

AFINAL, QUEM SÃO ESSAS MULHERES? CONSIDERAÇÕES ENUNCIATIVAS E DISCURSIVAS NA CANÇÃO *MULHERES* DURANTE SEU PROCESSO DE RESSIGNIFICAÇÃO

AFTER ALL, WHO ARE THOSE WOMEN? ENUNCIATIVE AND DISCURSIVE CONSIDERATIONS IN THE SONG MULHERES IN THEIR RESIGNIFICATION PROCESS

Ivani Cristina Brito FERNANDES¹

Elisandra Aguirre da Cruz SCHWARZBOLD²

Resumo: O objetivo deste trabalho é identificar as mudanças das articulações linguísticas, em especial no que se refere à questão morfosintática no emprego de pronomes, verbos, substantivos e adjetivos, na canção brasileira “Mulheres”, no cotejo entre a letra original (do compositor Antonio Eustaquio Trindade Ribeiro) e sua respectiva versão (das cantoras Silvia Duffrayer e Doralyce). Fundamentamo-nos nos preceitos da Linguística da Enunciação, principalmente em Émile Benveniste e, para a discussão sobre o *ethos* discursivo, em Amossy (2005) e Maingueneau (2015). Metodologicamente, seguiremos as noções da transversalidade enunciativa (FLORES, 2010) e do paradigma indiciário (GINZBURG, 1989). Pensamos que um olhar transversal e detalhado sobre as minúcias linguísticas da materialidade enunciativa, baseado em um arcabouço teórico que privilegia os fenômenos, pode permitir revisitar o alcance da questão da (inter)subjetividade a partir do axioma de Benveniste relativo a como o sujeito se constitui na e pela linguagem. A partir da análise linguística, pretendemos refletir sobre o resignificar e a emergência do sujeito discursivo na materialidade linguística do enunciado no contexto em que a enunciação se torna um ato simbólico de protesto, de criação e de redefinição na sociedade brasileira, marcando um tempo e um espaço do feminismo.

Palavras-chave: Enunciação. *Ethos*. Feminismo.

Abstract: This paper aims at identifying the changes of linguistic articulations, especially the morphosyntactic matter in the use of pronouns, verbs, nouns and adjectives, in the Brazilian song “*Mulheres*”, in the comparison between the original lyrics (by Antonio Eustaquio Trindade Ribeiro) and its respective version (by Silvia Duffrayer and by Doralyce). Our theoretical basis is based on the Linguistics of Enunciation, in particular by Émile Benveniste. To discuss the discursive ethos, we have based our research by Amossy (2005) and by Maingueneau (2015). On the other hand, our methodological basis is the precepts of the enunciative transversality (FLORES, 2010) and the indiciary paradigm (GINZBURG, 1989). Based on a theoretical framework that privileges these linguistic phenomena, we believe that a transverse and detailed look at the linguistic details of enunciative materiality may allow us to revisit the scope of the (inter)subjective matter from Benveniste’s axion of how the man is constituted in and by language. From the linguistic analysis, we intend to reflect on the resignification and the emergence of the discursive subject in the linguistic materiality of the enunciation in the context in which the enunciation becomes a symbolic act of protest, creation and redefinition in Brazilian society. This aspect makes explicit time and space of the Feminism.

Keywords: Enunciation. *Ethos*. Feminism.

1 Fernandes. UFSM. E-mail: icrisifer@gmail.com. ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0003-4747-8100>.

2 Schwarzbald. UFSM. E-mail: lisaguirre@hotmail.com. ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0001-6029-1282>.

- | Afinal, quem são essas mulheres? Considerações enunciativas e discursivas na canção *Mulheres* durante seu processo de ressignificação

*“Que o homem não te define
Sua casa não te define
Sua carne não te define
Você é seu próprio lar”.*

Francisco, El Hombre

Mulher, mulheres: de um senso comum de ser definida a uma busca pela autodefinição

“O homem exclamou: ‘Essa sim é o osso dos meus ossos e carne de minha carne! Por isso será chamada mulher, porque foi tirada do homem’”. Ao tomar conhecimento de uma das primeiras narrativas fundacionais da sociedade ocidental, gerações e gerações leram no versículo 23 do capítulo 2 de Gênesis o surgimento da figura e da designação da mulher por meio da existência, do olhar e da enunciação do homem. Baseando-nos na lógica benvenistiana, ao se apropriar da linguagem, o homem nomeia e designa um outro ser, estabelecendo uma relação linguística que se remete a um real, a uma história. A mulher, portanto, surge como ser passivo e dependente da figura do homem, uma vez que a perspectiva masculina é que organiza a emergência enunciativa do feminino.

Esse nascimento simbólico na e pela linguagem corrobora um raciocínio psicanalítico sobre a estruturação psíquica e a instauração da subjetividade. Entre os vários processos da ordem do “Complexo de Édipo”, podemos destacar o momento de não diferenciação entre o bebê e o sujeito que exerce a maternagem, em que ainda não se instaura um “eu”. Até então, a consciência de um “eu” depende de um outro que diz sobre o sujeito. Inclusive, o processo de nomeação antes do nascimento se dá pela enunciação do outro. Com a ruptura da simbiose simbólica entre mãe-filho pela figura paterna, funda-se um sujeito que busca o desejo e que, conseqüentemente, se estabelece uma subjetividade, em que articulamos o jogo dialético entre “desejo-falta-completude”.

Essa articulação permite o esboço da pergunta “quem sou eu?”; “quem é você?”; “o que eu quero?”. Tais questionamentos são um dos alicerces para a construção de uma narrativa que nos dá sentido na materialidade existencial. No entanto, nem todos os sujeitos estabelecem uma distância saudável da narrativa pela voz do outro, o que implica, muitas vezes, a dependência simbólica exacerbada e limitante de existir a partir da enunciação e da voz do outro.

Entre tantos grupos, a mulher é o caso mais flagrante de dependência simbólica do homem por começar de uma visão patriarcal e sua, respectiva enunciação para emergência do sujeito feminino. Desse modo, na materialidade linguística, a figura

feminina emerge, em diversos contextos, a partir das marcas de uma perspectiva de um outro. Durante o nosso percurso histórico e discursivo, o feminino germina sob a sombra do patriarcado, que define seus contornos, muitas vezes, delimitados de forma limitante, deturpada, subjugada e, inclusive, degradante. Como denuncia Ribeiro (2019, p. 34-35):

Existe um olhar colonizador sobre nossos corpos, saberes, produções e, para além de refutar esse olhar, é preciso que partamos de outros pontos. De modo geral, diz-se que a mulher não é pensada a partir de si, mas em comparação ao homem. É como se ela se pusesse se opondo, fosse o outro do homem, aquela que não é homem.

Em outros momentos, mesmo com uma perspectiva aparentemente mais positiva, o feminino insurge como algo frágil ou poderoso, mas sempre dependente da palavra e percepções masculinas. São reduzidas as manifestações de feminino enunciadas pelas mulheres. Não é coincidência, portanto, que Simone de Beauvoir (2016 [1949], p. 11) atente para a construção da mulher pelo ponto de vista do outro:

Ninguém nasce mulher: torna-se mulher. Nenhum destino biológico, psíquico, econômico define a forma que a fêmea humana assume no seio da sociedade; é o conjunto da civilização que elabora esse produto intermediário entre o macho e o castrado que qualificam de feminino. Somente a mediação de outrem pode constituir um indivíduo como um Outro.

