

**PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO
PUC/SP**

TEREZINHA SOUZA RODRIGUES

**A SUBMISSÃO DA MULHER
UMA VISÃO ANALÍTICO-DISCURSIVA**

SÃO PAULO

2013

**PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO
PUC/SP**

TEREZINHA SOUZA RODRIGUES

**A SUBMISSÃO DA MULHER
UMA VISÃO ANALÍTICO-DISCURSIVA**

Monografia exigida pelo curso de Pós-Graduação *Lato Sensu* (Especialização) em Língua Portuguesa da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, como requisito parcial para a obtenção do título de especialista em Língua Portuguesa.

Orientador: Prof. Dr. Jarbas Vargas Nascimento.

SÃO PAULO

2013

AGRADECIMENTOS

Ao Prof. Dr. Jarbas Vargas Nascimento, meu profundo reconhecimento, pelo incentivo, simpatia e presteza no auxílio às atividades possibilitando que chegasse a essa primeira de muitas etapas que virão.

A todo o corpo docente: Prof^a. Dra. Ana Rosa Ferreira Dias, Prof. Cassiano Butti, Prof^a. Dra. Dieli Vesaro Palma, Prof^a Izilda Maria Nardocci, Prof^a. Dra. Jeni Silva Turazza, Prof. Dr. João Hilton Sayeg de Siqueira, Prof^a. Karlene da Rocha Campos, Prof^a. Dra. Lilian Maria Ghiuro Passarelli, Prof. Dr. Luiz Antonio Ferreira, Prof^a. Dra. Maria Otília José Montessanti Mathias. Prof^a. Dra. Nancy Santos Casagrande, Prof^a Dra. Vanda Maria da Silva Elias e Prof^a Valeuska Cury Martins

EPÍGRAFE

Mulher é muito mais que ter um sexo

É mais que ser do homem complemento

É mais que ser o avesso e o diverso

Mulher é muito mais que sofrimento

Mulher é a vida, a vida é mulher

Toda mulher é mulher da vida

(Mulher da vida, Milton Nascimento e Fernando Brant, 1983)

(apud FAOUR, 2011)

RESUMO

Nesse trabalho, apresentamos um breve histórico sobre a história da mulher e da análise do discurso de linha francesa. Em seguida, por meio da noção de *ethos* proposta por Maingueneau e, como ele se diferencia da Retórica aristotélica, ao dizer que o *ethos* não se restringe somente à oralidade, mas que pertence também aos textos escritos, que ele está ligado também à enunciação e não a um saber extradiscursivo. Tivemos como objetivo examinar como as marcas lexicais colaboram na construção de um *ethos* de voz feminina submisso.

PALAVRAS-CHAVE: *ethos*, cenografia, fiador, marcas lexicais

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	01
CAPÍTULO I- A SUBMISSÃO DA MULHER: UMA VISÃO ANALÍTICO-DISCURSIVA	02
Retrospectiva da História da Mulher	03
Da antiguidade ao século XXI	03
CAPÍTULO II-FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA	09
Breve Histórico da Análise do Discurso Francesa	09
Conceito de <i>ethos</i> na Perspectiva da Análise do Discurso	12
A cena enunciativa e a construção do <i>ethos</i> em Estranha Loucura	16
A cena enunciativa e a construção do <i>ethos</i> em Nem Morta	22
CONSIDERAÇÕES FINAIS	26
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	27
Anexo 1	29
Anexo 2	31

INTRODUÇÃO

Neste trabalho, buscamos refletir sobre a constituição do *ethos* de voz feminina em dois discursos lítero-musicais: *Estranha Loucura* e *Nem Morta*, ambos de Michael Sullivam e Paulo Massadas, veiculados na mídia no final dos anos de 1990. Partindo do princípio de que nenhum discurso seja essencialmente neutro, incluindo, nesse campo discursivo, as canções populares, e que ele contém aspectos ideológicos, identitários (Silva, 2009, p.1) e que existe, no processo da construção do discurso lítero-musical, um arcabouço de temas, figuras, conceitos e valores que podem reproduzir a imagem da mulher. No entanto, essa imagem, reproduzida pelo discurso, vem imbuída de sentidos, valores sociais e de crenças a respeito da posição histórica da mulher na sociedade.

O objetivo deste trabalho é fazer uma pequena análise sobre a construção do *ethos* de voz feminina em discursos musicais e analisar as marcas lexicais que colaboram na construção de um *ethos* submisso e como ele é representado nesse estilo musical.

