ele, mesmo que sejam sentidas em outra mulher. Observa-se, assim, que o discurso se constrói de maneira instável, tal como uma discussão, na qual várias vozes falam ao mesmo tempo, o que fixa a mensagem do respeito, porque o pessoal (o corpo), sim, sempre foi político.

5.6 Adriana Calcanhotto

A gaúcha Adriana Calcanhotto iniciou sua carreira na década de 1980, com apresentações em casas noturnas e bares da cidade de Porto Alegre, sua cidade natal. Após vários shows, também nas cidades de São Paulo e Rio de Janeiro, foi convidada a lançar seu primeiro disco, *Enguiço* (1990), que reunia o seu repertório premiado no concurso *Sharp* de revelação feminina. Apesar do seu pai ser baterista de jazz, as maiores influências da compositora vieram do rádio e da música popular brasileira. Com um ambiente doméstico povoado pela atmosfera musical, aos seis anos já tocava os primeiros acordes no violão.

Figura 8 - Adriana Calcanhotto em capa do álbum *Senhas*



Fonte: Foto de capa do álbum *Senhas*, 1992.

A Literatura também se fez presente desde cedo, a compositora traz nas lembranças de infância a admiração pela poesia de Vinícius de Moraes, ouvida pelo rádio. Não por acaso, sua obra é repleta de adaptações poéticas, com poemas musicados de Fernando Pessoa, Mário de Andrade, Ferreira Gullar, entre tantos. A importância que dá à linguagem, não apenas em seu caráter linguístico, sobretudo, em seu caráter artístico, é o traço que mais se ressalta na sua obra.

Consagrada como intérprete e compositora, Adriana também mantém laços com Portugal, onde passou a lecionar um curso sobre a atividade da composição na Universidade de Coimbra. Essa incursão na academia deu a ela o título de Embaixadora da Língua Portuguesa na instituição, o que consolida seus estudos sobre as origens do idioma, aprimorando o discurso que se musicaliza em sua arte. Sua produção autoral iniciou com o álbum *Senhas* (1992), uma produção de alta relevância para o cancioneiro nacional, manifestando sua preocupação com a realidade social do país, principalmente com os temas relacionados à questão racial.

Essa temática, mesmo quando não abordada de forma direta, está presente em seu trabalho. Aliás, a preocupação da compositora com a realidade econômico-social do Brasil vai além de suas canções. Adriana Calcanhotto também mostra como tornar a arte um meio de engajamento político não-partidário. O envolvimento da compositora com as causas minoritárias, fez com que Calcanhotto se tornasse a embaixadora do Instituto Menino Miguel, criada pela UFRPE para a discussão de

temas sobre a infância, família e envelhecimento. Além disso, os direitos autorais do *single 2 de junho* (2020) foram doados à família de Miguel. Ela fez questão de conhecer pessoalmente Mirtes (a mãe do garoto), fortalecendo sua luta por justiça.

Suas composições também guardam relação com a poesia, é o caso de *A Fábrica de poemas* (1994), aclamado pela crítica e *Marítimo* (1998), que tem fortes referências com as artes visuais, o modernismo e a arte de Hélio Oiticica. Em 2004, com o heterônimo *Adriana Partimpim*, recebeu o *Grammy Latino* pelo disco, que traz várias canções escritas para crianças. Destacam-se ainda o álbum *Micróbio do samba* (2011), repleto de canções autorais e referências ao sambista Lupicínio Rodrigues e *Só* (2020), que propõe a urgência de produzir músicas na quarentena, em contraste com o trabalho anterior - *Margem* (2019), que demorou uma década para ser produzido.

Negros

O sol desbota as cores
 O sol dá cor aos negros
 O sol bate nos cheiros
 O sol faz se deslocarem as sombras
 A chuva cai sobre os telhados
 Sobre as telhas
 E dá sentido as goteiras
 A chuva faz viverem as poças
 E os negros recolhem as roupas
 A música dos brancos é negra
 A pele dos negros é negra
 Os dentes dos negros são brancos
 Os brancos são só brancos
 Os negros são retintos
 Os brancos têm culpa e castigo
 E os negros têm os santos
 Os negros na cozinha
 Os brancos na sala
 A valsa na camarinha
 A salsa na senzala
 A música dos brancos é negra
 A pele dos negros é negra
 Os dentes dos negros são brancos
 Os brancos são só brancos
 Os negros são azuis
 Os brancos ficam vermelhos
 E os negros não
 Os negros ficam brancos de medo
 Os negros são só negros
 Os brancos são troianos
 Os negros não são gregos
 Os negros não são brancos
 Os olhos dos negros são negros
 Os olhos dos brancos podem ser negros
 Os olhos, os zíperes, os pelos

Os brancos, os negros e o desejo
 A música dos brancos é negra
 A pele dos negros é negra
 Os dentes dos negros são brancos
 A música dos brancos
 A música dos pretos
 A música da fala
 A dança das ancas
 O andar das mulatas
 "Ô essa dona caminhando"
 A música dos brancos é negra
 A pele dos negros é negra
 Os dentes dos negros são brancos
 Lanço o meu olhar sobre o Brasil e não entendo nada
 (ADRIANA CALCANHOTTO, 1992).

A composição em destaque faz parte do álbum *Senhas*, produzido por Adriana Calcanhotto e Ricardo Rente, gravado em 1992. É o primeiro trabalho em que se destaca sua produção autoral: sete faixas são de composições próprias, duas outras foram feitas em parceria e quatro, pertencem a outros compositores, totalizando 13 faixas com temáticas comuns. Diferentemente do primeiro álbum da carreira (*Enguiço*), a compositora confessou se tratar de um trabalho mais próximo de sua identidade artística, ressaltando a influência da música negra: "Pensei numa textura sonora diferente do anterior. Ele está mais sujo, mais rústico e também mais escuro. Musicalmente, ele tem o efeito dos ritmos negros em mim." (ADRIANA CALCANHOTTO, 1992). Assim podemos observar que, além do ritmo dos batuques e do samba, a questão racial é explorada em três faixas: *Mulato Calado*, *Milagres/Miséria* e *Negros*.

As relações intradialógicas em *Negros* são interdiscursivas e contratuais. A partir do procedimento de *definição*, a enunciativa confronta os estereótipos sobre brancos e negros, evidenciando as polaridades dos seus respectivos lugares na cultura e na sociedade. Por meio de um comportamento delocutivo, a construção descritiva das identidades raciais é operada por marcadores da diferença, que geram efeitos de confiança no discurso, balizando a intervenção implícita da enunciativa. Tudo que está associado ao negro não se desvincula da significação racista que a ele é direcionado.

Hall (2014) explica que a identidade e a diferença surgem como resultado desse processo de produção simbólico-discursiva e refletem a relação de forças em disputa, de modo que são instáveis e só têm sentidos quando postas em relação com outras identidades. A construção identitária tem, portanto, uma dimensão simbólica e

social, está atrelada à noção da diferença, estabelecida por um processo de diferenciação, geralmente, de caráter classificatório, que demarca o poder de incluir/excluir, nomear, normalizar, padronizar as diferenças, tomando como referencial a posição do poder dominante.

Assim é que o princípio da diferença cultural é colocado na canção como um pretexto para explicar o racismo nessa perspectiva. O uso de dêiticos no início de cada verso orienta a organização do discurso como uma espécie de descrição classificatória sobre brancos e negros, que, aos poucos, constrói o imaginário social sobre as raças. Dessa forma temos oposições que embaralham a noção de hierarquia entre elas, mas deixam inferir seus efeitos e suas causas. A partir da asserção “Os brancos são só brancos/Os negros são retintos”, a enunciativa põe em relevo a ideologia do branqueamento e os privilégios do branco em oposição às experiências racializadas do povo preto, que estão sempre estão vinculadas à opressão e à discriminação.

Assim, temos lugares sociais (sala x cozinha, camarinha x senzala) que resgatam historicamente as posições dos sujeitos na organização da sociedade brasileira, adotando o critério da cor da pele como o único traço de definição do que se legitima como positivo ou negativo na sociedade. Isso abrange também aspectos culturais (valsa x salsa x música de negro), religião (catolicismo- culpa x religiões de matriz africana-fé) e comportamento (ódio x medo). Ironicamente, a única referência de igualdade entre brancos e negros na canção é a cor dos dentes, o que não representa qualquer condição de vantagem. Gonzales (2020) ensina que essa ideologia é a base de sustentação do sistema classificatório da cultura ocidental, sendo a cultura branca o único referencial de valores e de verdades. Tal ideia é sintetizada nos versos “Os brancos são troianos/os negros não são gregos.” Ou seja, os brancos são gregos e troianos, representam a raça dominante e todo sistema de representação cultural.

As marcas linguísticas “olhos”, “desejo”, “ancas”, “dança”, “mulata” pronunciam o fetichismo, já comentado por Hall (2016), sobre os corpos pretos, rotulados, segundo Lelia Gonzales, pelo erotismo e exotismo de suas formas. A inclusão incidental de um trecho de *Aquarela do Brasil* (1939), de Ari Barroso, já aponta para o comportamento delocutivo da enunciativa em incluir as mulheres negras na construção de um nova História do Brasil, que reconheça seu protagonismo, não apenas a partir da superexploração de seu trabalho ou do seu corpo, mas, sobretudo, pela sua

contribuição na formação da cultura e da identidade brasileira. Eis a contradição que se apresenta na apropriação cultural de sua cultura, quando a locutora reafirma: “A música do branco é negra”. Como entender?

2 de junho

No país negro e racista
 No coração da América Latina
 Na cidade do Recife
 Terça feira 2 de junho de dois mil e vinte
 Vinte e nove graus Celsius
 Céu claro
 Sai pra trabalhar a empregada
 Mesmo no meio da pandemia
 E por isso ela leva pela mão
 Miguel, cinco anos
 Nome de anjo
 Miguel Otávio
 Primeiro e único
 Trinta e cinco metros de voo
 Do nono andar
 Cinquenta e nove segundos antes de sua mãe voltar
 O destino de Ícaro
 O sangue de preto
 As asas de ar
 O destino de Ícaro
 O sangue de preto
 As asas de ar
 No país negro e racista
 No coração da América Latina
 (ADRIANA CALCANHOTTO, 2020).

Durante a pandemia da COVID, ao saber da morte do garoto Miguel, que caiu de um prédio após ser deixado sozinho no elevador, Adriana Calcanhotto transformou a dor e a revolta nos versos pungentes de 2 de julho. Sobre isso, confessa:

Foi difícil no começo eu entender que só uma música era talvez o que iria resolver aquela sensação que eu tinha quando eu vi na televisão tudo o que aconteceu com o Miguel era uma sensação de não conseguir engolir aquilo, literalmente, sabe? Costumo dizer para as pessoas e, mesmo no show, quando vou fazê-la, é sentir que fiz a canção porque eu não consegui não fazê-la. É a primeira vez que fiz uma canção nessa urgência, nesse tipo de circunstância, com essas sensações. Nunca fui movida dessa maneira a fazer uma canção. Não procura ser bela, pois mexe exatamente com isso. E a minha ideia da construção da música era criar a partir dos fatos, descrever, colocar na situação da cidade, é quase uma peça jornalística. Só no final é que se afasta um pouco dessa linguagem. (ADRIANA CALCANHOTTO, 2022).

De fato, Dois de junho de 2020 marca um acontecimento trágico na cidade de Recife: a morte de Miguel, uma criança de 5 anos, que estava sob os cuidados da

patroa de sua mãe, que trabalhava como uma empregada doméstica. A narrativa marca o comportamento delocutivo da enunciativa e está dividida em dois momentos: a ida da mãe para o trabalho na companhia do filho e a morte da criança. Inicialmente organizada de forma linear, com localização da sequência no tempo e espaço, há uma estilização da narrativa jornalística, criando a expectativa de sua continuidade, quando se interrompe a descrição do personagem Miguel, produzindo um efeito de estranhamento no trecho: “Trinta e cinco metros de voo/Do nono andar.”

Na primeira parte, as questões sociais nos possibilitam entender a desumanidade que envolve as relações de trabalho entre a patroa e sua empregada. No contexto da pandemia por COVID-19, mesmo com todos os protocolos sanitários para manter o isolamento e o distanciamento social, a babá teve que se deslocar para o trabalho, levando o filho pequeno, porque precisava se sustentar financeiramente.

Para Almeida (2018), apesar de haver uma ideia de democracia racial no imaginário nacional, que influencia o pensamento de diferentes grupos político-partidários, suas bases ideológicas estão voltadas para a absorção da mão-de-obra negra na lógica capitalista e isso significou historicamente produzir um discurso racista para atestar a violência e a desigualdade. É a partir dessa proposição que o autor define racismo estrutural, colocado como um elemento essencial para organização político-econômica, que distorce a realidade dos negros em função da exploração capitalista. Nesse âmbito, não é raro comprovar as relações precárias de trabalho das mulheres negras, quase sempre vinculadas a empregos desvalorizados social e economicamente, “aqueles que não produzem mais-valia, mas que são essenciais, a exemplo das babás e empregadas domésticas [...]. São diariamente vítimas de assédio moral, da violência doméstica e do abandono.” (ALMEIDA, 2018, p. 145).

A essa reflexão, Almeida (2018) acrescenta o fato de que o racismo cria na consciência social um comportamento de resignação frente às desigualdades econômicas, pois, além de se naturalizar sua própria opressão como o pagamento de salários mais baixos para as minorias, inibe a mobilização de trabalhadores brancos por melhores condições de trabalho, impulsionando o crescimento das organizações capitalistas e se reproduzindo nas instituições sociais. É dessa forma que o negro, enquanto pessoa, perde sua importância, que parece unicamente servir às engrenagens capitalistas de produção. Expandindo esse raciocínio, a invisibilidade social do negro se alicerça em um duplo mecanismo de produção do imaginário nacional: o primeiro se formata na memória social, com a representação do ex-

escravo, aquele que não tinha direitos, não recebia salário, não se inseria no discurso da cidadania; o segundo está calcado na representação da raça forte, que a tudo suportou e conseguiu ser inserida no contexto do trabalho, o qual lhe oferece as condições materiais de sobrevivência.

Aos poucos, vamos identificando que Miguel era negro, mas a narrativa, assim como a velocidade da queda da criança do nono andar, reparte-se entre o concreto da vida social e o abstrato, o lúdico da vida infantil. O lúdico é criado a partir do corte abrupto com a vida social, quando se individualiza a imagem de Miguel, fugindo das descrições jornalísticas, que noticiam mortes como um mero caso estatístico: “Miguel, cinco anos/Nome de anjo/Miguel Otávio/Primeiro e único”. Sua comparação com Ícaro é um elemento de construção poética, colocado em primeiro plano, uma alusão à mitologia. Ícaro tentou fugir de um labirinto com as asas que o pai havia dado a ele, mas de tão alto que voou, chegou muito perto do sol e morreu. Miguel, que só contava com as asas imaginárias da vida, estava perdido no imenso edifício Píer Maurício de Nassau, tentando encontrar sua mãe, após a patroa tê-lo abandonado no elevador do prédio. Sozinha, a criança saiu em busca da mãe, imaginou que poderia transpor todos aqueles andares, escalando as grades de um vão, mas do alto do nono andar a grade se rompeu e como tendo as asas quebradas, ele teve o mesmo final trágico de Ícaro.