Por isso, o movimento feminista vem acompanhado de um discurso que também reivindica o direito de enunciar-se, de emergir por meio de suas próprias palavras na materialidade linguística, imagética, artística, entre outros. Ter os mesmos direitos sociais e políticos concerne ter direito a ter voz pública, a poder definir-se, a coconstruir um discurso em um processo nunca acabado de especificar-se e ser protagonista de sua narrativa ao assumir o lugar do locutor ducrotiano que articula as distintas vozes na tecelagem discursiva.

Mais do que nunca, é primordial lançar um olhar detalhado em como a mulher toma o direito de enunciar e enunciar-se para poder emergir uma imagem de si mesmo, exercendo uma legitimidade, algumas vezes reativa e agressiva, na resignificação de conceitos e noções. Este processo de resignificação não somente surge nas esferas cultas e acadêmicas ou nas jornalísticas, mas sim nos círculos populares e, em especial, artísticos. É no inconsciente e suas pulsões que surgem as manifestações mais autênticas de toma da palavra, de esboço de um *ethos*-mosaico que reflete todos os sentidos não ditos, mas que agora urgem ser ecoados.

- | Afinal, quem são essas mulheres? Considerações enunciativas e discursivas na canção *Mulheres* durante seu processo de resignificação

Entre inúmeros trabalhos que pretendem captar esse movimento difuso e violento, o nosso estudo tem como meta observar a tríade *ethos*, ativismo e feminismo na materialidade musical. Para chegar a esse fim, escolhemos os jogos dialógicos entre um dos sambas brasileiros mais conhecidos, “Mulheres”, eternizado na voz do intérprete Martinho da Vila e na releitura de Doralice e de Silvia Duffrayer, lançada no dia 08 de março de 2018, como parte das celebrações do Dia Internacional da Mulher.

Antes englobada na poética da declaração de amor ao ser amado³, a composição de Toninho Geraes, lançada em 1995, é deslocada para o contexto atual e reinterpretada como porta voz de uma lógica machista. Desse modo, esse fato exige uma resposta nos mesmos moldes. E na interpretação de uma versão desse clássico samba que a voz feminina se reinventa na e pela enunciação, deixando marcas no enunciado musical. É no som, no ritmo e nas palavras que a figura feminina se apropria da linguagem e do seu direito de se enunciar e se resignificar, respondendo a esse outro de óptica machista. Assim, o sujeito se retira do lugar de objeto desejado e se coloca no espaço do sujeito desejante e, por isso mesmo, ativo na sua definição. Tal fenômeno linguístico e musical merece um olhar enunciativo-discursivo como contribuição à reflexão do movimento feminista.

Considerações teórico-metodológicas: marcar-se para emergir na e pela materialidade linguística

Como percurso teórico-metodológico, optamos pelos preceitos da Linguística da Enunciação, especificamente pela linha benvenistiana, presente nas obras *Problemas de Linguística Geral I* (2005), *Problemas de Linguística Geral II* (2006) e Émile Benveniste: últimas aulas no *Collège de France* (2014). Importante destacar que a LE tem sua origem pautada na discussão de algumas ideias saussurianas, presentes no *Curso de Linguística Geral* (SAUSSURE, 1916), as quais foram basilares, em especial as discussões sobre a relação entre língua e fala.

Segundo Flores e Teixeira (2012, p. 100), em *Introdução à Linguística da Enunciação*, a LE trata-se de uma:

3 Recentemente, nos meios de comunicação midiáticos, se publicaram várias notícias que informam novas releituras da composição. Além daquelas que a consideram uma manifestação machista, existe a interpretação de que a declaração de amor se daria em um contexto homossexual. Disponível em: <https://extra.globo.com/tv-e-lazer/musica/martinho-da-vila-reconhece-que-musica-mulheres-pode-ser-sobre-homem-gay-22673384.html>. Acesso em: 07 nov. 2019.

Abordagem de um objeto no qual se inclui o sujeito, portanto, algo do campo da irrepetibilidade. A enunciação é sempre única e irrepetível, porque a cada vez que a língua é enunciada têm-se condições de tempo (agora), espaço (aqui) e pessoa (eu/tu) singulares. Assim, cada análise da linguagem é única também. [...] Eis o diferencial da linguística da enunciação: prever na língua o lugar da irrepetibilidade dela mesma.

Nesse sentido, compreendemos que o estudo da enunciação é uma questão de ponto de vista e compreende a língua em sua totalidade, considerando sujeito⁴ e estrutura articulados, ou seja, a relação da língua como a linguagem assumida por um sujeito, cujas marcas emergem do enunciado.

Flores e Teixeira (2012) pontuam ainda que a LE se configura como um campo de estudos que abrange várias teorias. Dessa forma, abarca o trabalho de diferentes representantes – Charles Bally, Roman Jakobson, Émile Benveniste, Mikhail Bakhtin, Oswald Ducrot e Authier-Revuz – os quais formulam concepções diversas, mas em uma linha de pensamento equivalente. A esse respeito, Cremonese (2007, p. 47) afirma que “embora, inegavelmente, haja um objeto no campo proposto, a enunciação, ele é abordado de inúmeras formas, o que podemos verificar na reunião em um único dicionário, de múltiplos autores que, de uma forma ou de outra, tratam da enunciação”.

Nesse viés, ao relacionarmos os pontos comuns entre as teorias incluídas no dicionário especializado sobre Enunciação, em termos gerais, compreendemos que a *enunciação* é entendida como o processo individual de uso da língua, colocada em funcionamento, o que pressupõe um quadro enunciativo, que se configura por sujeitos – o par eu-tu –, ou seja, a noção de pessoa, o tempo e o espaço (FLORES *et al.*, 2017). Como produto desse processo, temos o *enunciado*, a partir do qual é possível recuperar a instância da enunciação, uma vez que ele é a sua referência material. Esclarecemos ainda que, para Benveniste, “o enunciado é entendido como a frase, ou seja, a unidade do discurso, o produto da enunciação” (FLORES *et al.*, 2017, p.102).

O axioma de que *o homem está na língua* perpassa e norteia os estudos da teoria benvenistiana. Tendo em vista que a enunciação, para Benveniste (1989 [1970], p. 82), “é este colocar em funcionamento a língua por um ato individual de utilização”, observamos a presença do sujeito que, ao enunciar, transforma a língua, ou seja, o sistema, em discurso. A partir disso, Benveniste define a enunciação em seu quadro formal de realização, ou

4 Entendemos sujeito como “uma instância que decorre da apropriação feita pelo locutor” (FLORES, 2017, p. 101).

- | Afinal, quem são essas mulheres? Considerações enunciativas e discursivas na canção *Mulheres* durante seu processo de resignificação

seja, em um primeiro momento, o autor considera o ato individual de utilização da língua que pressupõe um locutor, que se apropria do aparelho formal, enunciando sua posição. Ao fazer isso, ele instaura o outro, ou seja, o alocutário e, em seguida, esboça-se o quadro da enunciação, relativo à língua em ação, composto pelas noções de pessoa, tempo e espaço. Convém salientar que, para Benveniste, o aparelho formal da enunciação é o “dispositivo que permite ao locutor transformar a língua em discurso” (FLORES *et al.*, 2017, p. 48), sendo que o locutor é o “indivíduo linguístico cuja existência se marca na língua toda vez que toma a palavra” (*Op. cit.*, p. 157).