A análise será baseada no construto teórico-metodológico da Análise do Discurso de linha francesa, tendo como foco a noção de *ethos* proposta por Maingueneau (2011, p.17), para quem

o ethos é uma noção discursiva, ele se constrói através do discurso, não é uma “imagem” do exterior à sua fala;
é uma noção fundamentalmente híbrida (sociodiscursiva), um comportamento socialmente avaliado, que não pode ser apreendido fora

de uma situação de comunicação precisa, integrada ela mesma numa conjuntura sócio- histórica.

O presente trabalho está dividido em cinco seções que trataremos especificamente: primeiro fazer uma breve contextualização histórica, depois o conceito de *ethos* na perspectiva da Análise do Discurso de linha francesa, análise dos textos, análise do discurso e considerações finais.

CAPÍTULO I

A SUBMISSÃO DA MULHER: UMA VISÃO ANALÍTICO-DISCURSIVA

Deixa de lado a sua rixa com o homem, nem se iguale a ele, nem se submeta,

Nem se humilhe, nem se masculinize

Deixa a história se encarregar dessa querela

Qual é o seu papel aqui e agora?

Não está na hora de tomar o seu lugar ?

Desfaça-te da dor, dos temores, rancores e massacres

E seja sempre e somente uma mulher

(ENI CORRALEF DE ANDRADE apud BORIN, 2007, p.29)

Neste primeiro capítulo, temos como objetivo fazer uma breve constituição histórica para resgatar os aspectos relevantes da História da Mulher e, no segundo capítulo, um breve histórico da Análise do Discurso de linha francesa.

1.1 - Retrospectiva da História da Mulher

A trajetória das mulheres tem sido marcada, ao longo da história, por processos descontínuos, emergentes de transformações sociais, econômicas e políticas, vividos no seio da sociedade.

Ao longo da história homens e mulheres desempenhavam papéis sociais muito diferentes. Esses papéis variavam de acordo com cada época. O

homem, sempre tido como ser superior, cabia a ele, portanto, exercer a autoridade (MURARO, 1975 apud BORIN, 2007, p.29).

Conforme a autora, os modelos de comportamentos impostos para a mulher e de estereótipos como: ser dócil, sensível, delicada, reforçavam à subordinação da mulher ao homem, porque culminavam em deveres maternos levando-a a um confinamento doméstico, ou melhor, sua participação como membro da sociedade ficava restrito ao lar.

De acordo com a cultura e conforme conversões elaboradas socialmente, cabia à mulher desempenhar o papel que lhe fora imposto.

1.2 - Da antiguidade ao século XXI

De acordo com Borin (2007, p.30), as principais organizações da Antiguidade no que se refere à política e cultura são: Egito, Grécia e Roma. Nessas sociedades, o papel social e a responsabilidade da mulher e do homem eram diferenciados.

As mulheres, no Egito eram respeitadas e, essencialmente, valorizadas pela sua função geradora de vida. As relações, que se estabeleciam entre o homem e a mulher do Egito Antigo, baseavam-se no pressuposto da vida e da continuação dela, resultando daí o destacado papel da mulher e a importância que lhe estava consagrada na função maternal. Nos estratos mais altos da sociedade, a mulher era protegida pela lei, quer estivesse solteira, casada, divorciada ou viúva, sendo reconhecida na sociedade egípcia como uma cidadã respeitada com lugar próprio e abrangida por direitos e deveres. Nessa sociedade era comum, por exemplo, considerar da mesma importância à

filiação paterna e materna, e no caso de morte a mulher assumia a chefia da família, até mesmo para tratar de assuntos com o Estado. Mas, a igualdade entre mulheres e homens não existia em todas as situações. Se elas podiam ser sacerdotisas no templo de Amon, ao lado dos homens, podiam ser assassinadas legalmente pelos seus maridos, em caso de traição.

De modo geral, quando desempenhavam funções religiosas nos templos, as mulheres limitavam-se a cantar e tocar instrumentos, e os homens faziam o possível para mantê-las submissas a eles.

Na Grécia (Patti, 2006 apud Borin, 2007), a mulher era considerada inferior, marginalizada e perigosa, pois, os males que vieram sobre o mundo foi provocado por uma mulher, segundo o mito, Pandora.

A vida das mulheres estava sujeita à restrições. Eram bastante dominadas pelos maridos, pais ou irmãos e raramente participavam na política ou em qualquer outra forma de vida social. Muitas não podiam herdar propriedades e dispunham de pouco dinheiro. Casavam-se muito cedo, aos 14 anos, e os maridos eram, em geral, bastante mais velhos e escolhidos pelo pai.