Atente-se para a simbologia do elevador na cultura brasileira, lugar onde muitos episódios racistas se repetem, conjugando-se com a ilusória crença na igualdade democrática, na liberdade de ir e vir, que em seu exercício seletivo, não evita a criação de normas discriminatórias em condomínios privados, onde o elevador de serviço sempre está reservado aos negros e à classe operária, sendo negado a estes o uso do elevador social. Não é uma mera oposição de termos, a ideia do social e do serviço, nesse contexto, se adequam à função da sociabilidade capitalista, mencionada por Almeida (2018). No complexo jogo de inserção do indivíduo na lógica do capital, várias estratégias são utilizadas para domesticar os corpos, naturalizando-se o racismo nas pequenas ações do cotidiano.

É importante compreender que o elevador é um espaço de segregação racial e de classe, de onde se inspecionam os códigos de funcionamento daquela sociabilidade. A organização desse espaço reflete a ordem, a autoridade e a vigilância sobre os corpos e as estruturas sociais. Assim, dentro dos apartamentos ou salas comerciais, a faxineira só pode permanecer se estiver a serviço, e sob vigilância. No

espaço social, a distância deve ser imposta e, assim, as práticas discriminatórias são exercidas por seus agentes, em nome daquilo que chamam de tradição. O abandono de Miguel Otávio, criança negra de cinco anos em um elevador de serviço, enquanto a mãe passeava com o animal e estimação da patroa, ilustra bem como se formatam o racismo estrutural e a violência em nossa formação social. Miguel foi despachado como um objeto sem valor por uma mulher branca e de alto poder aquisitivo, o que desfaz toda a ideia de acaso ou acidente. Na hipótese de ter sido negligente com o filho da patroa, a babá dificilmente se livraria da acusação do crime de abandono de incapaz, mas o contrário, mais uma vez, aconteceu.

Desse modo, há o desencontro de dois imaginários: o imaginário do pequeno Miguel, permeado pela ingenuidade, pela construção lúdica da realidade e o imaginário social, que impõe um destino terrível para qualquer criança negra: o racismo sistêmico. Figurativamente, Miguel Otávio despencou da escala social que o desprezava. O seu nome, criado para se distinguir dos demais, não passou de uma representação sobre sua identidade, que foi ali completamente ignorada e aniquilada em 35 metros de queda livre. Se as asas de Ícaro foram coladas com cera de abelha, as de Miguel eram de ar, mas não o suficiente para manter o seu voo, sua vida. “No país negro e racista”, “Recife”, “No coração da América Latina”, “céu claro”, são indicadores espaciais que ajudam a configurar a lógica narrativa, na qual se denuncia o racismo com o fato aterrador de que nesses territórios os negros são a maioria de sua população. No imaginário social, o racismo se manifesta, muitas vezes, de maneira sutil, mas sempre normalizado no cotidiano das pessoas. A narrativa se desenvolve da mesma forma, entre a condensação e a revelação de uma tragédia, que descrita de uma forma poética, surge encoberta pelos demais planos e pode passar despercebida ao leitor menos atento à realidade social.

5.7 Vanessa da Mata

Nascida na pequena cidade de Alto das Garças, no Mato Grosso, Vanessa da Mata mudou-se para Uberlândia aos 14 anos em busca de maiores oportunidades, com o objetivo de futuramente cursar Medicina. Aos 15 anos já se apresentava em barezinhos, momento em que começa a se dedicar ao meio musical. Em 1992, foi para São Paulo e passou a fazer parte da banda feminina de reggae Shalla-Ball e

posteriormente integrou a banda Black Uhuru. Chegou a trabalhar como modelo fotográfica, mas sua carreira como compositora aos poucos se firmava.

No início, Vanessa da Mata não pensava em interpretar suas próprias canções e ainda adolescente, passava dias escrevendo canções, impondo a si mesma uma meta de escrever três canções por dia. A compositora teve, aos 21 anos, em 1997, uma de suas maiores realizações como profissional. Trata-se da parceria com Chico César, que resultou na gravação de *A força que nunca seca* por Maria Bethânia, indicada ao *Grammy Latino*. Essa gravação mudaria os rumos de sua escolha: o primeiro trabalho, *Vanessa da Mata*, foi gravado em 2002, tendo duas faixas produzidas para novelas.

Em 2004, a gravação de *Essa boneca tem manual* garantiu o disco de platina. Em 2008, o trabalho intitulado de *Sim*, gravado no ano anterior, recebe o prêmio de melhor álbum pop contemporâneo brasileiro no *Grammy Latino*. Lança *Bicicletas, bolos e outras alegrias* em 2010, um álbum só de músicas autorais, entre as quais, destacamos *Bolsa de grife*, que fala sobre o consumismo de maneira bem-humorada. Em 2014, mais uma indicação ao *Grammy*, pelo *single Segue o som*, que teve a canção mais executada nas rádios brasileiras na categoria adulto, também indicada ao prêmio de melhor canção brasileira na mesma cerimônia de premiação.

Figura 9 - Vanessa da Mata em show no Estado de Pernambuco



Fonte: site da revista www.veja.com.br, 2022.

O álbum *Segue o som* é um trabalho autoral, Vanessa assina 13 faixas de 14 canções, retomando a atmosfera peculiar de sua musicalidade. A sonoridade do reggae se mistura ao carimbó, ao samba pop, ao pop rock, combinados com o tom

leve da sua voz. Apesar da proposta de alegria e leveza desse trabalho, a crítica social é posta lado a lado das composições que despertam reflexões sobre a mulher, as relações humanas e as lembranças de família.

Do álbum *Segue o som*, escolhemos para análise a composição *Homem invisível no mundo invisível* (2014), que trata das relações humanas no mundo contemporâneo. O trabalho é muito representativo para a trajetória da compositora, que afirma sua preocupação com as temáticas sociais e de gênero:

Por mais que não queira falar da vida pessoal, uso a minha história. Ritmicamente, tem plugins e artifícios, timbres diferentes, uma guitarra que se usava muito na década de 1970 e não se usa mais. Cada música tem uma personalidade própria. Homem preto parece um pop mundial e ao mesmo tempo é uma história de amor dos meus avós. Toda a humanidade veio de uma mulher, fala sobre a contemporaneidade, a dicotomia que se deu nos casais, homem e mulher ou tanto faz. Hoje em dia, os gays talvez tenham menos crise que o hétero. Está cada vez mais difícil o homem sair do papel de provedor e entender que a mulher também canta, pode exercer uma sedução. Isso é muito difícil para o poder operacional do pênis. Rebola nega é uma coisa de estar incomodada com um Brasil tão desigual, cruel, ruído, me incomodam muito certas situações, a miséria, a violência por causa da miséria, o extremismo por causa da miséria e do desespero, o preconceito. Em todos os sentidos, não só racial, com gays, com a mulher. (VANESSA DA MATA, 2014).

Vanessa é uma compositora notável. Ao longo de seu trabalho autoral, as composições de preocupação social aparecem sem o tom panfletário, comum a outros gêneros musicais. Há um certo telurismo que atravessa a construção de seus versos, não raramente voltados à procura do humanismo nas relações com a família, com os filhos, com a natureza e com o mundo¹⁶.

Após a gravação do DVD *Caixinha de música* em 2017, lançou o álbum *Quando deixamos nossos beijos na esquina*, com 11 faixas autorais. Mas o que a compositora pontua nessa trajetória é ter se livrado das obrigações contratuais da gravadora, o que possibilita uma liberdade na escolha de seu repertório: “A liberdade que eu tenho hoje de não ter uma gravadora, é justamente para escolher as músicas que eu acho que realmente são boas e que vão trazer algo bom ao público.” (VANESSA DA MATA, 2022).

¹⁶ Esses imaginários estão presentes, por exemplo, nas canções: *Minha herança: uma flor* (2010), *Absurdo* (2009), *Nossa geração* (2019), entre outras.

Bolsa de grife

Comprei uma bolsa de grife
 Ouçam que cara de pau
 Ela disse que ia me dar amor
 Acreditei, que horror
 Ela disse que ia me curar a gripe
 Desconfiei, mas comprei
 Comprei a bolsa cara pra me curar do mal
 Ela disse que me curava o fogo
 Achei que era normal
 Ela disse que gritava e pedia socorro
 Achei natural
 Ainda tenho a angústia e a sede
 A solidão, a gripe e a dor
 E a sensação de muita tolice
 Nas prestações que eu pago
 Pela tal bolsa de grife
 Ainda tenho a angústia e a sede
 A solidão, a gripe e a dor
 E a sensação de muita tolice
 Nas prestações que eu pago
 Pela tal bolsa de grife
 Nem pensei, chuá chuá
 Impulso chubidu ba-ba
 Pra sanar, chuá chuá
 Um momento, chubidu bidu
 Silenciar (chuá chuá)
 Barulhos (chubidu ba-ba)
 Me esqueci de (chuá chuá) respirar
 Um, dois, três
 Eu paro
 Hoje sei que tenho tudo, será?
 Escrevi em meu colar
 Dentro há o que procuro
 Ainda tenho a angústia e a sede
 A solidão, a gripe e a dor
 E a sensação de muita tolice
 Nas prestações que eu pago
 Pela tal bolsa de grife
 Ainda tenho a angústia e a sede
 A solidão, a gripe e a dor
 E a sensação de muita tolice
 Nas prestações que eu pago
 Pela tal bolsa de grife
 (VANESSA DA MATA, 2010).

Ao analisar a sociedade de consumo, Lipovetsky (2007) identifica três fases de seu desenvolvimento. A fase I dura até o ano de 1880, momento em que se observa a invenção do marketing de massa e o surgimento do consumidor moderno, seduzido pelas estratégias da publicidade. Em lugar de produtos anônimos, com vendas a granel, são lançadas as marcas, que dão maior credibilidade, suprimindo, aos poucos, a importância da composição física de um produto por algo imaterial como as

assinaturas. Os magazines se transformam nos maiores distribuidores de produtos, escalonando seus negócios a baixo custo. São essas mudanças na produção e na compra de mercadorias que proporcionam o acesso em massa a bens, anteriormente, destinados à burguesia. É dessa forma que as relações de consumo começam a sofrer impactos. O ato de comprar, nesta fase, envolve a ideia de prazer, desejo, algo muito bem explorado pelo marketing.

Democratizado o acesso aos bens duráveis, na fase II o crédito amplia o consumismo, que deixa a ordem das necessidades para entrar definitivamente na lógica do efêmero. A diversificação dos produtos e sua obsolescência forçam a renovação de modelos e estilos em um curto período. O projeto da sociedade de consumo, neste momento, é organizar o cotidiano de forma confortável, gerando felicidade a qualquer indivíduo. A revolução comercial se propaga, em detrimento da qualidade dos produtos. Está no cerne dos interesses, a privatização dos modos de vida, a autonomia dos sujeitos em escolher o que lhes traz leveza, prazer, erotismo, tanto mais quanto seja seu poder de compra:

A fase II se mostra como “sociedade do desejo”, achando-se toda cotidianidade impregnada do imaginário de felicidade consumidora, de sonhos de praia, de ludismo erótico, de modas ostensivamente jovens. Música rock, quadrinhos, *pin-up*, liberação sexual, *fun morality*, design modernista: período heroico do consumo rejuvenesceu, exaltou, suavizou os signos da cultura cotidiana. Através das mitologias adolescentes, liberatórias e despreocupadas com o futuro, produziu-se uma profunda mutação cultural. (LIPOVETSKY, 2007, p. 35).

A fase III promove uma nova etapa do consumo, agora direcionado pelo individualismo, a preferência de gostos, a busca pela qualidade de vida. Lipovetsky (2007) denomina essa fase de hiperconsumo, entendido por ele como um tipo de consumo distrativo e, ao mesmo tempo, utilitário, voltado aos seus benefícios subjetivos e emocionais. Substitui-se a lógica da rivalidade do *status* pelo consumo para si, pelas experiências alavancadas em uma relação de consumo:

Passa-se para o universo do hiperconsumo quando o gosto pela mudança se difunde universalmente, quando o desejo ‘de moda’ se espalha além da esfera indumentária, quando a paixão pela renovação ganha uma espécie de autonomia, relegando ao segundo plano as lutas de concorrência pelo status, as rivalidades miméticas e outras febres conformistas. (LIPOVETSKY, 2007, p. 44).

Convém diferenciar a forma de renovação do consumo da fase anterior, centrada em uma identidade social e econômica das pessoas, da proposta personalizada de compra na terceira fase. Critérios como a idade e a identidade

cultural são incluídos nas estratégias de marketing, a que se pode denominar de marketing experiencial ou sensorial. Em tal proposta, a qualidade do que é ofertado passa a ser o diferencial entre os hiperconcorrentes, que tentam estimular os sentidos humanos para garantir o consumo. Não por acaso, os locais de venda estão impregnados de uma atmosfera agradável e confortável, com difusores de cheiro, ambiência sonora e *design* interior cenográfico, pondo em evidência as características dos bens de consumo, o que nos faz lembrar das feições, cada vez mais realistas, dos velhos manequins que, agora, até se movimentam, hipnotizando quem para em frente às vitrines.

Para Lipovetsky (2007), o *consumo emocional* é definido por uma lógica individualizada, que busca a satisfação do bem-estar e os aspectos sensoriais, ligados à subjetividade do cliente. Não se vê apenas o caráter utilitário ou funcional das coisas, mas a possibilidade de que elas nos sirvam como moduladores emocionais, que transmitam sensações estéticas ou físicas, distrações, satisfações lúdicas ou sanitárias. Na canção de Vanessa da Mata, a bolsa de grife é o elemento comercial que oferece essa proposta, levada à última consequência: “Ela disse que ia me dar amor/Acreditei, que horror”. O recurso da estilização garante o interdialoguismo com o discurso publicitário por meio da crença da cliente em propostas absurdas do marketing. A alternância entre os efeitos de ficção e realidade permite ampliar a crítica ao consumismo na organização narrativa, trazendo um sentido cômico para a busca ingênua de satisfação da personagem, que pode se definir pelo entendimento literal da fala da vendedora: “Ela disse que ia me curar a gripe/Desconfiei, mas comprei”.

A grife é um componente da publicidade de um produto, da marca, que incorpora a concepção essencial nos comerciais de venda. Somente com a industrialização, a marca ganha prestígio ou um conceito que lhe dava identidade, colocando em destaque o fabricante. Há um processo de criação da identidade dos produtos, que são praticamente humanizados, fazendo com que as pessoas valorizem as marcas, muito mais que os produtos.

E o que podemos observar na narrativa de Vanessa da Mata é a humanização da bolsa de grife, em detrimento da perda de personalidade da narradora-personagem, cuja decisão de compra se determina pelo objetivo de eliminar o sentimento de impulsividade, específico da condição humana: “Ela disse que me curava o fogo/Achei que era normal/Ela disse que gritava e pedia socorro/Achei natural”. Ainda que criada para gerar um efeito fictício na narrativa, a naturalidade com

que a enunciadora encara o processo de humanização da bolsa, passando do racional ao absurdo, denuncia o seu próprio desespero de interagir socialmente ou a relutância em aceitar sua idiossincrasia, tendo sua identidade como pessoa anulada, na busca de “um outro” que, ao menos, traga a sensação de estar viva. Lipovetsky (2007) explica que essa busca é motivada pelas decepções do sujeito perante a vida, o qual busca compensá-las por meio do prazer que o consumismo proporciona. A urgência que se coloca na aquisição de um bem de consumo está intimamente ligada ao tempo existencial, intensificado pelas experiências, e não, pelo acúmulo de coisas:

Quanto mais o indivíduo está isolado ou frustrado, mais busca consolos nas felicidades imediatas da mercadoria. [...] A observação o mostra todos os dias: Compra-se tanto mais quando se está carente de amor, o shopping permitindo preencher um vazio, reduzir o mal-estar de que se é vítima. (LIPOVETSKY, 2007, p. 60).