Depreendemos, então, que a enunciação compreende não só a língua, mas também a fala e, nesse viés, salientamos que a preocupação de Benveniste, diferente do que propunha Saussure, era justamente como o sujeito poderia passar da língua para a fala. Contudo, o fato de contemplar esta última não faz da Enunciação⁵, conforme alerta Flores *et al.* (2017), uma Linguística da Fala, visto que o que ela prevê são língua e fala imbricadas. Cabe destacar ainda que Saussure, ao propor a interdependência língua/fala, no Curso de Linguística Geral, deixa clara sua intuição enunciativa ainda que tenha eleito a língua como objeto da ciência linguística.

Realizados esses esclarecimentos, entendemos que no processo de enunciação é fundamental a presença do sujeito que enuncia. Benveniste (1995 [1958]) afirma que a linguagem é característica do homem e que a intersubjetividade lhe é intrínseca. Enfatiza também que “é na linguagem e pela linguagem que o homem se constitui como sujeito” (BENVENISTE, 1995 [1958], p. 286). Nesse viés, observamos que a linguagem é condição e meio para a constituição do sujeito. Assim, se a subjetividade, para Benveniste (1995 [1958], p. 286), “é a capacidade do locutor para se propor como sujeito”, é por meio da linguagem e nela que isso acontece. Portanto, segundo o autor, o sujeito marca-se linguisticamente mediante o uso das categorias de pessoa, de tempo e de espaço, as quais, como mencionamos anteriormente, esboçam o quadro da enunciação relativo à língua em ação.

Neste momento, faz-se relevante tecermos uma distinção entre as noções de *locutor* e *sujeito discursivo*. O *locutor* é quem se apropria da língua, enquanto o *sujeito discursivo* é uma instância que decorre da apropriação feita pelo locutor (FLORES, 2013). Conforme exposto, a inovação do pensamento benvenistiano consiste em supor sujeito e estrutura articulados. É importante destacarmos que o objeto de análise da LE é a enunciação e não o sujeito, mas, em virtude do *aparelho formal da enunciação*, o sujeito

5 A palavra “enunciação”, em nosso trabalho, está grafada em maiúscula quando nos referimos ao campo teórico e, em minúscula, quando tratamos do processo em si.

encontra-se presente na teoria. Entretanto, o que se estuda são as marcas da enunciação e do sujeito no enunciado, que emergem da materialidade linguística, e não o sujeito em si (psicobiológico).

No que concerne ao quadro da enunciação, apresentamos as noções referentes à *pessoa* e *não pessoa*. A distinção dessas categorias se dá a partir da correlação de personalidade, que opõe as pessoas *eu* e *tu* à não pessoa *ele*, e de subjetividade, interior à precedente, opondo *eu* a *tu*. De acordo com Benveniste, na correlação de personalidade, *eu* e *tu* são pessoas em função das características de unicidade, de reversibilidade e porque estão implicadas no discurso. Essas características são ausentes em *ele* que, como terceira pessoa, não participa do discurso e é considerado a *não pessoa*, haja vista que é enunciado somente fora do *eu-tu* e indica um enunciado sobre alguém ou alguma coisa de que se fala, não estabelecendo referência específica a uma pessoa. No que tange à correlação de subjetividade, *eu* e *tu* são opostos em função da natureza linguística: *eu* é interior ao enunciado e exterior a *tu*, além de *eu* ser sempre transcendente com relação a *tu*.

Sobre a subjetividade, o teórico postula que é “a capacidade do locutor para se propor como sujeito” (BENVENISTE, 1995 [1958], p. 286). No entanto, essa subjetividade depende da reciprocidade entre *eu* e *tu* e, ainda que o estudo da enunciação não tenha seus estudos centrados no sujeito, em um primeiro momento, teoricamente, o dizer de *eu* instaura a noção de subjetividade, assegurando a intersubjetividade, fundamento da LE. A intersubjetividade, por sua vez, refere-se ao “eu [que] não emprego eu a não ser dirigindo-me a alguém, que será na minha alocução um tu” (BENVENISTE, 1995 [1958], p. 286). Nesse viés, Flores e Teixeira (2012, p. 34) pontuam que, para Benveniste, “a intersubjetividade está para a linguagem assim como a subjetividade está para a língua”. Entretanto, a “intersubjetividade da e na língua não se restringe à noção de pessoa, é relativa a tempo e espaço, referência atribuída, também na e pela enunciação (FLORES *et al.*, 2013, p. 53).

Como a materialidade linguística que compõe o *corpus* desta pesquisa é a composição musical, que é um enunciado sincrético composto pelas linguagens verbal e musical, é necessário atentarmos para o gênero musical escolhido, assim como para as estratégias que o locutor utilizou para relacionar os elementos linguísticos e melódicos. Por meio das marcas deixadas pelo sujeito discursivo no enunciado, podemos investigar o processo constitutivo da enunciação, que na canção reside na forma como o cancionista relaciona letra e música.

Conforme Maingueneau (2001, p. 85), a fim de enunciar, o sujeito discursivo constrói uma cena, um “palco enunciativo” que é construído por três cenas: a) a cena

- | Afinal, quem são essas mulheres? Considerações enunciativas e discursivas na canção *Mulheres* durante seu processo de ressignificação

englobante, que é o tipo de discurso a que pertence determinado enunciado; b) a cena genérica, estabelecida pelo gênero discursivo escolhido e que determina a forma composicional e o estilo do enunciado. Ademais, determina os papéis e as funções dos parceiros envolvidos na comunicação e define o estilo da canção, conseqüentemente, orienta o *ethos* do enunciador e c) a cenografia, que é a situação de enunciação que o enunciador cria a fim de legitimar a sua fala. Segundo Maingueneau (2001, p. 103), “a cenografia frequentemente apresenta cenas validadas, que são estereótipos enunciativos instalados na memória coletiva”. Nesse sentido, existem nas canções determinados modelos de enunciação que são recorrentemente utilizados.

Como mencionamos, a cena genérica orienta o *ethos* do enunciador, pois, em uma aula, por exemplo, em função do propósito a que se destina, ou seja, o ensino e a aprendizagem, predomina o *ethos* didático. Dessa forma, em uma canção, o enunciador pode apresentar um *ethos* “inerente” musical, criativo, poético para que sua enunciação possa ser validada frente ao coenunciador ouvinte (MAINGUENEAU, 2001). No que concerne ao *ethos*, consideramos relevante destacarmos que seu surgimento é proveniente de Aristóteles, na Retórica, o qual considerava o orador e o auditório como partícipes do processo argumentativo. Assim, a partir do orador e dos traços de seu caráter demonstrados em seu discurso, ao auditório, buscava-se compreender e explicar como o discurso se torna eficaz, sendo capaz de persuadir.

De acordo com Amossy (2005, p. 10), “os antigos designavam pelo termo *ethos* a construção de uma imagem de si destinada a garantir o sucesso do empreendimento oratório”. Nesse sentido, na Retórica, a noção de *ethos* mobilizava características extradiscursivas, os oradores utilizavam características físicas a fim de construir uma autoimagem positiva. Na atualidade, as ciências da linguagem resgataram o conceito grego de *ethos*, reformulando-o.