Assim, observamos na narrativa da canção que as promessas dessa satisfação, feitas pela actante (a vendedora), revelaram-se falsas, pois não produziram o melhoramento da situação inicial da compradora: “Ainda tenho a angústia e a sede, a solidão, a gripe e a dor”. Além dos prejuízos psicológicos, a narradora se queixa da dívida bancária, que lhe traz a sensação de ser enganada pelo marketing do hiperconsumo, o que expressa a degradação do processo inicial da narrativa: “E a sensação de muita tolice nas prestações que eu pago pela tal bolsa de grife.” O uso do cartão de crédito traz uma falsa sensação de adiantar o futuro, enquanto uma realização imediata dele, desfazendo a incerteza, mesmo que momentânea, da falta de controle financeiro. A noção dessa descontinuidade encoraja as pessoas a pensarem que o futuro se diferenciará do hoje, em algum grau, mas que, na impossibilidade de prevê-lo, isso não deverá ser uma preocupação, pois o que se aproveita do presente é exatamente o prazer do consumo, no aqui e agora, a felicidade que não pode ser postergada.

Na canção, a narradora se ressentida de ter agido por impulso e parece tentar acalmar suas angústias com técnicas de meditação, é a tentativa de evadir-se da vida prática e encontrar um sentido mais equilibrado com as necessidades de seu íntimo: “Nem pensei, chuá chuá/Impulso chubidu ba-ba/Pra sanar, chuá chuá/Um momento, chubidu bidu/Silenciar (chuá chuá) /Barulhos (chubidu ba-ba) /Me esqueci de (chuá chuá) respirar Um, dois, três/Eu paro”. Todavia, a atividade de contemplação de si mesma parece não canalizar toda a sua expectativa de resolução interna: “Hoje sei que tenho tudo, será? Escrevi em meu colar/Dentro há o que procuro”. O colar aparece

na canção como um símbolo de valor material, que esvazia todo o sentido da sua inscrição. A escrita tenta reafirmar o valor do autoconhecimento, mas o seu desencanto duplica o sentimento de decepção da enunciadora, cujo tédio em relação à vida aparenta não ter fim, retornando-se ao dilema da busca: “Ainda tenho a angústia e a sede, a solidão, a gripe e a dor”.

Nesse sentido, o imaginário do hiperconsumo combina-se com o ideal de felicidade na vida pessoal, sem o qual o indivíduo parece não conseguir superar as frustrações: “Enquanto o universo do consumo tende a libertar-se dos enfrentamentos simbólicos, eleva-se um novo imaginário associado ao poder sobre si, ao controle individual das condições de vida” (LIPOVETSKY, 2007, p. 51). Ainda, segundo o filósofo, é o embate entre as exigências da vida cotidiana e os ideais de autorrealização que muito influenciam no modo como a sociedade consome. De sorte que o imaginário não corresponde ao real, tanto quanto se distanciam os desejos do que verdadeiramente se efetiva. Com a fragilidade das relações pessoais e de trabalho, o julgamento de si torna-se cada vez mais negativo, posto que a própria existência não supre o sentimento de prazer, tão desejado e procurado pelo sujeito. Se a busca é tão instável quanto o próprio sujeito, podemos inferir de seu resultado uma trágica aniquilação da compreensão do que é ser humano e, ao mesmo tempo, o que é ser o sujeito de si, ou, na categórica colocação de Lipovetsky:

O malogro não é do consumidor, ele diz respeito ao indivíduo-sujeito, à sua existência íntima. Ironia da época: a civilização da hipermercadoria criou menos uma alienação nas coisas do que acentuou os desejos de ser um eu, a divisão do si consigo e de si com o outro, a dificuldade de existir como sujeito. (LIPOVETSKY, 2007, p. 171).

E são essas relações que Vanessa da Mata também questiona em *Homem invisível no mundo invisível* (2014), a partir da reflexão sobre a cultura do consumo. Como explica, Lipovetsky (2007), o protótipo do neoconsumidor em nada lembra o sujeito manipulável, caracteriza-se pela mobilidade, pela inconstância, pela busca de algo, que se assemelha à procura de um sentido para a própria existência. Sua relação com o hedonismo deixa escapar o temor do que a velhice suscita, estimulando a busca incessante pelas novidades, pela aventura, com a qual seja possível se esquivar da rotina do trabalho ou da vida íntima. A pressa da vida cotidiana demarca, igualmente, a incessante corrente consumista, ávida pela inovação daquilo que se pode comprar, eis o carrossel avistado pela enunciadora da canção, no imaginário do hiperconsumo:

Homem invisível no mundo invisível

Vejo o mundo inteiro
 Numa espécie tosca de carrossel
 Cada lugar um bicho
 Corrida maluca pra pagar o aluguel
 Nesse consumismo
 Plastificado o rosto, amor, religião
 Carregando status
 Num mundo invisível angustiado cidadão
 Parem esse mundo que eu quero descer
 Tudo é dinheiro, o amor pra onde vai?
 Quero um abraço dos meus bons amigos
 Pois nenhum dinheiro compra um verdadeiro
 Mestre de luz, saúde e proteção
 Seus pensamentos são a sua condição
 Se você não acredita num mundo invisível
 Como é que explica se te toca minha voz
 Se a minha voz te toca
 Quando se está cansado
 Repare que tudo acontece pra te testar
 Sua dignidade
 Mantém a sua inteligência, caráter, persistência
 Mestre de luz
 Conduzindo cada um de nós
 Dessa nossa vida
 Levaremos apenas nossa poesia
 Parem esse mundo que eu quero descer
 Tudo é dinheiro, o amor pra onde vai?
 Quero um abraço dos meus bons amigos
 Pois nenhum dinheiro compra um verdadeiro
 Mestre de luz, saúde e proteção
 Seus pensamentos são a sua condição
 Se você não acredita num mundo invisível
 Como é que explica se te toca minha voz
 Se a minha voz te toca
 Toca, toca, toca
 Amor, raiva, ódio, tudo
 Vírus, prótons, nêutrons, física quântica
 Milagres, milagres, milagres
 Como você explica os milagres?
 (VANESSA DA MATA, 2014).

Para Lipovetsky (2007), o hiperindividualismo consumidor se reflete na maneira de organizar a vida e isso tem a ver com a gestão do tempo, e o tempo para o capitalismo é dinheiro: o tempo dispendido no trabalho em troca de um salário é o que se converte em consumo nas horas livre do labor. O trabalho transforma o operário em sua própria mercadoria, enquanto as invenções tecnológicas não cessam seu processo de inovação, intensificando a individualização do ritmo da vida, o uso dos espaços, dos objetos, ao mesmo tempo que modificam nossa relação com o outro. Se não há tempo para ir às compras, há como transformar qualquer lugar em uma zona

comercial, o que pode ser visto nos aeroportos e nas estações de trem, porque todo indivíduo é visto como um hiperconsumidor em potencial:

O hiperconsumidor é esse indivíduo apressado, para o qual o fator tempo se tornou um referencial importante, ordenando a organização do cotidiano. A obsessão com a honorabilidade social pelos símbolos mercantis segue-se a compulsão de ganhar tempo. Estamos no momento em que a economia de tempo parece mais importante que a economia teatral dos signos, no momento em que a corrida contra o tempo prevalece sobre a corrida à estima. (LIPOVETSKY, 2007, p. 111).

É exatamente com a sensação de que tudo está precificado, pronto para ser pago e consumido rapidamente, que a enunciadora da canção questiona o lugar dos sentimentos humanos. Porque, se é certo que a profusão do consumo trouxe uma certa autonomia para o indivíduo, mais livre para fazer suas escolhas, independentemente de uma identificação gregária, também é verdade que o manteve preso à dependência monetária do mercado. Pode-se dizer que os prazeres da vida são regulados pelo consumo, fazendo a ciranda girar sempre em torno do poder econômico. Para Lipovetsky (2007), o consumismo é um processo que se realizou em etapas, eliminando comportamentos tradicionais, a exemplo do esquecimento da cultura camponesa e operária, para erigir o império do consumo em massa (*shoppings* e *magazines*). O sistema de crédito também alavancou um novo modo de pensar o consumo, desfazendo a antiga ideia da economia de recursos para uma compra futura.

Vencidas as culturas locais, o hiperconsumo continuou sua marcha, alcançando até o campo do sagrado. A espiritualidade, antes alicerçada no distanciamento material, também não se furta de ser promovida como um mercado, com a venda de experiências místico-exotéricas, que oferecem a cura da alma, a providência divina sobre os problemas, as receitas de felicidade e paz, seja por intermédio de consultas, seja por meio de livros de grande vendagem. Dessa feita, Lipovetsky (2007) ainda compreende que a religião cristã, longe de condenar o hedonismo, colocou-se a serviço da felicidade mundana, agregando a ela todo o desejo de prosperidade, amor, paz no crescimento humano, mas sempre vinculada à comercialização de suas atividades, fato que confirma sua adaptação aos ideais do capitalismo.

A mesma lógica opera em outras situações. As relações amorosas tornam-se mais instáveis, sujeitas a escolhas virtuais, à desconfiguração do tradicional, com

aumento das uniões livres e diminuição do número de casamentos. O imaginário que orienta as relações sociais, independentemente de onde se apresentam, converge para o modelo e para as aspirações do hiperconsumidor globalizado. O imaginário do bem-estar, principal referencial do hiperconsumismo, encontra-se também nos cuidados estéticos, psicológicos e existenciais do corpo. A composição de Vanessa da Mata evoca a necessidade de assumir os valores de verdade e franqueza nas relações humanas, sob pena de sermos consumidos pela aparência do que o dinheiro pode comprar: “Quero um abraço dos meus bons amigos, pois nenhum dinheiro compra um verdadeiro”.

Lipovetsky (2007) acredita que, ao invés de uma perspectiva aniquiladora para os valores e sentimentos humanos, prevaleça a dificuldade humana em lidar com os sentimentos de ansiedade, insatisfação, autoestima, carências, temores relacionados aos problemas cotidianos, que nos trazem a sensação de que o pior está por vir. É exatamente o contraponto do que pode ser conseguido nos prazeres do hiperconsumo, na ideia de continuidade da vida, de uma aparente normalidade no estado das coisas e no atendimento de nossas vontades. Em meio as análises negativas sobre o destino da humanidade, frente ao avanço desenfreado do consumismo e das novas tecnologias, o autor afirma que a busca pelo reconhecimento social e a transcendência de si são lugares ainda intocáveis pelo consumismo. Ainda assim, reconhece que a espiral da fragilização humana está na dificuldade de viver, enfrentar as próprias angústias, os medos, a falta da estima de si.

Nessa direção, notamos como a enunciadora convoca o destinatário a pensar sobre a ética que governa suas escolhas, principalmente, nos momentos mais difíceis. O princípio básico da vida é estabelecido a partir da crença em “um mundo invisível”, onde a fé dá impulso ao milagre de nos sensibilizar, ao que nos humaniza, incluindo a arte, a música. Retira-se o foco da urgência materialista do mundo contemporâneo, marcada pela pressa, pelo egoísmo e pela hipocrisia, para as necessidades humanas que não são mediadas pelos bens materiais e nos fazem ser percebidos por nossa essência. Para tanto, a enunciadora utiliza o questionamento como procedimento discursivo, com a visada *de incitação a fazer* o interlocutor acreditar nos valores de uma moral eterna à realidade concreta: “Se você não acredita num mundo invisível/Como é que explica se te toca minha voz/Se a minha voz te toca/Quando se

está cansado/Repare que tudo acontece pra te testar Sua dignidade/Mantém a sua inteligência, caráter, persistência”.

Podemos ainda identificar a relação intradialógica com a canção *Parem o mundo que eu quero descer* (1977), de Silvio Brito, por meio da citação do seu título/refrão e da interdiscursividade temática do tipo contratual. As canções partem da crítica à sociedade de consumo, que, em lugar dos valores morais, coloca suas ambições monetárias acima do bem e do mal. A morte e a vida, no contexto de validação do consumo, perdem o sentido humanitário, esvaziando o senso de dignidade das pessoas. O discurso de ambas convoca o destinatário a refletir sobre as mudanças socioeconômicas e seu impacto nas relações humanas, reforçando a importância de colocar essas em primeiro plano.

É possível ainda estabelecer uma relação interdialógica com o romance de ficção científica *O homem invisível*, de Herbert George Wells, publicado em 1897. Após um cientista ambicioso conseguir o feito de se tornar invisível, cometer crimes e se manter impune, a narrativa mostra, entre outras coisas, as consequências da falta da ética científica para a humanidade. Os perigos da invisibilidade são colocados como um grande problema moral e, ao mesmo tempo, apresentam-se como a incapacidade do personagem se relacionar socialmente e realizar atividades comuns sem levantar suspeitas.

Na composição de Vanessa da Mata, o homem invisível é um homem comum, anulado pelo peso das aparências financeiras, morais, intelectuais e físicas, afastado de qualquer sentimento altruísta. A aproximação entre saber de conhecimento e o saber de crença, evidencia-se nas marcas linguísticas “vírus”, “prótons”, “nêutrons”, “física quântica”, “milagres” e “mestre de luz”, manifestando a necessidade de sua coexistência para o equilíbrio da vida humana. Se nem tudo pode ser explicado de maneira racional, resta ao ser humano desenvolver suas habilidades emocionais para se conectar ao outro. Por isso mesmo, Lipovetsky (2000) aponta a necessidade de inquirir sobre os limites éticos e morais desses padrões de consumo, para que o hiperconsumo não se torne o elemento central da vida humana. Presume-se, assim, que a angústia do cidadão é causada por seu vazio existencial, o qual não se preenche com os prazeres do consumismo.

5.8 Luedji Luna

Luedji Luna é considerada uma das maiores representantes da música contemporânea brasileira. Nascida em Salvador, desde cedo presenciou a militância dos pais no movimento negro e depois de ter sofrido racismo na escola, decidiu transcender toda a dor em arte. Como grande parte das artistas, inicia sua carreira nos bares da cidade, onde cantava algumas de suas composições. Em 2013, ganhou o prêmio de destaque na etapa regional do Festival da Canção francesa, e fundou um coletivo, que reunia o trabalho de compositoras de Salvador. No ano seguinte, lançou o single *Dentro ali*, participou de alguns projetos de difusão cultural, como o trabalho *UnsZansoutros*, que reuniu outros compositores baianos, até ir morar em São Paulo.

Em 2017, por meio de financiamento coletivo, lança seu primeiro disco, *Um corpo no mundo*. Em suas composições nota-se o interesse para as questões da mulher negra, a pauta antirracista, o feminismo, os elementos da cultura afrodescendente, entre outros, trabalhados com sonoridades rítmicas e harmônicas, de referências africanas/ caribenhas. Encontramos neste álbum o sentido do termo cantautora em composições que fazem uma conjugação entre vida, arte e política. Para nossa análise, escolhemos a canção homônima *Um corpo no mundo*.

Figura 10 - Luedji Luna, uma das revelações da música brasileira



Fonte: www.correio24horas, 2019.

Em 2020, Luedji lança *Bom mesmo é estar embaixo d'água*, as referências à religião da compositora se inter cruzam com sua identidade de mulher negra,

resgatando o feminismo por meio de personalidades artísticas pretas. A água remete às emoções profundas e à *Oxum*. No início do álbum, podemos ouvir a voz do poeta Lande Onawale, ativista do movimento negro em Salvador. Também há uma homenagem à Nina Simone, com a releitura de uma de suas canções e *Ain't I a woman*, que ajuda a construir o imaginário da mulher negra como musa, a mulher que é desejada, amada em suas vivências amorosas, com o atravessamento dos versos de Conceição de Evaristo e do discurso histórico de Sojourner Truth sobre os privilégios das mulheres brancas, em detrimento do esquecimento das mulheres pretas.

Esse trabalho foi lançado por meio de gravadora independente e indicado ao Grammy na categoria de melhor álbum de música popular da América Latina. A musicalidade do disco se aproxima bastante do jazz, com introdução de piano, e nas trocas com baixo, bateria e teclado. Tanta qualidade e sensibilidade neste trabalho garantiram sua indicação para a categoria de melhor álbum contemporâneo brasileiro, no *Grammy Latino*, o que não elimina o sentimento de exclusão compartilhado pela compositora e intérprete preta:

Eu sou de uma geração que surge no contexto da internet, quando o meu clipe *Um Corpo No Mundo* viralizou, muita gente começou a me conhecer e aí tudo aconteceu. Mas eu não surjo sozinha, eu vim com um bonde enorme, de cantoras negras em suas diferentes vertentes. Era um grande celeiro de corpos dissidentes, que não estávamos acostumados a ver e ouvir, aparecendo no mercado. Inicialmente, foi um momento muito positivo para mim e para esses corpos que sempre foram vilipendiados, afastados dos processos de indústria midiática. (LUEDJI LUNA, 2022).

Inicialmente, devemos entender que as composições de Luedji têm uma relação com as escritas de si, mas também ancoram seus significados no amplo processo da História do povo negro e suas ancestralidades. É o que ocorre em *Um corpo no mundo*, uma metáfora entre a diáspora dos negros durante a época do tráfico negreiro e a ida da compositora para a cidade de São Paulo. Nessa diáspora pessoal, o corpo é igualmente um traço das diferenças culturais: uma outra raça, uma outra reminiscência, uma história, que não é somente dela, mas de representação do povo negro. Os procedimentos de definição nas asserções: “Eu sou minha embarcação”, “Sou minha própria sorte” e “Cada rua cinza dessa cidade sou eu”, demarcam a solidão da enunciativa. O seu corpo, visto em uma perspectiva desumanizante, pode ser tudo (embarcação, sorte, rua), menos uma pessoa. São marcas de da invisibilidade da mulher negra e da migrante, na maior metrópole da América Latina:

Um corpo no mundo

Atravessei o mar
 Um sol da América do Sul me guia
 Trago uma mala de mão
 Dentro uma oração
 Um adeus
 Eu sou um corpo
 Um ser
 Um corpo só
 Tem cor, tem corte
 E a história do meu lugar
 Eu sou a minha própria embarcação
 Sou minha própria sorte
 E Je suis ici, ainda que não queiram não
 Je suis ici, ainda que eu não queria mais
 Je suis ici agora
 Cada rua dessa cidade cinza sou eu
 Olhares brancos me fitam
 Há perigo nas esquinas
 E eu falo mais de três línguas
 E palavra amor, cadê?
 Je suis ici, ainda que não queiram não
 Je suis ici, ainda que eu não queira mais
 Je suis ici, agora
 Je suis ici
 E a palavra amor cadê?
 (LUEDJI LUNA, 2017).

O intercruzamento entre a vivência de ter nascido na capital com maior número de negros do Brasil e a experiência de morar em São Paulo, uma cidade povoada por pessoas de diferentes etnias e com a negritude apagada do seu espaço, provoca um questionamento profundo sobre as origens da enunciativa. As diferenças que servem de alicerce para a construção de um imaginário urbano, fundado no mito da democracia racial, na convivência harmônica entre indígenas, negros e brancos, são silenciosamente modeladas por estruturas opressoras que se sobrepõem. Isso conduz ao pensamento de Akotirene (2019), que entende a experiência racializada como o cerne de outras formas de discriminação, pois, enquanto o negro representa sua essência no aspecto racial, os brancos são protegidos por um ambiente social que lhes garante privilégios sistêmicos e institucionais. Como afirma a própria compositora ao falar sobre essa canção:

É uma canção que dá norte a todo o disco, que nasce em São Paulo a partir desse encontro, das dinâmicas raciais da cidade, da minha solidão na cidade, que me fez refletir sobre a minha solidão enquanto corpo negro no Brasil, a partir do meu encontro com a imigração africana na cidade que me fez lembrar de uma saudade ancestral dessa África [...]. Essa reflexão não viria, ou talvez demorasse a vir, se eu não tivesse saído de Salvador, da minha

zona de conforto, da minha terra, onde todo mundo parece comigo, e ido para São Paulo. (LUEDJI LUNA, 2018).

E quando se trata das mulheres negras, a interseccionalidade ajuda a entender as múltiplas questões que envolvem a construção daquele imaginário no Brasil. Del Priore (2021) aponta que, além da linguagem chula usada na comunicação com as mulheres mestiças ou negras, o homem colonial foi responsável por incutir no imaginário social o papel sexualizado e servil das mulheres negras. Santa Cruz (1992) reforça que desde 1930 por meio da música, a miscigenação se converteu em um discurso preconceituoso contra as mulheres pretas. O critério de raça chegou a ser usado como elemento classificatório em concursos de beleza, tendo as marchinhas e sambas de letras racistas como sua trilha sonora. Gomes (2017) acrescenta que o estereótipo da mulata no samba é oferecido com essa mesma representação no teatro revista durante a década de 1920, quando emerge a figura sexualizada da dançarina mulata ao som das marchinhas e dos maxixes como uma versão da mulher moderna.

A solidão da mulher preta está vinculada sempre ao racismo estrutural, ao sexismo e à representação do corpo negro no imaginário social. Hall (2016) denomina de *fetichismo racial* a forma exótica com que as pessoas brancas representam a sexualidade dos negros e isso tem uma necessária relação com o corpo. De modo geral, o fetichismo ocupa no imaginário social o lugar da fantasia, pois joga com a curiosidade do olhar, lançado ao que se mostra e ao que permanece na ordem do proibido, do secreto. Os desejos sexuais são deslocados para outras representações de outras partes do corpo. E assim, de modo conflitante, existe nesse processo a rejeição ao próprio prazer ou desejo que se realiza como fetiche. O fetichismo é uma estratégia de representação ambivalente, porque se vincula à satisfação prazerosa de um voyeurismo que nega sua própria finalidade.

Para exemplificar esse processo, Hall (2016) recupera a história de Saartjie Baartman, uma mulher africana que recebeu a alcunha de Vênus Hotentote. Depois de ser comprada na África do Sul, ela foi levada para a Inglaterra, onde ficou exposta em um museu, dentro de uma jaula, movendo-se neste espaço, segundo as ordens de seus expositores. A espetacularização em torno da figura da mulher africana estava em suas dimensões corporais: mulher baixa (1,37), com nádegas sobressalentes e lábios vaginais aumentados. Como observa Hall (2016), a diferença biológica, neste caso, é realçada como patológica. Representada desse modo, Saartjie é limitada às partes de seu corpo, que serviam não só à curiosidade do público

como também às anotações de etnólogos, naturalistas e demais profissionais que registravam a anatomia dessa mulher como dados divergentes do padrão europeu. Além disso, sua representação simbólica, conservada posteriormente no museu inglês, revela o uso da estratégia de *fragmentação*, muito utilizada pela pornografia, que consiste em substituir o todo por uma parte, transformando o ser humano em um objeto sexual.

Deste modo, compreende-se historicamente o imaginário que oprime e exclui a imagem da mulher negra da constituição de relacionamentos estáveis, fato constatado pela pesquisadora Cláudia Pacheco (2013) em sua Dissertação de Mestrado. Traçando esse percurso histórico social, que parte da teoria do embranquecimento no século XIX até os dias atuais, a autora identifica alguns estereótipos associados às mulheres pretas: baianas do acarajé, empregadas domésticas, mulata ou mulheres que se comportam de maneira agressiva, subserviente ou de modo lascivo. Cláudia (2013) afirma ainda que os homens negros manifestam mais interesse por mulheres brancas ou por mulheres negras não-politizadas, não sendo raro o relato de abandono das companheiras e dos filhos por parceiros negros de mesma classe social.

Se para qualquer pessoa a solidão é um sentimento de angústia, para uma mulher negra isso se estende para todas as dimensões da vida de maneira mais dramática, porque o racismo é esse corte doloroso da rejeição, conforme se enuncia no trecho: “Cada rua dessa cidade cinza sou eu/Olhares brancos me fitam/Há perigo nas esquinas/Eu falo mais de três línguas/E a palavra amor, cadê”. Observe-se que o procedimento de *localizar-situar* tem a função de dar lugar à identidade social da enunciativa, representação étnico-racial da cidade de São Paulo. É uma maneira de afirmar a presença dos negros em toda a cidade, fato que ajuda a desconstituir os mecanismos da invisibilidade.

A canção apresenta relação intradiscursiva com a composição *2 de junho*, de Adriana Calcanhotto, na qual se indaga sobre o lugar social dado aos negros, ressaltando o fato de que constituem a maior parte da população brasileira. Entretanto, a negritude é sempre vista com desconfiança pelo outro. Seu corpo, sua presença, seu fenótipo são marcas da diferença racial, vinculadas ao perigo, à ameaça, ao exótico. O pré-julgamento sobre a identidade psicossocial do negro é sempre de ordem racial, prevalecendo sobre qualquer outro atributo, seja profissional ou socioeconômico. Por isso, cabe a ironia: “Je sui ici/Ainda que não queiram”, em

que a enunciadora expõe a luta de resistir diariamente a todas as formas de racismo, o que coincide com a busca da própria Luedji, pela sua ancestralidade africana: “Estou aqui, ainda que não queiram (LUEDJI LUNA, 2017, tradução nossa).”

Cabô

Cabô, vinte anos de idade
 Quase vinte e um
 Pai de um, quase dois
 E depois das 20 horas
 Menino, volte pra casa
 Cabô
 Ô Neide, cadê menino?
 Cabô, quinze anos de idade
 Incompletos seis
 Eram só 6 horas da tarde
 Cabô, cadê menino?
 Quem vai pagar a conta?
 Quem vai contar os corpos?
 Quem vai catar os cacos dos corações?
 Quem vai apagar as recordações?
 Quem vai secar cada gota
 De suor e sangue
 Cada gota de suor e sangue
 Cabô
 Cabô, vinte anos de idade
 Quase vinte e um
 Pai de um, quase dois
 E depois das 20 horas
 Meu filho, volte pra casa
 Cabô
 Ô Neide, cadê menino?
 Cabô, quinze anos de idade
 Incompletos seis
 Eram só 6 horas da tarde
 Cabô, cadê menino?
 Quem vai pagar a conta?
 Quem vai contar os corpos?
 Quem vai catar os cacos dos corações?
 Quem vai apagar as recordações?
 Quem vai secar cada gota
 De suor e sangue
 Cada gota de suor e sangue
 Cabô
 Ai ai ai ai ai ai ai ai
 Ai ai ai ai ai ai ai ai
 Ô Neide, ô Neide, ô Neide
 Ai ai ai ai ai ai ai ai ai
 Ai ai ai ai ai ai ai ai
 Ô Neide, ô Neide, ô Neide
 Cabô
 (LUEDJI LUNA, 2017).

Cabô é a oitava faixa do álbum *Um Corpo no Mundo*, que marca o início da carreira de Luedji Luna. Segundo a compositora, a narrativa de *Cabô* retoma a chacina

ocorrida na comunidade Costa Barros, Rio de Janeiro, em novembro de 2015, quando policiais militares fuzilaram um carro com 111 tiros, assassinando cinco jovens negros. Sensível ao acontecimento, Luedji canta em *Cabô*, as angústias e sofrimentos das mães pretas que tiveram que ressignificar a vida após a morte de seus filhos.

As relações intradialógicas recuperam por meio da interdiscursividade o imaginário sobre a violência contra a população negra. O componente qualificar nesta canção é marcado por quantificadores de idade e tempo antecédidos pelo modulador “quase”, que nos permite entender a violência como um fator de ameaça à perspectiva de vida de jovens negros e periféricos, seus maiores alvos. Não é a idade ou qualquer outro atributo pessoal que determina essa vulnerabilidade, é o critério racial que se impõe como o marcador determinante para a suspeição e a prática da violência policial. A escrita informal do título da canção (*Cabô*) também alude ao abreviamento da vida, pondo em questão o genocídio contra os homens negros, que confirma a organização discriminadora e racista das políticas de combate ao crime.

Observamos na composição o comportamento alocutivo da enunciativa em uma relação de pedido direcionado à interlocutora (Neide): “Cadê menino?” Embora, configurada como uma simples pergunta, a situação comunicativa da espera dos filhos, enuncia, na verdade, a angústia da notícia de morte, o que se desdobra de forma mais contundente em uma relação de petição: “Quem vai pagar a conta? / Quem vai contar os corpos? Quem vai catar os cacos dos corações?”. O uso do interrogativo “quem” modula-se com um significado indefinido, pois denuncia a inércia das instituições oficiais, que deveriam proteger e amparar os mais vulneráveis contra as injustiças sociais. Ao invés disso, são omissas e falhas no campo de sua atuação, causando mais sofrimento àqueles que recorrem às suas instâncias. Todas as interrogações feitas pela enunciativa podem ser resumidas ou substituídas por um único questionamento: O que esperar de uma sociedade racista?

Para Akotirene (2019, p.69), a violência oprime de forma racializada a população negra. Seja como vítima direta ou testemunha da violência, o sofrimento das mulheres negras é estigmatizado pelos aparelhos estatais, retomando os discursos que constituem o imaginário social sobre elas, vistas como “fáceis, raivosas, perigosas, sexualmente disponíveis.” É o que constatamos nos relatos jornalísticos sobre o caso Costa Barros, quando uma das mães chega ao local de execução do crime e testemunha um policial colocar uma arma embaixo do banco do motorista. Ao indagar os policiais sobre a ação suspeita, recebeu uma ameaça de morte como

resposta, o que vai de encontro aos questionamentos da canção. No caso de uma mãe preta, acrescentamos, ainda pode reverberar do imaginário sobre a violência o discurso de que foi displicente com a educação dos filhos, sendo justo o sofrimento e a culpa a ela imputados.

O sofrimento da mãe preta, que perde o filho para a violência policial, transcende a ideia do luto. É a mutilação da própria vida, dos sonhos, lentamente, dilacerados pela dor do corpo, da alma, pelas sobrevivências e expectativas adiadas, pelas acusações e injustiças e pelo esquecimento coletivo, que dão à dor um sentido ético-político de enfrentamento nem sempre possível de ser travado. No livro de Maíra Brito, *Não. Ele não está* (2018), consta um relato sobre a situação da mãe de uma das vítimas da chacina Costa Barros. Ao que indica a tristeza provocou um grave quadro de depressão, fragilizando sua saúde físico-mental e causando sua morte. Pode-se dizer que essas mães já morreram várias vezes, não há como manter viva uma árvore quando suas raízes são arrancadas.