Importante destacar que, para Amossy (2005, p. 9), a construção de uma imagem de si está fortemente ligada à enunciação, haja vista que “todo o ato de tomar a palavra implica a construção de uma imagem de si”. Assim, o ato de produzir um enunciado remete ao locutor que mobiliza a língua, colocando-a em funcionamento ao usá-la, por meio do aparelho formal da enunciação, conforme postula Benveniste (1989 [1970]). Essa apropriação que o locutor faz da língua transformando-a em discurso constrói sua subjetividade, visando, também, à intersubjetividade, ou seja, a “inter-relação constitutiva da enunciação que pressupõe o eu e o outro mutuamente implicados” (FLORES *et al.*, 2017, p. 146), já que a enunciação é por definição alocação. Essa relação discursiva com o parceiro pressupõe a construção das imagens de um e de outro.

Cabe salientar que, nos estudos enunciativos, a noção de *ethos* não está relacionada ao orador e ao auditório, como era entendido na Retórica, mas às categorias linguístico-discursivas dos parceiros da enunciação. Considerando que o ato de produzir um enunciado remete necessariamente ao locutor, que mobiliza a língua e a faz funcionar ao utilizá-la (AMOSSY, 2005), é provável que isso seja feito com certa tendência enunciativa, consciente ou inconscientemente, a qual revela uma imagem desse locutor.

Tratando-se especificamente do gênero *composição musical*, que constitui o *corpus* desta pesquisa, consideramos pertinente, ainda, abordar as noções de *ethos* em Dominique Maingueneau (1984). Para o autor, tal noção se desenvolve de forma articulada à cena da enunciação, de modo que o enunciador confere a seu destinatário certo *status* para legitimar seu dizer, outorgando no discurso uma posição institucional, marcando sua relação com um saber. Dessa forma, cada tipo de discurso comporta uma distribuição preestabelecida de papéis, podendo escolher mais ou menos livremente sua *cenografia*.

Em conformidade com Maingueneau (1984), a noção de *ethos* adquire grande relevância quando o locutor se move em sua *cenografia*, uma vez que em tais categorias o *ethos* aparece em toda troca verbal. Nessa conjuntura, o autor relaciona à noção de tom, que substitui com vantagens a de voz, à medida que remete tanto à escrita quanto à fala. Com isso, o tom se apoia sobre uma “dupla figura do enunciador, a de um *caráter* e de uma *corporalidade*” (AMOSSY, 2005, p. 16, grifos da autora). Maingueneau (2015) ainda aponta que em uma construção discursiva o locutor não precisa dizer de si, já que é feita uma representação de si no momento do enunciado e, posteriormente, pode ser identificada por meio da materialidade linguística. Então, um perfil dessa imagem – o *ethos* – é esboçado na materialidade linguística, por meio da própria enunciação.

Como vimos em Amossy (2005, p. 142), o *ethos* é uma “imagem de si construída no discurso”. Também, Fiorin (2008, p. 139) compartilha dessa ideia quando afirma que o *ethos* é “um sujeito construído pelo discurso e não uma subjetividade que seria a fonte de onde emanaria o enunciado, de um psiquismo responsável pelo discurso”. Diante disso, entendemos que o *ethos* pode emergir de sentidos vários que se produzem na enunciação, mas não ser uma entidade que precede a ela. E, se o *ethos* está crucialmente ligado ao ato de enunciação, não se pode ignorar que o público constrói uma representação do *ethos* do locutor, antes mesmo que ele fale. É o que Amossy (2005) chama de *ethos prévio*, ou seja, em determinados discursos, o co-enunciador dispõe de representações prévias do *ethos* do enunciador.

No caso da materialidade linguística em questão, nosso objeto de estudo, por pertencer a um gênero artístico, cujo estilo é determinado pela maneira como o

- | Afinal, quem são essas mulheres? Considerações enunciativas e discursivas na canção *Mulheres* durante seu processo de ressignificação

enunciador relaciona letra e melodia, pode induzir o leitor a determinadas expectativas em matéria de *ethos*. Isso, pelo fato de o enunciador assumir o papel de cancionista e cantar para um ouvinte, o qual espera um enunciado musical, cantado, com uma letra que lhe provoque algum tipo de sentimento, reflexão ou apenas um momento de lazer. De qualquer maneira, essa leitura “induzida” faz “emergir uma origem enunciativa, uma instância subjetiva encarnada que exerce o papel de fiador” (MAINGUENEAU, 2005, p. 72). Segundo o autor, o fiador é a figura que o interlocutor constrói com base em indícios textuais de várias ordens e, assim, se vê investido de um caráter – feixe de traços psicológicos – e de uma corporalidade – associada a uma compleição corporal, mas também a uma forma de vestir-se e mover-se no espaço social.

Nesse ínterim, o autor, por meio da incorporação, designa a maneira pela qual o coenunciador se relaciona ao *ethos* de um discurso, pois esse libera um universo de sentidos, em que as “ideias” expressadas em um discurso apresentam-se por uma maneira de dizer que remete a uma maneira de ser, ou seja, à participação imaginária em um vivido. Assim, nas palavras de Maingueneau (2005, p. 73, grifo do autor), “o texto não é para ser contemplado, ele é enunciação voltada para um coenunciador que é necessário mobilizar para fazê-lo aderir ‘fisicamente’ a um certo universo de sentido”. Compreendemos que o gênero que compõe o *corpus* deste estudo, *composição musical*, cuja terminologia é voltada para o feminismo, efetua em seu discurso uma apresentação de si que, a partir dos efeitos de sentidos instaurados por elementos linguísticos, contribuem para a construção de um possível perfil de *ethos* discursivo.

No que se refere ao movimento feminista, pontuamos que se trata de um movimento social, político e econômico que está intimamente relacionado à garantia de direitos, mas também a todas outras formas de opressão a que as mulheres são submetidas até os dias de hoje. Uma das maiores influências para o movimento foi a Revolução Francesa e as alterações sociais que começaram a acontecer nesta época. Foi nesse momento que as mulheres iniciaram uma toma de consciência, ampliando as reflexões sobre as desigualdades sociais e as lutas por seus direitos políticos – ações que ficaram conhecidas como a *primeira onda do feminismo*.

Entre os anos 60 e 90 aconteceu a *segunda onda do feminismo*, um período que marca o questionamento feminino sobre todas as formas de submissão, opressão e desigualdade a que estavam submetidas as mulheres. E, a partir dos anos 90, inicia a *terceira onda feminista*, um período que pode ser definido pela busca de total liberdade de escolha das mulheres em relação às suas vidas. Esse breve resumo das *ondas do feminismo* nos permite uma visão geral sobre os momentos históricos de efervescência militante, cuja luta retrata a busca por igualdade de direitos, por oportunidades e pelo fim das formas de opressão a que as mulheres são submetidas até os dias atuais.

Fundamentação metodológica

No que tange aos *gêneros textuais*, Marcuschi (2008, p. 155) postula que os mesmos se referem aos textos materializados em situações comunicativas diárias, “apresentam padrões sociocomunicativos característicos definidos por composições funcionais, objetos enunciativos e estilos concretamente realizados na integração de forças históricas, sociais, institucionais e técnicas”. Dessa forma, a produção de *gêneros* está atrelada à organização da sociedade, o que nos leva a pensar no estudo de *gêneros* como uma das muitas maneiras de compreender o funcionamento social da língua.