Não é difícil concluir que a violência institucional guarda uma estreita relação com o racismo. Almeida (2019) explica que o racismo institucional é menos perceptível, porque se origina de lugares ou sujeitos que tem a sua ação legitimada pela sociedade. A organização social, por sua vez, é estruturada por regras e padrões que beneficiam os brancos e por isso, as condições impostas aos negros para acesso aos seus direitos são desiguais. A título de exemplo, Almeida (2019) articula o imaginário de representação do negro criminoso, tão explorado pelos meios de comunicação e pela indústria cultural, ao processo institucional de criminalização da pobreza, especialmente da população negra pela justiça. O imaginário racista, produzido nesse sistema, é comumente justificado por uma cruzada contra o tráfico de drogas, criando mecanismos seletivos para determinar a hegemonia de uma raça perante outra.

5.9 Pitty

Priscilla Novaes Leone iniciou sua carreira em 1997 como baterista da banda de rock *Shes*. No ano seguinte, tornou-se vocalista da banda *Hardcore punk inkoma*, o que lhe rendeu destaque na cena *underground* da Bahia, com a gravação de um álbum de estúdio. A convite do músico e produtor, Rafael Ramos, seguiu na carreira com a gravação do *single Máscara* (2003). Gravado em 2003, o álbum *Admirável chip*

novo, repleto de críticas sociais, alcançou a maior vendagem da categoria rock brasileiro. No entanto, como explica Pitty, inicialmente houve a tentativa da gravadora em encaminhar o álbum para um formato mais mercadológico. *Equalize* (2003), única faixa do álbum que narrava um enlace amoroso, foi a indicada para ser a música de trabalho. A compositora não concordou com a ideia e elegeu *Máscara* (2003), que apesar de subestimado pela gravadora por seu formato, cumpriu muito bem a função:

Isso eu tinha consciência e falava: "Eu não posso apresentar esse disco através de 'Equalize'. Porque 'Equalize' não é o que resume o disco, ela é uma exceção, ela não é a regra. É um capítulo à parte. Eu não posso mostrar o livro por esse capítulo". Esse dilema durou.

- Ah, então é "Teto de Vidro" o single.
- Não também. O single é "Máscara".
- Mas essa música tem cinco minutos, parte em inglês, guitarra para caralho, vai tocar em lugar nenhum essa merda. (PITTY, 2018).

Além dos aspectos mencionados, a canção trata da hipocrisia humana na vida social, convocando as diferenças a se revelarem no lugar dos padrões do cabelo, do corpo e da personalidade. Era muito mais coerente com a proposta do álbum, afinado com os elementos do *rock n' roll* e com as demais faixas do CD. O problema não era sua duração, afinal demorava-se quase 9 minutos para cantarolar os 145 versos épicos de *Faroeste Caboclo*, o que não impediu seu sucesso até nas rádios brasileiras. É comum, inclusive, observar músicas de grande extensão no rock, mas não uma banda de rock nacional, liderada por uma mulher nordestina, aposta arriscada para um mercado eminentemente masculino. A tradição da musa e todo enredo amoroso de suas narrativas deveriam salvar o lado *underground* e altivo da mulher, porém, para a nossa sorte, não foi isso o que ocorreu.

Figura 11 - Pitty em foto de divulgação do álbum Sete Vidas



Fonte: Foto de capa do álbum Sete Vidas, 2014.

Anacrônico foi gravado dois anos depois com 180 mil cópias e em 2009, foi lançado *Chiaroscuro*. O álbum *Trupe delirante* foi gravado em 2010 no Rio de Janeiro, sendo indicado ao *Grammy Latino* para a categoria de melhor álbum de rock brasileiro, desconstruindo todos os estereótipos relacionados à sua imagem de mulher compositora, nordestina e cantora de rock. A partir de 2011, Pitty começa a se dedicar, com o guitarrista Martin Mendonça, ao projeto *Folk music Agridoce* (2011), mais intimista e experimental. Somente em 2014, a cantora retorna aos palcos, trazendo à público o álbum *Sete vidas*. Após o nascimento de sua filha, a artista fez uma pausa de três anos na carreira e retornou em 2017, lançando os clipes *Contramão* e *Te conecta*, inseridos em 2019 no álbum *Matriz*. O reconhecimento da sua trajetória artística pela crítica pode ser confirmado pelas importantes premiações recebidas: Prêmio Multishow da Música Brasileira, Mulheres do Ano, Vídeo Music Brasil e 4 indicações ao *Grammy Latino*.

Na pele

Olhe dentro dos meus olhos
 Olhe bem pra minha cara
 Você vê que eu vivi muito
 Você pensa que eu nem vi nada
 Olhe bem pra essa curva
 Do meu riso raso e roto
 Veja essa boca muda
 Disfarçando o desgosto
 A vida tem sido água
 Fazendo caminhos esguios
 Se abrindo em veios e vales
 Na pele leitões de rio
 Contemple o desenho fundo
 Dessas minhas jovens rugas
 Conquistadas a duras penas
 Entre aventuras e fugas
 Observe a face turva
 O olhar tentado e atento
 Se essas são marcas externas
 Imagine as de dentro
 A vida tem sido água
 Fazendo caminhos esguios
 Se abrindo em veios e vales
 Na pele leitões de rio...
 A vida tem sido água
 Fazendo caminhos esguios
 Se abrindo em veios e vales
 Na pele leitões de rio
 Leito de rio
 Leito de rio
 Leito de rio
 (PITTY, 2014).

Observa-se nesta encenação descritiva que o *efeito de confiança* se dá por meio da interpelação do leitor sobre um processo de compreensão das experiências vivenciadas pela enunciativa: “Olhe dentro dos meus olhos, olhe bem pra minha cara”. Ao utilizar esse recurso, a enunciativa estabelece uma relação interdialogica com o próprio imaginário da sociedade sobre o corpo feminino. Chama-se a atenção para o olhar social e inquisitório sobre o corpo da mulher, que costuma ser valorizado apenas quando se adequa a um padrão físico de beleza e feminilidade, enquanto sua subjetividade, vivências, traumas e dores são completamente ignorados. Na pele de uma mulher, sua invisibilidade é um traço comum a todos os tempos, como uma ruga que vai se desenvolvendo a cada etapa da vida, como resultado de toda a repressão, preconceitos, desigualdades e exclusões, que o sistema patriarcal produz, questões que ficam subentendidas no discurso em análise.

Para Bourdieu (2021), o olhar sobre o corpo feminino é sempre marcado pelo exercício de um poder simbólico que os homens exercem ao determinarem uma relação de oposição entre os sexos. É uma representação que coloca as mulheres em um constante estado de insatisfação ou de dependência simbólica em relação à opinião do outro. No imaginário social, a feminilidade nada mais é que uma construção moldada pela expectativa masculina. A mulher nesse construto existe para o “olhar dos outros” como um objeto simbólico que está ao dispor de quem o desejar. Representada de forma contida, risonha e submissa, a avaliação do outro sobre sua aparência corporal se torna, muitas vezes, sua própria percepção, não raramente, distanciada do corpo real.

Lipovetsky (2000) crê que, além das ideologias ligadas ao sexo, à vida doméstica e à religião, as imposições estéticas são formas de controle social sobre a condição da mulher. Sua função é manter a lógica do velho imaginário que submete a imagem feminina vinculada à aparência, ao invés da sua atuação na sociedade. O culto à beleza, por essa ótica, funciona como um poder de polícia, capaz de impedir o progresso da mulher. Por outro lado, o autor destaca que a estética da magreza, por exemplo, foi impulsionada pelo surgimento dos métodos contraceptivos e pelas transformações no mercado de trabalho. Mais interessada por suas motivações profissionais que maternas, a mulher passou a valorizar o seu corpo como um símbolo de sua autonomia e do poder sobre si mesma.

Deste modo, observa-se que o componente *qualificar* na descrição suscita uma construção subjetiva sobre o corpo feminino, enfocando aspectos geralmente menosprezados pela opinião pública: “curva do meu riso, face turva, jovens rugas”. A enunciadora concentra sua descrição na experiência de habitar o corpo de uma mulher, trazendo à tona as sensações que suas memórias e vivências despertam. Utiliza-se a analogia como procedimento linguístico para aproximar os significados da vida ao corpo de uma mulher. A simbologia da água, com toda sua força pulsante, incapaz de alterar o seu curso natural, é uma metáfora das lutas feministas, sendo o corpo feminino um de seus caminhos por onde atravessam seus múltiplos significados. E o corpo feminino, comparado ao leito de um rio, tanto pode gerar a vida, quanto ser assassinado ou violentado, interrompendo o seu curso (leito de morte).

Ao homenagear Elza Soares com essa composição, Pitty resgata a história de vida de uma mulher negra e pobre, que teve a infância interrompida por uma sequência de acontecimentos. Foi forçada a se casar aos 12 anos, teve filho aos 13, passou fome, perdeu dois filhos recém-nascidos (por inanição), ficando viúva com apenas 21 anos de idade. Após se casar com jogador Garrincha, passou pela trágica experiência de enterrar mais dois filhos. Durante a Ditadura militar, teve a casa metralhada e invadida sem motivo aparente, período em que abandonou a carreira para se exilar com o marido na Itália. Elza ainda sofreu violência doméstica, precisando lidar com o alcoolismo do companheiro até pedir o divórcio em 1982.

Seu histórico de perdas foi superado, aos poucos, com a retomada da carreira nos anos 2000, intensificando seu interesse por temáticas que tratassem sobre a luta das mulheres por seus direitos. Como descreve a canção, a vida feminina é essa água de gosto amargo por não ter suas escolhas respeitadas e, ainda que o silenciamento se imponha como uma grave ameaça, o corpo fala, com suas marcas e com a coragem de cada mulher para ressignificar a dor. A representação do imaginário feminino sobre o corpo envelhecido na composição de Pitty, exalta as marcas de expressão como sinais de conquista feminina, reforçando a necessidade de as mulheres valorizarem suas lutas interiores, entre as quais, a busca de aceitação e de compreensão do próprio corpo como se fosse uma armadura de guerra.

Admirável chip novo

Pane no sistema, alguém me desconfigurou
 Aonde estão meus olhos de robô?
 Eu não sabia, eu não tinha percebido
 Eu sempre achei que era vivo
 Parafuso e fluído em lugar de articulação
 Até achava que aqui batia um coração
 Nada é orgânico, é tudo programado
 E eu achando que tinha me libertado
 Mas lá vem eles novamente e eu sei o que vão fazer
 Reinstalar o sistema
 Pense, fale, compre, beba
 Leia, vote, não se esqueça
 Use, seja, ouça, diga
 Tenha, more, gaste e viva
 Pense, fale, compre, beba
 Leia, vote, não se esqueça
 Use, seja, ouça, diga
 Não senhor, sim senhor, não senhor, sim senhor
 Pane no sistema, alguém me desconfigurou
 Aonde estão meus olhos de robô?
 Eu não sabia, eu não tinha percebido
 Eu sempre achei que era vivo
 Parafuso e fluido em lugar de articulação
 Até achava que aqui batia um coração
 Nada é orgânico, é tudo programado
 E eu achando que tinha me libertado
 Mas lá vem eles novamente e eu sei o que vão fazer
 Reinstalar o sistema
 Pense, fale, compre, beba
 Leia, vote, não se esqueça
 Use, seja, ouça, diga
 Tenha, more, gaste e viva
 Pense, fale, compre, beba
 Leia, vote, não se esqueça
 Use, seja, ouça, diga
 Não senhor, sim senhor, não senhor, sim senhor
 Mas lá vem eles novamente e eu sei o que vão fazer
 Reinstalar o sistema.
 (PITTY, 2003).

Gravada em 2003, o contexto em que foi criada a composição marca um período de popularização da internet e do marketing digital no Brasil. Nos primeiros versos de *Admirável chip novo* já podemos perceber que a massificação do ser humano é equiparada à programação de uma máquina, um robô que desempenha as mesmas funções sociais e possui as mesmas características de um ser humano. Essa doutrinação é um processo sutil, porque se utiliza dos mesmos mecanismos da violência simbólica, mas tem como uma de suas piores consequências a perda do pensamento crítico, um ponto essencial da individualidade humana.

Há relações interdiscursivas com o livro *Admirável Mundo Novo*, escrito por Aldous Huxley em 1932. Na realidade distópica dessa obra, os seres humanos dividiam-se em castas e eram programados para cumprir seu papel no interior delas, a fim de manter a identidade do grupo e estabilidade social. Sempre condicionados cientificamente e testados desde o nascimento, os bebês eram reproduzidos a partir de um mesmo óvulo, condicionados a detestar a vida no campo e estimulados a consumir produtos industrializados.

Na canção em análise o comportamento delocutivo assumido pela locutora, inicialmente, leva à constatação de que sua identidade não é humana. As marcas “robô”, “programado”, “reinstalar”, “sistema”, “parafuso” convergem para a existência de uma realidade paralela, onde seres programados estariam sob um sistema de vigilância e controle, cujo domínio cabe a poucos. Assim como na obra de Aldous Huxley, o sono servia como um momento para bombardear a mente das pessoas com ideologias, que eram replicadas por experimentos científicos. Com base repetição de palavras, moldava-se a própria consciência sobre a classe social, sobre o comportamento e os apelos morais que deviam ser seguidos. A proibição do contato com certos livros e o desprezo pelo conhecimento histórico impediam que as pessoas construíssem o pensamento crítico da própria realidade.

O efeito de ficção conseguido na narrativa é transmutado em efeito de realidade, a partir da injunção que estabelece a ordem de “reinstalar o sistema”, ação que faz a narradora-personagem existir, porém, sem a consciência sobre o que está em disputa. As obrigações, encadeadas por meio verbos no imperativo, impõe à locutora a ilusão de que é livre para fazer suas escolhas, no entanto, essas escolhas estão delimitadas pelas estratégias que estimulam o consumismo. Mais um ponto em comum com o *Admirável Mundo Novo*, onde o hedonismo era perseguido como um ideal de vida sem conflitos e o consumismo era ensinado como uma meta pessoal e obrigatória.

Uma das bases de sustentação dessa sociedade de castas era a não-existência da instituição familiar, as figuras do pai e da mãe haviam sido abolidas. As pessoas eram livres para se relacionarem sexualmente, inclusive, as crianças e adolescentes. Mas os laços afetivos assim como a convivência familiar eram tidos como imorais e prejudiciais à saúde mental e física, a promiscuidade era incentivada. Nos versos “Sim, senhor/Não, senhor”, o comportamento alocutivo atesta a manipulação sofrida pela locutora.

Como se vê em *Admirável chip novo*, Pitty, já no início dos anos 2000, traz uma reflexão muito atual sobre as relações de consumo mediadas pela internet, possibilitando repensar sobre as consequências do domínio tecnológico nas relações humanas. Questões que se aprofundam na proposta do álbum *Matriz* (2019), que pode dar margem às discussões sobre a interferência dos algoritmos nas escolhas dos usuários da rede, sobre o avanço da inteligência artificial, indicando que os robôs são parte da mudança dos paradigmas morais e sociais.

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este trabalho procurou compreender como a representação discursiva das mulheres compositoras se constroem, considerando o atravessamento dos imaginários sobre as relações sociais. Buscou também identificar os procedimentos linguísticos e discursivos presentes nesses discursos, relacionando o contexto de produção das canções com os elementos extralinguísticos.

Dada a nova conjuntura sócio-histórica do século XXI, são inegáveis os avanços da representação discursiva feminina na MPB. Em grande parte, isso se deve à crítica feminista, que reivindicou e ressignificou o lugar da mulher na sociedade. Ao trazer para a arena da composição temas de relevância social, as mulheres desfizeram muitos estereótipos e crenças ligados ao imaginário social sobre a violência contra a mulher, ao corpo, à maternidade, ao racismo, dando voz a um discurso baseado em saberes científicos e de experiência. No caso dos saberes científicos, é perceptível um resgate da memória histórico-social por meio de narrativas que confirmam a luta das mulheres em levar o pessoal para esfera política e reivindicar a defesa de direitos antes negligenciados pelo Estado.

No imaginário das relações sociais, o racismo é encontrado com frequência nas composições de autoria feminina. Criticam-se suas estruturas, suas práticas cotidianas, desfazendo o mito da igualdade racial. Interessante notar que o debate sobre a negritude na música feminina parte da questão do poder e não da moral, ou seja, é um imaginário que se constrói com *efeitos de realidade*, porque não ignora os acontecimentos da vida social.

O imaginário sobre o corpo, que ganhou destaque desde a década de 1970, ao se questionar o impacto do racismo no samba, chega às narrativas que reivindicam o corpo como um lugar de expressão de si, livre de padrões e modulado por diversos discursos de autoafirmação racial, de aceitação da velhice, do cabelo, da liberdade estética e do estilo, que vestem muito mais que um corpo, dá visibilidade a uma história de vida, a um modo de ser que exige ser respeitado.

Outro imaginário frequentemente desconstruído pelo discurso feminino na MPB é o da maternidade. A função maternal passa a ser encarada por uma visão mais realista sobre a condição da mulher. As mães pretas mostram que os ideais da maternidade, muitas vezes, sequer podem ser praticados. O lugar de nascimento do filho pode ser o de morte para essas mães. A violência atinge a maternidade na

mesma proporção dos jovens negros das periferias. Nota-se também o questionamento da maternidade como vocação.

As temáticas lírico-amorosas ganharam uma dimensão política e isso se deve muito ao protagonismo de Joyce Moreno, que, desde o final da década de 1960, coloca em evidência as múltiplas imagens identitárias do feminino. Os imaginários sobre o amor, antes vinculados aos ideais do casamento e da maternidade, expressam, de maneira recorrente, a preocupação com a violência contra a mulher, com o sexismo e com o racismo. Apresenta-se uma mulher como dona dos próprios desejos, rasurando o discurso tradicional. Também encontramos narrativas que destoam das tradicionais narrativas líricas, uma vez que dão lugar à fala de mulheres marginalizadas, incluindo em seus discursos questões interseccionais que interferem nos relacionamentos amorosos.

A questão amorosa está às vezes nas entrelinhas, invertendo a ordem dominante de ancorar o sentimentalismo em versos declamativos. Isso mostra que a única coisa que deve sobrar da solidão de uma mulher é o amor por si mesma, sua capacidade de transcender a dor e construir um lugar social, onde sua existência seja percebida e respeitada. É exatamente por falta de amor-próprio ou por medo de solidão, que muitas mulheres romantizam a violência.

Do ponto de vista da organização discursiva, verificamos a predominância do modo de organização descritivo, com procedimentos semânticos do domínio ético e uma predominância do comportamento delocutivo, o que indica um discurso mais voltado ao outro do que a si mesma. São recorrentes o uso de procedimentos discursivos como a definição, o questionamento, a comparação e metáforas, que possibilitam a enunciativa expressar seus saberes de experiência, dialogando com a história de vida de outras mulheres.

Por outro lado, não verificamos no conjunto autoral das compositoras, imaginários relacionados ao trabalho e ao futebol, duas categorias que tradicionalmente estão presentes nas composições masculinas. É uma constatação importante, porque a prática do futebol pelas mulheres foi proibida no país por mais de 38 anos. Embora o decreto presidencial nº 3199, publicado em 1941 pelo governo Vargas, tenha vigorado até o 1979, seus efeitos permaneceram até 1983. Já a inserção da mulher no mercado de trabalho ocorreu a partir da década de 1930, mas como afirma Del Priore (2021), levou-se um bom tempo para que as operárias fossem, de fato, tratadas como trabalhadoras. Resta clara a conexão entre a ausência dessas

temáticas na música de autoria feminina e o longo período de repressão ao trabalho das mulheres e ao futebol feminino.

As mulheres compositoras, aos poucos, constroem seu espaço discursivo na indústria fonográfica, a partir da presença nas plataformas virtuais, nos grandes e pequenos festivais, possibilitando uma troca genuína entre mulheres que produzem música. Acreditamos que, em pouco tempo, teremos uma maior representatividade da mulher no circuito oficial da música, com canções que apontem também para a crítica social, sem cair no maniqueísmo da identidade de gênero. Lembramos de Bia Ferreira, com toda sua potência na defesa daquilo que batizou de Música de mulher preta (MMP) e Liniker, representante da música produzida pelas mulheres transgêneros.

Essas representações discursivas causaram um impacto na indústria fonográfica. Muitos compositores já fazem um trabalho de revisão de sua obra, frente à exigência por um posicionamento mais justo em relação ao feminino. É o caso de Gabriel, o Pensador, que, além de banir o *rap Lôrabúrra* (2000) de suas apresentações, escreveu uma nova versão da canção para a campanha da *Boticário*. Reformulação semelhante foi feita por Crioulo em canções consideradas machistas e transfóbicas. Aparentemente contrariado, mas não relutante, Chico Buarque também aderiu ao movimento, retirando de seus shows a canção *Com açúcar e com afeto* (1967).

A criatividade feminina e toda luta das mulheres pela tão sonhada igualdade de gêneros continuam em curso, com a inclusão de novos imaginários sobre a sexualidade, a raça, o corpo, a maternidade e a mulher. Se numericamente somos a maioria, podemos fazer valer nossos direitos na construção de um mundo mais tolerante e democrático.

REFERÊNCIAS

- AKOTIRENE, Carla. **Interseccionalidade**. Org. Sueli Carneiro. São Paulo: Pólen, 2019. 150p.
- ALBIN, Ricardo Cravo; SAVALLA, Carlos. **Catálogo MPB mulher**. Rio de Janeiro: Imprinta express, 2006. 193p.
- ALMEIDA, Sílvio Luiz de. **Racismo estrutural**. Org. Sueli Carneiro. São Paulo: Pólen, 2019. 162p.
- AMAR, gozar, morrer. São Paulo: 2020. 189p.
- ANDRADE, Valeria. Notas para um estudo sobre compositoras da Popular Brasileira - Século XIX. **Travessia (Mulheres - Século XIX)**. n.3, p. 236-252, 1992. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/travessia/article/view/17176> Acesso em: 21/12/2020.
- ANTOINE, Nelson. **Vanessa da Mata em show no Estado de Pernambuco**. 2022. 1 fotografia. Disponível em: <https://veja.abril.com.br/coluna/veja-gente/vanessa-da-matta-anuncia-que-mudou-de-voto-publico-de-show-reage/> Acesso em: 20/01/2023.
- ANTUNES, Arnaldo. *et al.* **Milagres/miséria**. Rio de Janeiro: Sony, 1992. Disponível em: https://youtu.be/Wa_KZqrhFBA Acesso em: 21/12/2022.
- AUSTIN, Jane. **Persuasão**. São Paulo: Principis, 2019. 240p.
- BACALHAU; OLIVEIRA, Silas de; LARA, Ivone. **Os cinco bailes da História do Rio**. Rio de Janeiro: Sony, 1965. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=laEBIDSZQZc> Acesso em: 20/04/2022.
- BADINTER, Elisabeth. **Um amor conquistado: o mito do amor materno**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986. 370p.
- BARBOSA, Haroldo; REIS, Bidu. **Bar da Noite**. São Paulo: Continental, 1953. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=2F8S5-UtrB4>. Acesso em: 20/12/2021.
- BARRA, Rubens de Queiroz; TRAVASSOS, Patrícia de Rezende. **Eu sou free**. Rio de Janeiro: Sony, 1984. Disponível em: <https://youtu.be/3HPkVQJR5AI>. Acesso em: 22/12/2021.
- BARROS, Sandra de. **Compositoras brasileiras: o discurso sobre o universo feminino na canção popular do século XXI em diálogo**. Dissertação de Mestrado apresentada à Coordenação do Mestrado em Letras da Universidade de São Paulo, 2018.
- BARROSO, Ary. **Aquarela do Brasil**. Rio de Janeiro: Polygram, 1939. Disponível em: <https://www.letras.mus.br/ary-barroso/163032/>. Acesso em: 21/12/2021.

BATISTA, Marina; BATISTA, Wilson. Rio de Janeiro. **Mulato Calado**. Rio de Janeiro: Sony, 1992. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=SD8OWJco6ls> Acesso em: 20/12/2022.

BIROLI, Flávia; MIGUEL, Luís Felipe. **Feminismo e política: uma introdução**. São Paulo: Boitempo, 2014. 164p.

BOURDIEU, Pierre. **A dominação masculina**. Tradução de Maria Helena Kühner. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2021. 207p.

BRANDÃO, Leci. **Antes que eu volte a ser nada**. São Paulo: Discos Marcus Pereira, 1975. Disponível em: <https://immub.org/album/antes-que-eu-volte-a-ser-nada>. Acesso em: 21/12/2021.

BRANDÃO, Leci. **Apenas um bloco de sujo**. Rio de Janeiro: Polydor, 1977. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=RmNdBIGTbts> Acesso em: 20/12/2021

BRANDÃO, Leci. **Cadê Mariza**. Rio de Janeiro: MPL, 1975. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=RiqvDpt7mtw>. Acesso em: 22/12/202

BRANDÃO, Leci. **Entrevista Precursora feminina, Leci Brandão exalta o samba como missão social**. site uol, 2016. Entrevista concedida a Bárbara Forte. Disponível em: https://www.bol.uol.com.br/entretenimento/2016/10/31/precursora-feminina-leci-brandao-exalta-o-samba-como-missao-social-e-divisor-de-aguas.htm?aff_source=56d95533a8284936a374e3a6da3d7996. Acesso em: 20/03/2022.

BRANDÃO, Leci. **Simples assim**. São Paulo: gravadora independente, 2016. Disponível em: <https://youtu.be/CIhTrAvC02o>. Acesso em: 21/12/2021.

BRASIL. **Lei 11.340, de 7 de agosto de 2006**. Cria mecanismos para coibir a violência doméstica e familiar contra a mulher. Brasília, DF: Presidência da República, 2006. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/ato2004-2006/2006/lei/l11340.htm Acesso em 20/02/2023.

BRASIL. **Lei 13.104, de 9 de março de 2015**. Altera o art. 121 do Decreto-Lei nº 2.848, de 7 de dezembro de 1940 - Código Penal, para prever o feminicídio como circunstância qualificadora do crime de homicídio. Brasília, DF: Presidência da República, 2015. Disponível em: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/ato2015-2018/2015/lei/l13104.htm Acesso em: 20/02/2023.

BRASIL. **Lei 13.718, de 24 de setembro de 2018**. Esta Lei tipifica os crimes de importunação sexual e de divulgação de cena de estupro, torna pública incondicionada a natureza da ação penal dos crimes contra a liberdade sexual e dos crimes sexuais contra vulnerável. Brasília, DF: Presidência da República, 2018. Disponível em: <https://legislacao.presidencia.gov.br/atos/?tipo=LEI&numero=13718&ano=2018&ato=fd6Mza61UeZpWTa9a> Acesso em: 20/02/2023.

BRASIL. **Lei 8.069, de 13 de julho de 1990**. Dispõe sobre o Estatuto da Criança e do Adolescente e dá outras providências. Brasília, DF: Presidência da República, 1990. Disponível em: <https://www2.camara.leg.br/legin/fed/lei/1990/lei-8069-13-julho-1990-372211-publicacaooriginal-1-pl.html> Acesso em: 20/02/2023.

BRITO, Maíra. **Não, ele não está**. Curitiba: Appris, 2018.

BRITO, Silvio. **Pare o Mundo Que Eu Quero Descer**. São Paulo: Paulinas, 1976. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=mD5ySxDC5Yw> Acesso em: 23/11/2022.

BUARQUE, Chico. **Com açúcar e com afeto**. Rio de Janeiro: RGE, 1967. Disponível em: <https://www.letras.mus.br/chico-buarque/45123/> Acesso em: 20/12/201.

BUARQUE, Chico. **Ópera do malandro**. Rio de Janeiro: Polygram, 1978. Disponível em: <https://immub.org/album/opera-do-malandro-trilha-sonora-da-peca-teatral>. Acesso em: 21/12/2021.

BUARQUE, Chico; JOBIM, Tom. **Sabiá**. Rio de Janeiro: festival internacional da canção, 1968. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=hsoxLXy5x2I> Acesso em: 23/11/2020.

BURNS, Mila. **Nasci pra sonhar e cantar- Dona Ivone Lara: a mulher no samba**. Rio de Janeiro: Record, 2009. 173p.

CABRAL, Sérgio. **Escolas de samba do Rio de Janeiro**. São Paulo: Editora Lazuli, 2011. 560p.

CALCANHOTTO, Adriana. **2 de junho**. São Paulo: Minha música, 2020. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Myob26bhNqs>. Acesso em: 15 março 2022.

CALCANHOTTO, Adriana. **Adriana Partimpim**. Rio de Janeiro: Sony, 2004. Disponível em: <https://youtu.be/rl16X3TP2rE>. Acesso em: 21/12/2022.

CALCANHOTTO, Adriana. **Fábrica de poemas**. Rio de Janeiro: Sony, 1994. Disponível em: <https://youtu.be/AMolijKXnFc> Acesso em: 21/12/2022.

CALCANHOTTO, Adriana. **Margem**. Rio de Janeiro: Sony, 2019. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=COComo89_cw Acesso em: 25/09/2022.

CALCANHOTTO, Adriana. **Marítimo**. Rio de Janeiro: Sony, 1998. Disponível em: <https://www.letras.mus.br/adriana-calcanhotto/87108/> Acesso em: 20/12/2022.

CALCANHOTTO, Adriana. **Negros**. Rio de Janeiro: Sony, 1992. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=MOUkrC8mc1k> Acesso em: 15/09/2022.

CALCANHOTTO, Adriana. **Papo com Adriana Calcanhotto, em turnê: a potência do reencontro**. Revista O Grito, 2022. Entrevista concedida a Túlio Vasconcelos.

Disponível em: <https://revistaogrito.com/papo-com-adriana-calcanhotto-em-turne-a-potencia-do-reencontro>. Acesso em: 01/08/2022.

CALCANHOTTO, Adriana. **Senhas**. Rio de Janeiro: Sony, 1992. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=F0s5LmPmmTI> Acesso em: 21/12/2022.

CALCANHOTTO, Adriana. **Só**. Rio de Janeiro: gravadora independente, 2020. Disponível em: <https://youtu.be/d5-4G3Ufsbl> Acesso em: 22/11/2022.