No que concerne à materialidade linguística deste trabalho, vale destacar que de forma geral o *gênero* composição musical do tipo *samba* é entendido como um dos tipos de dança e gêneros musicais mais famosos, célebres e originais do Brasil. Surgiu na região urbana do Rio de Janeiro e com inspirações africanas, as músicas e danças costumam possuir frases e refrões melódicos, próximo ao do samba de roda baiano. Os movimentos musicais e de dança em volta dos africanos eram chamados de *batuque*. Entretanto, entre os séculos XIX e XX, esse termo foi substituído por *samba*, um gênero musical que é considerado um dos principais do Brasil. Além de ser um estilo célebre, que lança *hits* todo o ano, o *samba* é associado, diretamente, ao carnaval, uma das principais épocas festivas do país.

Sobre os métodos de análise que adotamos para esta pesquisa, é importante esclarecer que o ponto de vista da Enunciação é um só e recai sobre os sentidos. Desse modo, ao assumirmos a perspectiva enunciativa em nosso trabalho, buscamos entender o que as marcas linguísticas nos revelam sobre os sentidos da enunciação do sujeito. Nosso objeto de estudo não é, portanto, o conteúdo do enunciado, mas os sentidos da enunciação do sujeito no enunciado.

No que tange ao método de pesquisa de uma análise enunciativa da materialidade linguística, Flores e seus colaboradores (2013, p. 39) esclarecem que o “método de análise pertence a cada teoria em particular”, isto é, conforme a teoria enunciativa mobilizada, recursos metodológicos são construídos de acordo com a questão a ser investigada. Como já mencionamos, para embasar nosso trabalho, sob o olhar da LE, trouxemos, como principal teórico, Benveniste. Entretanto, Flores e Teixeira (2012, p. 104) pontuam que: “Benveniste não desenvolveu propriamente um modelo de análise da enunciação. Sua obra é mais um roteiro indicativo de questões referentes à ‘presença do homem na língua’ do que à proposição de um método nítido de análise”.

- | Afinal, quem são essas mulheres? Considerações enunciativas e discursivas na canção *Mulheres* durante seu processo de resignificação

Não obstante, em seus textos, o autor apresenta um ponto de vista descritivo e explicativo, ou seja, descreve algum fenômeno linguístico seguido da explicação dos mecanismos que possibilitam tal fenômeno. Desse modo, o teórico considera a essência da língua, o processo e o ato de uso da linguagem, e não simplesmente uma teoria classificatória. A partir destes pontos da teoria benvenistiana, com relação a seu método de análise, Flores propõe o conceito de *transversalidade enunciativa*, já que a enunciação está em todos os níveis da língua e qualquer fenômeno linguístico pode ser estudado do ponto de vista da enunciação. Para o autor, tal conceito “se caracteriza por permitir ver a língua como um todo atravessado pelas marcas da enunciação” (FLORES, 2010, p. 396). Partindo dessa noção, compreendemos a língua como esse todo atravessado pelas marcas da enunciação e não como uma organização em níveis ou camadas sobrepostas.

À vista disso, as mudanças das articulações linguísticas, em especial no que se refere à questão morfosintática no emprego de pronomes, verbos, substantivos e adjetivos, identificados nas canções elencadas para compor nosso *corpus*, serão analisados na perspectiva enunciativa da totalidade da língua, já que a enunciação é transversal a ela e não se encerra em único compartimento, pois está em todos os níveis.

O outro método analítico que elegemos é o paradigma indiciário, traçado por Ginzburg (1989), no capítulo “Sinais, raízes de um paradigma indiciário”, do livro *Mitos, emblemas, sinais: morfologia e história*. Esse método foi empregado por diversas personagens reais ou fictícias que fazem parte da história da humanidade antes de se afirmar nas ciências humanas, no final do século XIX.

Conforme Ginzburg (1989, p. 152), o método do paradigma indiciário é, pois, determinado pela “capacidade de, a partir de dados aparentemente negligenciáveis, remontar a uma realidade complexa não experimentável diariamente”. Caracteriza-se, portanto, por buscar detalhes, indícios, pistas ou sinais que estão na materialidade textual, mas nem sempre são percebidos em um primeiro momento, ou seja, são vistos como secundários. Assim, sua importância reside em não negligenciar os aspectos que em um primeiro momento são irrelevantes, mas que contribuem para a compreensão de fenômenos gerais. Desse modo, os indícios encontrados nas análises do *corpus* podem auxiliar a esboçar um determinado fenômeno mais geral que ocorre amplamente na materialidade linguística, como, por exemplo, colaborar para traçar a imagem discursiva do locutor do texto, o *ethos*. Vale destacar que vários elementos constituem o *ethos*, entretanto, nossa análise prioriza as mudanças das articulações linguísticas, em especial no que se refere à questão morfosintática no emprego de pronomes, verbos, substantivos e adjetivos, na canção brasileira “Mulheres”, no cotejo entre a letra original (do compositor Antonio Eustaquio Trindade Ribeiro) e sua respectiva versão (das cantoras Silvia Duffrayer e Doralyce).

Cabe destacar que, no que se refere ao contexto de produção, Antonio Eustáquio Trindade Ribeiro (1995), mais conhecido como Toninho Geraes, compôs a letra do samba “Mulheres”, incluída no álbum *Tá delícia, tá gostoso*, de Martinho da Vila. O CD vendeu mais de 1 milhão e meio de cópias e há 10 anos era responsável por 70% dos recursos que recebe de direito autoral. Por outro lado, tal obra já foi gravada por mais de 40 intérpretes diferentes, sendo uma das músicas mais executadas na maioria das rodas de samba.

É adequado destacar que, na época de gravação, a interpretação corrente era de que se tratava de uma composição, cuja essência era uma declaração de amor; distanciada de posições machistas. Inclusive essa interpretação era compartilhada por mulheres como podemos observar no depoimento da escritora Catarina Monteiro:

Eu estava no Estúdio quando “Mulheres” foi gravada na voz de Martinho da Vila, nessa época o Sombra; era assistente do cantor Rildo Hora e assisti toda a gravação desse CD que já saiu para brilhar com “Mulheres” e “É devagar... É devagar ...de Vagarinho”. Foi demais quando Martinho da Vila pediu para eu opinar, escutar com os ouvidos das mulheres, estava preocupado que fosse uma letra machista. Ouvi diversas vezes, e falei: essa vai fazer toda a diferença em seu CD (não excluindo a pitada machista) mais a força dela é o “amor”, a corrida, a busca de um homem apaixonado tentando esquecer a dor de um grande amor e explica que dentre todas, ela era única! Eita tempo bom! Ficava as madrugadas, na CIA dos Técnicos, no compasso do amor! Até hoje, nunca tinha visto tanta criatividade na confecção de uma “Capa de CD” a qual fundiu-se com a poesia da melodia e letra de “Mulheres”! (<https://www.facebook.com/compositortoninhogeraes/posts/516962555113635/>)

Como podemos observar, a partir de uma visão romantizada da relação amorosa, em que cada um possui um papel cristalizado e estereotipado, a composição se apresentou como mais um “hino romântico”, no qual a figura masculina perfila, rotula e deseja, “ao seu molde” a figura feminina, idealizando-a e, ao mesmo tempo, exemplificando a sociedade como (não) seria a mulher digna de desejo e amor.

Ao finalizarmos esse percurso teórico-metodológico, é conveniente refletirmos sobre como as articulações linguísticas influenciam os efeitos de sentido que, por sua vez, têm consequências discursivas na (re)elaboração das vozes sociais. E tais vozes sociais se materializam discursivamente por meio de um *ethos*. Portanto, transformar um *ethos* significa reelaborar um lugar de fala a partir da resignificação de sentidos procedentes da materialidade linguística.

- | Afinal, quem são essas mulheres? Considerações enunciativas e discursivas na canção *Mulheres* durante seu processo de resignificação

Um olhar analítico: o jogo dialógico de versões para legitimar o lugar da enunciação feminina em esboçar-se pela negação

Após o nosso percurso teórico e metodológico, iniciaremos a nossa caminhada analítica com o intuito de traçar o *ethos* discursivo da versão da composição “Mulheres”, lançada no álbum *Tá delícia, tá gostoso* (1995), do intérprete Martinho da Vila. Basicamente, o locutor relembra a sua trajetória amorosa ao qualificar as características das diversas parceiras durante esse percurso, com o objetivo de enobrecer o interlocutor, o atual foco de conquista. A seguir, apresentamos a letra dessa composição:

Quadro 1. Letra da canção

Mulheres

Martinho da Vila

- 1 Já tive mulheres de todas as cores
- 2 De várias idades, de muitos amores
- 3 Com umas até certo tempo fiquei
- 4 Pra outras apenas um pouco me dei

- 5 Já tive mulheres do tipo atrevida
- 6 Do tipo acanhada, do tipo vivida
- 7 Casada carente, solteira feliz
- 8 Já tive donzela e até meretriz

- 9 Mulheres cabeças e desequilibradas
- 10 Mulheres confusas, de guerra e de paz
- 11 Mas nenhuma delas me fez tão feliz como você me faz

- 12 Procurei em todas as mulheres a felicidade
- 13 Mas eu não encontrei e fiquei na saudade
- 14 Foi começando bem mas tudo teve um fim
- 15 Você é o sol da minha vida, a minha vontade
- 16 Você não é mentira, você é verdade
- 17 É tudo que um dia eu sonhei pra mim.

Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=Dy66LbNvDiM>

Para início de nossos comentários analíticos, o título se revela como um generalizador ao mostrar o ser feminino designado por um substantivo feminino plural

sem nenhum determinante ou qualificador. O título anuncia uma categoria que será qualificada no decorrer da narração. Desse modo, implicitamente, observado *a posteriori*, o título se mostra como a concepção genérica de um grupo a partir da visão de um locutor.

Na primeira estrofe, o locutor se mostra como ser possuidor e controlador da relação, uma vez que determina o tempo e a qualidade/quantidade de dedicação à relação. Tal hipótese se justifica pelo uso do verbo “ter” em primeira pessoa (*tive*), em que o locutor se mostra o agente de posse e o termo “mulheres” se localiza em lugar de complemento da oração. A hierarquia da relação já se concretiza na própria estrutura sintática.

Ainda se tratando da sintaxe, as inversões sintáticas que destacam os complementos que enfatizam a variabilidade desse conjunto “mulheres” (etnias, idades e experiências de vida). O emprego do plural, combinado com a profusão dos pronomes indefinidos (*todas, várias, muitos*), duplica os efeitos de sentido de amplitude e variabilidade, emergindo a imagem de um locutor conhecedor do “objeto”.

Além de possuidor e conhecedor, o sujeito discursivo se mostra com um certo poder ao controlar o tempo e a qualidade de doação ao relacionamento esboçado. É importante destacar como essas “mulheres” são designadas pelos pronomes indefinidos “umas” e “outras”. Enquanto o locutor se apropria da linguagem, se marcando na materialidade da língua como sujeito discursivo, a figura feminina se apresenta em terceira pessoa (a não-pessoa da categoria benvenistiana), marcada pelos pronomes indefinidos, sem uma definição nominal, o que enfatiza a característica de conjunto indeterminado, com um lugar incerto.

A segunda estrofe segue a mesma estrutura morfossintática e rítmica. Porém, temos o início de um esboço de quem é essa figura feminina, por meio de substantivos e adjetivos no singular que remetem à qualificação de comportamentos, vivências e estados civis. Observa-se a recorrência do substantivo *tipo* que, nesse contexto, se refere informalmente à designação de um ser, um categorizador. Novamente, estamos diante de um recurso linguístico que promove a classificação de um “objeto” a partir de um olhar patriarcal. Além disso, do ponto de vista semântico, temos um emprego de sintagmas que remetem a estereótipos que indicam a categoria de mulheres a partir de um olhar masculino conservador, socialmente marcado e datado antes do século XX, e vigente até hoje em determinados estratos sociais: mulher *atrevida*, mulher *acanhada*, mulher *vivida*. No último verso da segunda estrofe, dois termos que marcam estereótipos – *donzela* e *meretriz* – marcam dois pontos de um *continuum* pelo qual a mulher é avaliada no que se refere à experiência sexual.

- | Afinal, quem são essas mulheres? Considerações enunciativas e discursivas na canção *Mulheres* durante seu processo de resignificação

A qualificação da figura feminina continua nos próximos dois versos, sempre assinalada pelo uso do plural sem determinantes. Também temos a desqualificação do feminino a partir dos modificadores *desequilibradas*, *confusas* e *de guerra*. Há também os dois qualificativos de natureza positiva (*cabeça* e *de paz*), porém se apresentam mais como representantes de variabilidade do que um olhar engrandecedor.

Dessas quase três estrofes, emerge um *ethos* patriarcal que podemos caracterizar com um tom sedutor, promíscuo e experiente. Temos quase uma representação de um fiador de um homem com um poder sobre as mulheres, as quais surgem como objetos e qualificáveis. Dessa maneira, o locutor se marca na língua como sujeito do discurso que emerge como um ser de poder enquanto a figura feminina é um objeto linguístico e discursivo moldado pelo olhar do outro.

No décimo primeiro verso, iniciado pelo conector adversativo *mas*, observamos a introdução do interlocutor que é alçado ao sujeito sintático enquanto o locutor se marca nos pronomes complementos por primeira vez. Esse interlocutor se destaca entre o conjunto feminino que continua disforme, apenas para realçar a qualidade “objeto de desejo” desse locutor que continua ativo, articulador dos enunciados (e das respectivas enunciações) e das figuras esboçadas nelas. Como confirmação dessa conjectura, temos uma série de predicados verbais de ligação com encadeamentos de predicativos do sujeito que vão definindo esse novo “objeto”: *o sol da minha vida, a minha vontade, a verdade, tudo que um dia eu sonhei pra mim*. Em outras palavras, o interlocutor aparece como uma projeção do querer do locutor, que segue se marcando em primeira pessoa. Aliás, o único verso em que o locutor não aparece como articulador das ações é o: *Foi começando bem mas tudo teve um fim*. Nesse fragmento, o relacionamento pouco delineado aparece como protagonista, aludindo a uma cenografia estereotipada dos términos amorosos.