CALDAS, Klécio; CAVANCÂNTI, Armando. **Mulher que é mulher**. Rio de Janeiro: RCA Victor, 1954. Disponível em: <https://www.vagalume.com.br/dircinha-batista/a-mulher-que-e-mulher.html>. Acesso em: 20/11/2022.

CALDEIRA, Larissa; CARDOSO FILHO, Jorge. Maldito bem dito, Bendito mal dito: construções discursivas a partir da trajetória de Itamar Assumpção. **Revista ruMoRes**. São Paulo, v. 15, n. 29, p. 373-400, 2021. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/Rumores/article/view/173055> Acesso em: 23/12/2021.

CAMINHA, Adolfo. **Bom crioulo**. São Paulo: Ática, 1995. 112p.

CAÑAS, Ana. **Dói**. São Paulo: Guela records, 2018. Disponível em: <https://www.vagalume.com.br/ana-canas/doi.html>. Acesso em: 02 fev. 2021.

CAÑAS, Ana. Entrevista: **Ana Cañas e esse tal de rock'n'roll**. Site revista trip, 2015. Entrevista concedida a Camila Eiroa. Disponível em: https://revistatrip.uol.com.br/tpm/entrevista-to-na-vida-novo-disco-de-ana-canas?aff_source=56d95533a8284936a374e3a6da3d7996. Acesso em: 01/07/2021.

CAÑAS, Ana. **Esconderijo**. São Paulo: Sony, 2009. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=K4ILYT6id-s>. Acesso em 02/05/2020.

CAÑAS, Ana. **Respeita**. São Paulo: Guela Records, 2018. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Hnan1HTbozQ>. Acesso em: 01/07/2021.

CARETTA, Álvaro Antônio. **A canção e a cidade**: estudo dialógico-discursivo da canção popular brasileira e seu papel na constituição do imaginário da cidade de São Paulo na primeira metade do século XX. Tese apresentada ao Programa de Pós-graduação em Semiótica e Linguística Geral da Universidade de São Paulo, 2011.

CARLOS, Erasmo; CARLOS, Roberto. **Se você pensa**. Rio de Janeiro: CBS, 1968. Disponível em: <https://www.letras.mus.br/roberto-carlos/48677/> Acesso em 21/12/2020.

CARVALHO, Dêlcio; LARA, Ivone. **Sonho meu**. Rio de Janeiro: Universal music, 1973. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=wLYVvWA1Dis>. Acesso em: 20/04/2020.

CÉSAR, Francisco; MATA, Vanessa da. **A força que não seca**. Rio de Janeiro: Sony, 2006. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=CDo480-3W0g>. Acesso em: 18/04/2020.

CHARAUDEAU, Patrick. **Comparativo das modalidades elocutivas e delocutivas**. São Paulo: Contexto, 2016. 256p., il.

CHARAUDEAU, Patrick. **Esquema de representação dos dois circuitos da linguagem**. São Paulo: Contexto, 2016. 256p., il.

CHARAUDEAU, Patrick. Identidade linguística, identidade cultural: uma relação paradoxal. In: LARA, G. P.; LIMBERTI, R. P. (Org.). **Discurso e (des)igualdade social**. São Paulo: Contexto, 2015. p. 13-30.

CHARAUDEAU, Patrick. **Linguagem e discurso: modos de organização**. Tradução Angela M.S. Corrêa e Ida Lúcia Machado. São Paulo: Contexto, 2016. 249p.

CHARAUDEAU, Patrick. **Modos de organização do discurso**. São Paulo: Contexto, 2016. 256p., il.

CHARAUDEAU, Patrick. Os estereótipos, muito bem. Os imaginários, ainda melhor. Traduzido por André Luiz Silva e Rafael Magalhães Angrisano. **Entrepalavras**, Fortaleza, v. 7, p. 571-591, jan./jun. 2017.

CHARAUDEAU, Patrick. Por uma interdisciplinaridade “focalizada” nas ciências humanas e sociais. In: MACHADO, Ida; COURA-SOBRINHO, Jerônimo e MENDES, Emília. (Orgs). **Transciscidisciplinaridade e a interdisciplinaridade em estudos de linguagem**, Belo Horizonte: NETII FALE/UFMG, 2013, p.17-51.

CHARAUDEAU, Patrick. **Procedimentos de construção enunciativa**. São Paulo: Contexto, 2016. 256p., il.

CHARAUDEAU, Patrick. **Procedimentos discursivos da construção descritiva**. São Paulo: Contexto, 2016. 256p., il.

CONTINO, Gabriel. Lôrabúrria. Rio de Janeiro: Sony, 2000. Disponível em: <https://www.letras.mus.br/gabriel-pensador/116215/> Acesso em: 21/12/2021.

CRENSHAW, Kimberle. Demarginalizing the intersection of race and sex: a black feminist critique of antidiscrimination doctrine, feminist theory and antiracist politics. University of **Chicago Legal Forum**, n.1, p.138-167, 1989. Disponível em: <https://chicagounbound.uchicago.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1052&context=uclf> Acesso em: 24/03/2022.

CRUZ, Ramon Barreto; MERCURY, Daniela; SILVA, Antonio Augusto Lemos da. **Geração Perdida**. Sony: Rio de Janeiro, 1992. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=LRTwpzFGtQ> Acesso em: 10/12/2022.

DEL PRIORE, Mary. **História do amor no Brasil**. São Paulo: Contexto, 2021. 327p.

DEL PRIORE, Mary. **Sobreviventes e guerreiras: uma breve história da mulher no Brasil de 1500 a 2000**. São Paulo: Planeta, 2020. 255p.

DINIZ, Edinha. **Chiquinha Gonzaga**: Uma história de vida. Rio de Janeiro: IMS, 2009. 320p.

DONGA, Ernesto. **Pelo telefone**. Rio de Janeiro: Odeon, 1916. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=woLpDB4jjDU>. Acesso em: 20/12/2021.

ELLER, Cássia; FIALHO, Tavinho; PINHEIRO, Luiz. **Eles**. Rio de Janeiro: Universal music, 1992. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=eTF1t4d0k_I Acesso em: 30/04/2022.

FERREIRA, Lucinete; MORAIS, José Domingos de. **Contrato de separação**. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Pe0IhIsBO-U> Acesso em: 20/04/2022.

FERREIRA, Lucinete; MORAIS, José Domingos de. **Eu só quero um xodó**: Galeão. Rio de Janeiro, 1974. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=D161m6Bw1B8> Acesso em: 22/02/2022.

FERREIRA, Lucinete; MORAIS, José Domingos de. **Tenho sede**. Rio de Janeiro: Universal music, 1976. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=aCOO57oWv3Y>. Acesso em: 20/04/2022

FESTIVAIS da canção. Rio de Janeiro: site musicabrasilis, 2009. Disponível em: <https://musicabrasilis.org.br/temas/festivais-da-cancao> Acesso em 21/12/2021.

FOUCAULT, Michel. **A arqueologia do saber**. Tradução de Luiz Felipe Baeta Neves. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008. 248p.

FREIRE, Léa; MORENO, Joyce. **Samba de mulher**. Rio de Janeiro: Emi, 1995. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=xUz8XqCXb6s>. Acesso em: 10/11/2022.

GIRA, Tote; Mercury, Daniela. **O canto da cidade**. Rio de Janeiro: Som livre, 1993. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=uLGc9HYyEAK> Acesso em: 08/09/2022.

GOMES, Rodrigo. **MPB no feminino**: notas sobre a relação de gênero na música brasileira. Curitiba: Appris, 2017. 188p.

GOMES, Rodrigo. **Samba no feminino**: transformações das relações de gênero no samba carioca nas três primeiras décadas do século XX. Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-graduação em Música da Universidade do Estado de Santa Catarina, 2011.

GONZAGA, Chiquinha. **Lua branca**. Rio de Janeiro: Odeon, 1912. Disponível em: <https://discografiabrasileira.com.br/fonograma/21499/lua-branca>.

GONZAGA, Chiquinha. **Ó abre alas**. Rio de Janeiro: casa Edison, 1899. Disponível em: <https://youtu.be/II-n8YxbunU>. Acesso em: 03/12/2021.

GONZAGA, Chiquinha. **Valsa atraente**. Rio de Janeiro: CID, 1877. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=6ameIYuCwY>. Acesso em: 03/12/2021.

GONZALEZ, Lélia. 2020. **Por um Feminismo Afro-Latino-Americano: Ensaios, Intervenções e Diálogos**. Rio Janeiro: Zahar. 375 p.

GUEDES, Fátima. **A bailarina**. Rio de Janeiro: EMI, 1981. Disponível em: <https://www.letras.mus.br/fatima-guedes/358674/> Acesso em: 21/12/2021.

GUEDES, Fátima. **Dancing Cassino**. Rio de Janeiro: EMI, 1980. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=vd2Y1xp8yVw>. Acesso em: 03/05/2021.

GUEDES, Fátima. **Fátima Guedes**. Rio de Janeiro: EMI, 1980. Disponível em: <https://www.youtube.com/playlist?list=PLg5Y26laZGlcmjHm6Mlli9nCZKYhtlhI5> Acesso em: 21/12/2022.

GUEDES, Fátima. **Fátima Guedes caminha suave entre música e poesia**. Site esquina musical, 2013. Entrevista concedida a Raphael Vidigal. Disponível em: <https://esquinamusical.com.br/entrevista-fatima-guedes-caminha-sensual-entre-musica-e-poesia/> Acesso em 21/12/2021.

GUEDES, Fátima. **Grande tempo**. Rio de Janeiro: Galeão, 1995. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=ibp3KDf_hfY. Acesso em: 21/12/2022.

GUEDES, Fátima. **Lápis de cor**. Rio de Janeiro, 1981. Disponível em: <https://www.youtube.com/playlist?list=PLg5Y26laZGldw0wsdv3SW6Y0rxpBhkKXL>. Acesso em: 21/12/2022.

GUEDES, Fátima. **Mais uma boca**. Rio de Janeiro: EMI, 1980. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=pJKKvnKHAq4>. Acesso em: 03/12/2021.

GUEDES, Fátima. **Onze fitas**. Rio de Janeiro: Odeon, 1978. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=yZewmX1Sre8> Acesso em: 04/12/2021.

GUEDES, Fátima. **Para bom entendedor**. Rio de Janeiro: Galeão, 1993 Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=IxpPOMh_QY8 Acesso em: 21/12/2022.

GUEDES, Fátima. **Passional**. Rio de Janeiro: Odeon, 1979. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=XNlbWe4MgZk>. Acesso em: 03/12/2021.

GUEDES, Fátima. **Traste**. São Paulo: EMI, 1980. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=h3r8NZ8qU0o>. Acesso em: 03/05/2019.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Tradução de Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. Rio de Janeiro: DP&A Editora, 2020. 102p.

HALL, Stuart. **Cultura e representação**. Tradução de Daniel Miranda e Wiliam Oliveira. Rio de Janeiro: Editora PUC-Rio, 2016. 260p.

HALL, Stuart; WOODWARD, Kathryn. **Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais**. Tradução de Tomaz Tadeu da Silva. Rio de Janeiro: Editora Vozes, 2014.

HUXLEY, Aldous. **Admirável Mundo Novo**. Tradutor Vidal de Oliveira. São Paulo: Biblioteca azul, 1932. 312p.

HUYSSSEN, Andreas. A cultura de massa enquanto mulher: o “outro” do modernismo. *In*: HUYSSSEN, Andreas. Tradução de Patrícia Farias. **Memórias do modernismo**. Rio de Janeiro: UFRJ, 1997.

JESUS, Carolina Maria de. **Vedete de Favela**. Rio de Janeiro: RCA, 1961. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ip5sz3WOoAA>. Acesso: 20/12/2021.

JESUS, Maria Carolina de. **Quarto de despejo**. São Paulo: RCA Victor, 1961. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=t3dzlAr4euo> Acesso em: 22/03/2022.

JOBIM, Antônio Carlos; MORAES Vinicius. **Garota de Ipanema**: Rio de Janeiro: Verve records, 1963. Disponível em: <https://www.letras.mus.br/tom-jobim/20018/> Acesso em: 10/11/2022.

LABORDE, Elga Pérez. As mulheres na poética da obra do malandro. *In*: Sílvia Cyntrão (Org.). **Chico Buarque, sinal aberto!**. Rio de Janeiro: 7letras, 2015. p. 38-44.

LANDIN, Ravi; LUNA, Luedji. **Ain't I Woman**. São Paulo: gravadora independente, 2020. Disponível em: <https://www.letras.mus.br/luedji-luna/aint-i-a-woman/> Acesso em 21/12/2021.

LARA, Ivone. **Nasci pra Sofrer**. Rio de Janeiro: samba enredo da extinta escola Prazeres da Serrinha, 1947.

LARA, Ivone; VELOSO, Caetano **Alguém me avisou**. Rio de Janeiro: musickeria, 1980. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Ew3ol3bsQho>. Acesso em: 20/12/2022.

LATINI, Murilo; REIS, Dora. **Interesseira**. São Paulo: Odeon, 1958. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=q0W1ncLuErY>. Acesso em: 20/12/2021.

LEONE, Priscila Novaes. **A pele**. São Paulo: Deckdisc, 2018. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=saHcmtU9I-0>. Acesso em: 20/12/2021.

LEONE, Priscila Novaes. **Admirável Chip Novo**. São Paulo: Estúdio tambor: 2003. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=aXJ_Ub1xbhw. Acesso em: 20/12/2022.

LEONE, Priscila Novaes; MENDONÇA, Martin. **Agridoce**. São Paulo: Deckdisc, 2011. Disponível em: <https://www.vagalume.com.br/agridoce/discografia/agridoce.html> Acesso em 21/12/2021.

LEONE, Priscila Novaes. **Anacrônico**. São Paulo: Deckdisc, 2013. Disponível em: <https://youtu.be/HxRlnQCZE1k> Acesso em: 20/12/2022.

LEONE, Priscila Novaes. **Chiaroscuro**. São Paulo: Deckdisc, 2009. Disponível em: <https://youtu.be/eWOG-zbVG-k> Acesso em: 20/12/2022.

LEONE, Priscila Novaes. **Entrevista: Pitty**. Site vice, 2018. Entrevista concedida a Bruno Costa. Disponível em: <https://www.vice.com/pt/article/vbx5a8/pitty-entrevista/> Acesso em: 15/08/2018.

LEONE, Priscila Novaes. **Equalize**. São Paulo: Deckdisc, 2003. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=wKRpQ4uZFhY> Acesso em: 07/04/2021.

LEONE, Priscila Novaes. **Máscara**. São Paulo: Deckdisc, 2003. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=W4-G-itMqjl> Acesso em: 10/05/2020.

LEONE, Priscila Novaes. **Matrix**. São Paulo: Deckdisc, 2019. Disponível em: <https://youtu.be/EO07VMEK1hk>. Acesso em: 21/12/2022.

LEONE, Priscila Novaes. **Sete vidas**. São Paulo: Deckdisc, 2014. Disponível em: <https://youtu.be/B4dNrwf-9-4>. Acesso em: 21/12/2022.

LEONE, Priscila Novaes. **Trupe delirante**. Youtube, 01/07/2016. Disponível em: <https://youtu.be/HcIGlwniVW0> Acesso em: 21/12/2020.