Ao analisar a estrutura linguística, enunciativa e discursiva da letra, podemos defender a tese de que o *ethos* discursivo traçado com um tom caracterizado atualmente como patriarcal-machista, posto que ele é o ser agente que manipula e (des)constrói a noção e a qualificação do termo “mulher”. Desse modo, a figura feminina surge na materialidade como objeto e complemento desse locutor, que possui o poder da palavra e, portanto, pode controlar a sua existência discursiva e simbólica. Esse jogo de objeto desejante e desejado até hoje é entendido não como uma relação de subordinação, mas sim, como uma declaração de amor; uma cena enunciativa que legitima as posições pré-estabelecidas no jogo amoroso. Assim, o imaginário da relação amorosa “se concretiza” no universo simbólico da linguagem. A palavra autoriza o acontecimento, a realidade de um ideário machista, embora não tenha sido interpretado desse modo em seu contexto originário de produção, uma vez que o patriarcado estrutural brasileiro possibilita a visão conservadora de desigualdade entre os gêneros como normatividade social.

Não é coincidência que tal composição foi escolhida para ser ressignificada na nova versão de Doralyce e de Silvia Duffrayer, lançada justamente na data de 08 de março de 2018, Dia Internacional da Mulher, que tem cada ano ganhado contornos mais expressivos de reinvenção e reivindicação. Tal composição estabelece uma nova cena enunciativa, em que o locutor dialoga com o locutor da primeira versão de “Mulheres”. Mais do que uma intertextualidade e um dialogismo bakhtiano, se colocamos as duas versões em um único conjunto, se apresenta a emergência de um sujeito discursivo que exige seu direito de autoenunciar-se e, por isso, colocar-se como sujeito da enunciação e do enunciado. Vejamos a seguir a letra dessa versão:

Quadro 2. Mulheres – Doralyce e Silvia Duffrayer

Mulheres

Doralyce e Silvia Duffrayer

- 1 Nós somos mulheres de todas as cores
- 2 De várias idades, de muitos amores
- 3 Lembro de Dandara, mulher foda que eu sei
- 4 De Elza Soares, mulher fora da lei.

- 5 Lembro de Anastácia, valente, guerreira
- 6 De Chica da Silva, toda mulher brasileira
- 7 Crescendo oprimida pelo patriarcado,
- 8 Meu corpo, minhas regras.
- 9 Agora, mudou o quadro

- 10 Mulheres cabeça e muito equilibradas
- 11 Ninguém tá confusa, não te perguntei nada
- 12 São elas por elas
- 13 Escuta esse samba que eu vou te cantar

- 14 Eu não sei porque tenho que ser a sua felicidade
- 15 Não sou sua projeção
- 16 Você é que se baste
- 17 Meu bem, amor assim quero longe de mim
- 18 Sou mulher, sou dona do meu corpo
- 19 E da minha vontade
- 20 Fui eu que descobri poder e liberdade
- 21 Sou tudo que um dia eu sonhei pra mim

Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=klNlPtOaqSs>

- | Afinal, quem são essas mulheres? Considerações enunciativas e discursivas na canção *Mulheres* durante seu processo de resignificação

Apesar de um ritmo e uma estrutura morfossintática similar à primeira composição com o objetivo de facilitar a intertextualidade e o dialogismo, a versão de “Mulheres” inova em vários aspectos. Gravado no formato acústico, com o predomínio do som do cavaquinho, o locutor se marca vocalmente por meio de duas vozes femininas e, sintaticamente, pela primeira pessoa do singular e do plural, o que reforça o caráter coletivo e representativo de um movimento.

O primeiro verso já apresenta a definição do termo “mulheres”, resignificando o primeiro e segundo versos da canção de Martinho da Vila. Por outro lado, no terceiro verso, além de o locutor se marcar por meio da primeira pessoa do singular do verbo “lembrar”, o sujeito discursivo inicia a apresentação de uma série de nomes de personagens femininos relevantes para a história atual do movimento feminista. Ao encadear uma série de nomes próprios, combinados com uma adjetivação de semantismo positivo e com marcas atuais do registro informal, o locutor se revela marcando-se por meio da alusão a outras mulheres simbólicas para a causa feminista, enfatizando a força e marginalidade como características básicas.

No oitavo e nono versos, o locutor volta a marcar-se em primeira pessoa do singular por meio dos pronomes pessoais que indicam posse, uma posse da própria figura que não mais é objeto de uma outra voz. E essa nova voz vai “travar” um diálogo com a “antiga voz”. A primeira explicitação é introduzida, pelo verso *Agora, mudou o quadro*. Esse quadro tanto se refere à situação de enunciação como à cena de enunciação de diálogo entre os dois locutores das duas versões. Inclusive, a título de exemplo, poderíamos criar pares adjacentes conversacionais e antagônicos como apresentado a seguir:

Quadro 3. Comparação das letras

Mulheres (versão original de Martinho da Vila)	Mulheres (versão de Doralyce e Silvia Duffrayer)
Mulheres cabeças e desequilibradas	Mulheres cabeça e muito equilibradas
Mulheres confusas, de guerra e de paz	Ninguém tá confusa, não te perguntei nada
Procurei em todas as mulheres a felicidade	Eu não sei porque tenho que ser a sua felicidade
Mas eu não encontrei e fiquei na saudade	Você é que se baste

Fonte: Elaboração própria

O estilo dialógico se estabelece por meio da similitude léxica (recorrência de termos e relação antonímica por meio de prefixo), sintática (paralelismo sintático) ou rítmica (ora por meio de rimas perfeitas, ora por meio de rimas toantes). É fundamental ressaltar que a segunda pessoa do singular que se apresenta por meio dos pronomes pessoais (*você*), possessivos (*sua*) e complemento (*te* e *se*) se refere ao locutor da letra original, ao *ethos* machista e sedutor da versão original. A propósito, há também o predomínio do sujeito explícito como ênfase de uma marcação direta do locutor, além da terceira pessoa (a não-pessoa benvenistiana) surgir como esboços atuantes.

Como síntese da similitude do enunciado que abriga a ambiguidade dialógica de duas enunciações contrapostas, exibimos os dois últimos versos das duas composições:

Quadro 4. Dois últimos versos

Original	Versão
É tudo que um dia <u>eu</u> sonhei pra mim	Sou tudo que um dia <u>eu</u> sonhei pra mim

Fonte: Elaboração própria

Embora sejam enunciados idênticos, essa similitude apenas destaca o antagonismo das duas enunciações. Na versão original, a terceira pessoa do singular do verbo “ser” se refere ao sujeito implícito “você”, que é o objeto de desejo do locutor, emergindo do enunciado com essa mesma qualificação de objeto. Já na segunda versão, a primeira pessoa do singular do verbo “ser” alude ao próprio locutor que se marca como “eu”. Portanto, o “eu” explícito da segunda versão (a pessoa subjetiva do aparelho formal de enunciação) ganha um efeito de sentido de autoria não de sua própria emergência na materialidade linguística, no discurso e na futura ação de controle de sua existência. Desse modo, eu me torno a minha projeção do meu “eu ideal”, o que implica a proximidade com a ilusão de completude; tudo isso marcado na articulação linguística na materialidade das composições.

Os discursos antagonistas engendrados no seio da materialidade linguística de enunciados de estruturas idênticas permitem o surgimento de um *ethos* de tom feminista, assertivo, reativo, reivindicativo. Em síntese, um *ethos* caracterizado pelo empoderamento feminino.

Em suma, mais do que uma composição reivindicativa, a versão de “Mulheres” se tornou uma canção-manifesto do movimento feminista brasileiro. Tal composição não só alude à diversidade da mulher brasileira, a suas representantes na História da luta e ao direito de ter a posse de sua voz e de seu corpo simbólico e físico, mas, principalmente,

- | Afinal, quem são essas mulheres? Considerações enunciativas e discursivas na canção *Mulheres* durante seu processo de resignificação

é representante de uma resposta ao machismo velado em uma manifestação popular da cultura brasileira. O trabalho enunciativo subverte a estrutura linguística, resignifica vozes e percepções e reinventa um lugar de protagonista da voz feminina que reivindica a prerrogativa de marcar-se na sua própria definição, nos efeitos de sentido do seu discurso. Além de discurso e vozes, a composição se transformou em um acontecimento que luz pela posse da voz feminina e pelo diálogo com as vozes machistas.

Considerações finais: para além do discurso polêmico e reativo

Ao nos aproximarmos do final de nosso percurso analítico-reflexivo, é essencial retornar a alguns aspectos básicos de nosso trabalho. A partir do arcabouço teórico enunciativo-discursivo e do enquadre metodológico indiciário, analisamos como a articulação linguística presente na materialidade textual de composições musicais podem esboçar *ethes* discursivos que representam vozes e lugares de fala sociais. Tal dinâmica é especialmente importante para a resignificação da representatividade dos grupos minoritários na sociedade brasileira.

Desse modo, ao observarmos analiticamente a letra original de “Mulheres” e sua versão, defendemos que a perspectiva enunciativa-discursiva em estudo sobre o *ethos* no contexto linguístico permite vislumbrar como se dá uma das facetas do fenômeno de empoderamento do lugar de fala. No presente caso, nos referimos ao empoderamento feminino e sua estruturação no nível simbólico no discurso. Portanto, reivindicar um lugar de fala não é apenas uma questão ideológica, mas também se converte em um (re) nascimento simbólico, pois, no caso da perspectiva feminista:

O lugar social não determina uma consciência discursiva sobre esse lugar. Porém, o lugar que ocupamos socialmente nos faz ter experiências distintas e outras perspectivas. A teoria do ponto de vista feminista e lugar de fala nos faz refutar uma visão universal de mulher e de negritude [...]. Com isso, pretende-se também refutar uma pretensa universalidade. Ao promover uma multiplicidade de vozes o que se quer, acima de tudo, é quebrar com o discurso autorizado e único, que se pretende universal. Busca-se aqui, sobretudo, lutar para romper com o regime de autorização discursiva. (RIBEIRO, 2019, p. 69).

Mais do que reivindicar esse lugar, se deve identificar e apoiar a multiplicidade de vozes que representam sujeitos discursivo-sociais que precisam explicitar ativamente suas existências e seus direitos em contexto que prima pelas idiosincrasias. Nesse sentido, o título de nosso *corpus* – *Mulheres* – se torna representativo dessa multiplicidade de

perspectivas e lugares que, infelizmente, ainda sofre para ter sua legitimidade reconhecida. Dessa forma, desejamos que nosso labor tenha contribuído para a interdisciplinaridade entre os estudos discursivos e sociais, com o objetivo de valorizar um lugar de fala das minorias, em particular dos feminismos e suas distinções. E, ao recordar a nossa questão basilar presente no título, concluímos que, *afinal, essas mulheres são o que elas queiram ser*, sem porta-vozes e sendo donas de suas narrativas e de suas ressignificações.

Referências

AMOSSY, R. O *ethos* na intersecção das disciplinas: retórica, pragmática, sociologia dos campos. In: AMOSSY, R. (org.). **Imagens de si no discurso: a construção do ethos**. São Paulo: Contexto, 2005.

BEAUVOIR, S. **Segundo sexo** – fatos e mitos. Tradução Sérgio Milliet. 4. ed. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 2016 [1949].

BENVENISTE, E. **Problemas de linguística geral I**. Tradução Maria da Glória Novak e Maria Neri e revisão do prof. Isaac Nicolau Salum. 4. ed. Campinas: Pontes, 1995 [1966].

BENVENISTE, E. **Problemas de linguística geral II**. Tradução Eduardo Guimarães *et al.* Revisão técnica da tradução Eduardo Guimarães. Campinas: Pontes, 1989 [1974].

CREMONESE, L. E. **Bases epistemológicas para a elaboração de um dicionário de linguística da enunciação**. 2007. Dissertação (Mestrado em Estudos da Linguagem) – Instituto de Letras, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2007.

FIORIN, J. L. **Em busca do sentido: estudos discursivos**. São Paulo: Contexto, 2008.

FLORES, V. N. **Introdução à Teoria Enunciativa de Benveniste**. São Paulo: Parábola, 2013.

FLORES, V. N. A enunciação e os níveis de análise linguística. In: SITED – SEMINÁRIO INTERNACIONAL DE TEXTO, ENUNCIÇÃO E DISCURSO. 2010, Porto Alegre. **Anais do Seminário Internacional de Texto, Enunciação e Discurso**. Porto Alegre: Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, 2010. p. 396-402.

FLORES, V. N. *et al.* **Dicionário de Linguística da Enunciação**. São Paulo: Contexto, 2017.

- | Afinal, quem são essas mulheres? Considerações enunciativas e discursivas na canção *Mulheres* durante seu processo de resignificação

FLORES, V. N. *et al.* **Enunciação e gramática**. São Paulo: Contexto, 2013.

FLORES, V. N.; TEIXEIRA, M. **Introdução à Linguística da Enunciação**. 2. ed. 1. reimp. São Paulo: Contexto, 2012.

GINZBURG, C. **Mitos, emblemas, sinais, morfologia e história**. Tradução Federico Carotti. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

MAINGUENEAU, D. A propósito do *ethos*. *In*: MOTTA, A. R.; SALGADO, L. (org.). **Ethos Discursivo**. 2. ed. 1. reimpr. São Paulo: Contexto, 2015.

MAINGUENEAU, D. Ethos, cenografia, incorporação. *In*: AMOSSY, R. (org.). **Imagens de si no discurso: a construção do ethos**. São Paulo: Contexto, 2005.

MAINGUENEAU, D. **Análise de textos de comunicação**. São Paulo: Cortez, 2001.

MAINGUENEAU, D. **Genèses du discours**. Liège: Mardaga, 1984.

MARCUSCHI, L. A. **Produção textual, análise de gênero e compreensão**. São Paulo: Parábola, 2008.

RIBEIRO, D. **Lugar de fala**. São Paulo: Sueli Carneiro; Pólen, 2019.

SAUSSURE, F. **Curso de Linguística Geral**. 26. ed. São Paulo: Cultrix, 2006 [1916].

COMO CITARESTEARTIGO: FERNANDES, Ivani Cristina Brito e SCHWARZBOLD, Elisandra Aguirre da Cruz. Afinal, quem são essas mulheres? Considerações enunciativas e discursivas na canção *Mulheres* durante seu processo de resignificação. **Revista do GEL**, v. 16, n. 3, p. 50-71, 2019. Disponível em: <https://revistadogel.gel.org.br/>

DOI: <http://dx.doi.org/10.21165/gel.v16i3.2745>

Submetido em: 11/10/2019 | Aceito em: 13/12/2019.