LIPOVETSKY, Gilles. **A felicidade Paradoxal**. Tradução Maria Lúcia Machado. São Paulo: Companhia das letras, 2007. 393p.

LIPOVETSKY, Gilles. **A terceira mulher**: permanência e revolução do feminino. Tradução de Maria Lúcia Machado. São Paulo: Companhia das letras, 2000. 339p.

LOBO, Edu; MORAES, Vinicius de. **Arrastão**. I festival da música brasileira, 1968. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=KfP7oVwHI7c> Acesso em: 07/12/2021.

LOPES, Dora. **Dicionário da gíria**. Recife: Mocambo, 1957. Disponível em: <https://immub.org/album/enciclopedia-da-giria>. Acesso em: 21/12/2021.

LOPES, Dora. **Enciclopédias de Gírias**. Recife: Mocambo, 1957. Disponível em: <https://immub.org/album/enciclopedia-da-giria>. Acesso em: 09/05/2021.

LOPES, Dora. **Lavadeira tem filho doutor**. Rio de Janeiro: Copacabana, 1965. Disponível em: <https://immub.org/album/minhas-musicas-e-eu>. Acesso em: 21/12/2021.

LOPES, Dora. **Minhas músicas e eu**. Rio de Janeiro: Copacabana, 1965. Disponível em: <https://immub.org/album/minhas-musicas-e-eu>. Acesso em: 21/12/2021

LOPES, Dora. **Samba da madrugada**. São Paulo: RGE, 1974. Disponível em: <https://immub.org/album/testamento>. Acesso em: 21/12/2021.

LOPES, Dora. **Testamento**. São Paulo: RGE, 1974. Disponível em: <https://immub.org/album/testamento>. Acesso em: 21/12/2021.

LÓPEZ, Pilar Ramos. **Femismo y música: introducción crítica**. Madrid: Narcea ediciones, 2003. 176p.

LUCINDA; LUHLI. **Pedra de rio**. Rio de Janeiro: Warner, 1978. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=2038j_dwOn8 Acesso em: 10/07/2022.

LUEDJI, Luna. **Bom mesmo é estar embaixo d'água**. Youtube, 14/10/2021. Disponível em: <https://youtu.be/Z7IPX61UdJ4>. Acesso em: 21/12/2021.

LUNA, Luedji. **Cabô**. São Paulo: YB music, 2017. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=MsEKbqrAoNY> Acesso em: 10/08/2022.

LUNA, Luedji. **Hoje está muito difícil ser uma artista negra no Brasil**. Site bemparana, 2022. Disponível em: <https://www.bemparana.com.br/cultura/hoje-esta-muito-dificil-ser-uma-artista-negra-no-brasil-diz-luedji-luna-532/> Acesso em: 20/06/2022

LUNA, Luedji. **Um corpo no mundo**. São Paulo: YB music, 2017. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=V-G7LC6QzTA> Acesso em: 10/08/2022.

LYRA, Elizabeth Rizzi. **Música, retórica e leitura: a mulher na MPB e a constituição do ethos feminino**. Tese apresentada à coordenação do curso de Doutorado em Língua Portuguesa da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 2018.

MARCHI, Leonardo de. **A destruição criadora da indústria fonográfica brasileira, 1999-2009: dos discos físicos ao comércio digital de música**. Rio de Janeiro: Letra e imagem, 2016. 307p.

MARQUES, Jorge. **Finas flores: Mulheres letristas na canção brasileira**. Rio de Janeiro: Oficina Raquel, 2015. 136p.

MATA, Vanessa da. **Bolsa de grife**. Rio de Janeiro: Sony, 2010. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=wdwKnEOwYk8>. Acesso em: 10/02/2020.

MATA, Vanessa da. **Caixinha de música**. Youtube, 25/08/2017. Disponível em: https://youtu.be/s_kC33ZxPug. Acesso em: 22/12/2021.

MATA, Vanessa da. Entrevista: **Vanessa da Mata fala sobre preconceito, projetos e política**. Site correio brasiliense, 2014.

Disponível em: https://www.correiobraziliense.com.br/app/noticia/diversao-e-arte/2014/10/18/interna_diversao_arte,453078/cantora-vanessa-da-mata-fala-sobre-preconceito-projetos-e-politica.shtml. Acesso em: 20/12/2019.

MATA, Vanessa da. **Essa boneca tem manual**. Rio de Janeiro: Sony, 2004. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=5YVnXFGQdl8>. Acesso em: 20/04/2020.

MATA, Vanessa da. **Homem invisível no mundo invisível**. Rio de Janeiro: Sony, 2014. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=xS2rhjxUDG8> Acesso em: 12/12/ 2021.

MATA, Vanessa da. **Quando deixamos nossos beijos na esquina**. São Paulo: ONErpm: 2017. Disponível em: <https://youtu.be/ZbPg2nRqUb4>. Acesso em: 21/12/2022.

MATA, Vanessa da. **Segue o som**. Rio de Janeiro: Sony, 2014. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=4JNgH6LPlcc>. Acesso em: 20/12/2021.

MATOS, Luciano. **O canto da cidade: Da matriz afro-baiana à axé music de Daniela Mercury** (Discos da música brasileira). São Paulo: Edições Sesc SP, 2021. 214p.

MELO, Mônica de; TELES, Maria Amélia de Almeida. **O que é violência contra a mulher**. São Paulo: Brasiliense, 2002. 120p.

MENESES, Adélia Bezerra de. **Figuras do feminino nas canções de Chico Buarque**. Cotia, São Paulo: Ateliê editorial, 2001. 164p.

MIRANDA, Carmem; VIANA, Alfredo. **Os hōme implica comigo**. Rio de Janeiro: RC Victor, 1930. Disponível em: <https://www.letras.mus.br/carmen-miranda/1716569/> Acesso em: 22/07/2022.

MORENO, Joyce TERRA, Ana. **Essa mulher**. Rio de Janeiro: Odeon, 1979. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=B1qeCHp5vPg> Acesso em: 20/05/2020.

MORENO, Joyce. **50**. Rio de Janeiro: Biscoito fino, 2018. Disponível em: <https://www.biscoitofino.com.br/cd/cd-joyce-moreno-50> Acesso em 20/12/2022. Acesso em: 20/12/2021.

MORENO, Joyce. **Entrevista: Joyce Moreno**. Site carta capital, 2013. Entrevista concedida a Pedro Alexandre Sanches. Disponível em: <https://farofafa.com.br/2013/07/30/entrevista-joyce-moreno>. Acesso em: 04/12/2021.

MORENO, Joyce. **Fotografei você na minha rolleyflex**. Rio de Janeiro: Multiletra, 1991. 185p.

MORENO, Joyce. **Joyce**. Rio de janeiro: Philips, 1968. Disponível em: <https://immub.org/album/joyce>. Acesso em: 20/02/2021.

MORENO, Joyce. **Me disseram**. São Paulo: Phillips, 1968. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=JWLM5WoRdNU> Acesso em: 25/05/2022.

MORENO, Joyce. **Receita do samba**. Rio de Janeiro: EMI, 1996. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=BTC5_WO7DqE Acesso em: 04/02/2021.

MORENO, Joyce. **Rodando a baiana**. Rio de Janeiro: EMI, 1996. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ZIJksOW8zFY> Acesso em: 04/02/2021.

MORENO, Joyce; SANGIRARDI, Sílvia. **Samba da Sílvia**. Rio de Janeiro: Biscoito fino, 2001. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=WciX5bMpB-o> Acesso em: 02/04/2022.

MORENO, Joyce; TERRA, Ana. **Da cor brasileira**. Rio de Janeiro: EMI, 1980. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=-tiB0W3pSOc>. Acesso em: 04/12/2021.

MORENO, Joyce; TERRA, Ana. **Eternamente grávida**. Rio de Janeiro: Odeon, 1981. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=0FVgD4KgyDk> Acesso em: 03/12/2021.

MOSCOVICI, Serge. **Representações sociais: investigação me psicologia social**. Traduzido por Pedro A. Guareschi. Petrópolis, Rio de Janeiro: Vozes, 2007. 398p.

MURGEL, A. C. A. de T. A canção no feminino. **Labrys**, v. 18, p. 1-33, 2011. Disponível em: <http://caromurgel.mpbnet.com.br/artigos.html> Acesso em: 10/12/2021.

MURGUEL, A. C. A. de T. Pesquisando as compositoras brasileiras no século XXI. **Revista do Instituto de Estudos brasileiros**. n.71, p.181-192, 2018. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/rieb/article/view/152702> Acesso em: 21/12/2021.

NETO, Torquato; VELOSO, Caetano. **Mamãe, coragem**. Rio de Janeiro: Universal music, 1968. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=P-rYY1NZE04> Acesso em: 12/06/2020.

NOGUEIRA, I; ROSA, L. O que nos move, o que nos dobra, o que nos instiga: notas sobre epistemologias feministas, processos criativos, educação e possibilidades transgressoras em música. In: **Revista Vórtex**. v.3, n.2, p.25-56, 2015. Disponível em: <https://periodicos.unespar.edu.br/index.php/vortex/article/view/887> Acesso em: 21/12/2020.

PACHECO, Ana Cláudia Lemos. **Mulher negra: Afetividade e solidão**. Salvador: EDUFBA, 2013. 377p.

PERROT, Michelle. **Minha história das mulheres**. Tradução de Angela M. S. Côrrea. São Paulo: Contexto, 2007. 191p.

PICASSO, Pablo. **Mulher em frente ao espelho**. 2023. 1 pintura. Disponível em: <https://br.pinterest.com/pin/691865561493805767/> Acesso em: 21/02/2023

PINTO, Célia Regina Jardim. **Uma história do feminismo no Brasil**. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2003. 119p.

PRAZERES, Heitor dos. **Mulher de malandro**. Rio de Janeiro: Nikita music, 1932. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=zeBhJAIV26A>. Acesso em: 20/04/2022.

PROCÓPIO, Adélia de Sousa. **Visibilidade lésbica e bissexual nos discursos de ícones da música popular brasileira**. Tese apresentada ao Programa de Pós-graduação interdisciplinar em Ciências Humanas da Universidade Federal de Santa Catarina, 2019.

RAGO, Margareth. **Do cabaré ao lar: a utopia da cidade disciplinar**. Rio de Janeiro: Paz e terra, 1985. 209p.

RO RO, Angela. **Entrevista com Angela Ro Ro**. Site diário de Pernambuco, 2020. Entrevista concedida a Juliana Aguiar. Disponível em: <https://www.diariodepernambuco.com.br/noticia/viver/2020/07/me-assumir-lesbica-custou-a-cegueira-de-um-olho-e-metade-da-audicao.html?fbclid=IwAR1tCgttYAYERYepGG4GVxPFm9cJMZuQBDQWpWIoJUWPKBLmfmfVL785Bus#.XxWpVzf66Vc.facebook>. Acesso em: 08/08/2021.

RO RO, Angela. **Gota de sangue**. Rio de Janeiro: Universal music, 1979. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=5pndJoOgoQg>. Acesso em: 20/05/2020.

RO RO, Angela. **Minha mãezinha**. Rio de Janeiro: Polygram, 1979. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=90qEkVLfSmM> Acesso em: 20 dez. 2021.

RO RO, Angela. **Mônica**. Rio de Janeiro: Polygram, 1985. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=HDN-J_QBcs Acesso em: 20 dez. 2021.

RUIZ, Henrique Nicolau. **Vem pra rua**. Rio de Janeiro: Warner, 2013. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=DIMAZRrsJ_w Acesso em: 20/12/2021.

SAFFIOTI, Heleieth. Contribuições feministas para o estudo da violência de gênero. **Cadernos Pagu**, n. 16, p. 115–136, 2016. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/cadpagu/article/view/8644541>. Acesso em: 23/02/2022.

SAFFIOTI, Heleieth. **O poder do macho**. São Paulo: Ed. Moderna, 1987. 120p.

SANTA CRUZ, Maria Áurea. **A musa sem máscara: a imagem da mulher na música popular brasileira**. Rio de Janeiro: Rosa dos tempos, 1992. 111p.

SANTIAGO, Silviano. A democratização no Brasil (1979-1981): cultura versus arte. In: **O cosmopolitismo do pobre: crítica literária e crítica cultural**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004. p. 134-156.

SCOTT, Joan W. Gênero: uma categoria útil de análise histórica. **Educação e realidade**. n. 2, p. 71-99, 1995. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/index.php/educacaoerealidade>. Acesso em: 21/12/2021.

Site encartes pop. **Adriana Calcanhotto na capa do álbum Senhas**. 2019. 1 fotografia. Disponível em: <https://www.encartespap.com.br/2019/03/encarte-adriana-calcanhotto-senhas.html> Acesso em: 21/12/2023.

Site iBahia. **Pitty em foto de divulgação do álbum Sete Vidas**. 2022. 1 fotografia. Disponível em: <https://www.ibahia.com/musica/com-nova-banda-pitty-lanca-sete-vidas-seu-quarto-album> Acesso em: 20/01/2023.

Site pindorama discos. **Fátima Guedes na capa do disco Lápis de cor**. 1981. 1 fotografia. Disponível em: <https://www.pindoramadiscos.com.br/pd-8eddf-fatima-guedes-lapis-de-cor.html> Acesso em: 21/12/2021.

Site polêmica Paraíba. **Ana Cañas em foto do álbum Todxs**. 2018. 1 fotografia. Disponível em: <https://www.polemicaparaiba.com.br/entretenimento/todxs-ana-canas-defende-liberdade-sexual-em-album-militante/> Acesso em: 22/12/2020.

Site Tum Cult. **Angela Ro Ro em sua melhor fase**. 2019. 1 fotografia. Disponível em: <https://tumcult.com.br/2019/03/angela-ro-ro-na-sua-melhor-versao/> Acesso em: 21/12/2020.

TEDESCHI, Losandro Antonio. **As mulheres e a história: uma introdução teórico metodológica**. Dourados, MS: Ed. UFGD, 2012. 133p.

TINHORÃO, José Ramos. **Música e cultura popular: vários escritos sobre um tema comum**. São Paulo: Ed. 34, 2017. 187p.

TOMPSON, Luiz Mário. **Leci Brandão em show**. 1 Fotografia. São Paulo: ICCA, 2006. Catálogo MPB Mulher.

TRAMA criative. **Luedji Luna, uma das revelações da música brasileira**. 2019. 1 fotografia. Disponível em: <https://www.correio24horas.com.br/noticia/nid/luedji-luna-lanca-o-bom-ep-mundo-e-faz-sua-primeira-turne-internacional/> Acesso em: 22/12/2020.

VANDRÉ, Geraldo. **Pra não dizer que não falei das flores**. Rio de Janeiro: Som maior, 1968. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=KdvsXn8oVPY> Acesso em: 29/12/2021.

VELOSO, Caetano. **Escândalo**. Rio de Janeiro: Universal music, 1981. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=otmFY18GH4>. Acesso em: 20/12/2021.

VELOSO, Caetano. **Pecado original**. Rio de Janeiro: Universal music, 1978. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=wCV7tHex1wM>. Acesso em: 18/12/2021.

WOOLF, Virgínia. **Um teto todo seu**. São Paulo: Círculo do Livro, 1990. 141p.

YONEDA, Y. **Joyce: sucesso no exterior**. 2018. 1 fotografia. Disponível em: <https://amajazz.com.br/2018/05/15/falajazz-joyce-moreno/> Acesso em: 22/12/2020.