Aos homens cabiam as responsabilidades públicas. Isso fazia com que ficassem, por vezes, muito tempo longe de casa. Entre as suas principais atribuições estavam a política, a produção agrícola, o comércio marítimo, a caça e o artesanato. Para se divertirem, eles gostavam de praticar certos desportos como a luta livre, andar a cavalo e a participar nos Jogos Olímpicos. A população masculina grega também se juntava para comer e beber vinho, em reuniões onde não admitiam a presença das mulheres.

Na sociedade romana, as mulheres ocupavam uma posição de maior dignidade que na Grécia. A mulher, quando casada, era a verdadeira dona da

casa, em vez de permanecer reclusa nos aposentos das mulheres. Ela tomava conta dos escravos e fazia as refeições com o marido, podia sair (usando a *stola matronalis*), e era tratada com profundo respeito, tendo acesso ao teatro e aos tribunais. O casamento — *justum matrimonium* —, sancionado pela lei e pela religião, era nos tempos mais antigos uma cerimônia solene, e resultava da transferência da mulher do controle (*potestas*) do pai para o de seu marido (*manus*). O casamento tomava a forma de *coemptio*, uma modalidade simbólica de compra com o consentimento da noiva. Ele também podia consumir-se mediante o *usus*, se a mulher vivesse com o marido durante um ano sem ausentar-se por mais de três noites.

A partir do século XII, que abrange a Idade Média, o Renascimento e a Revolução Industrial. Machado, (apud Borin, 2007, p.31) cita a profunda mudança que houve no papel social da mulher. Na Idade Média, as mulheres foram classificadas como portões do inferno, e mais tarde foram queimadas como bruxas. Nesse período, conforme a autora, o casamento foi institucionalizado pela igreja, que valorizava a maternidade e o papel de mãe:

a relação, entre marido e mulher, não podia doravante ser de amizade e pressupor a igualdade de direitos : [...] Um bom casamento era a comunhão entre homem e mulher mas, segundo os ensinamentos morais da igreja, ele só era realmente bom quando o homem “governava” e a mulher obedecia incondicionalmente.

De acordo com a autora, o período do Renascimento trouxe novas regras de conduta para as mulheres, que antes ficavam restritas ao ambiente doméstico,

passaram a frequentar salões de festas, a participarem dos movimentos políticos e literários da época.

Nessa época, na maioria das vezes, os casamentos eram decididos pelos pais, que combinavam o valor dos dotes que deveriam ser oferecidos ao futuro marido. A mulher deveria amar e obedecer ao marido, a relação do tipo patriarcal, ou seja, devia sempre reconhecê-lo como seu superior e seu senhor.

A partir do século XVIII, na Europa, a Revolução Francesa com ideais de justiça e fraternidade, fez com que houvesse um questionamento em relação à igualdade ou era para todas as pessoas ou não o era para ninguém.

Trouxe, também, em seu bojo, a Revolução Francesa mulheres que lutaram para a libertação feminina, como Olympe de Gouges e Théroigne de Méricourt.

Na Inglaterra, Mary Woollstonecraft, em 1790, escreveu a “Defesa dos Direitos da Mulher”.

Abigail Smith Adams, estadunidense, escreveu ao marido John Adams, que estava se reunindo na Filadélfia com outros homens para a elaboração da Independência Americana, pedindo que a mulher fosse lembrada no novo Código de Leis, (BORIN apud SAPORETI, 1985, p. 34).

A Revolução Industrial, em meados do século XIX, provocou mudanças na estrutura nuclear da família tradicional. Nessa fase, a mulher foi encarada pela primeira vez como um problema social, pois nessa época, a sociedade vivia o auge das correntes positivistas e do cientificismo.

Para Joan Scott (Silva apud Scott, 1992, p.2), a história das mulheres começou a se definir como campo a partir da década de 60 do século XX.

Contudo, ressalta que: *as décadas de 20 e de 40 foram marcadas por importantes discussões sobre a questão da mulher, a exemplo dos escritos de Virgínia Wolf e Simone de Beauvoir.*

Em seu livro, o Segundo Sexo, Simone de Beauvoir afirma que: *não se nasce mulher, torna-se mulher.* Chamando a atenção para as condições sociais e culturais enquanto responsáveis pela construção da identidade feminina e masculina.

Outro acontecimento que, segundo a autora, foi marcante do século XX, para a história da mulher, aconteceu na cidade de Nova York, quando 150 operárias americanas foram queimadas vivas no interior de uma fábrica, por estarem fazendo manifestações de greve, no dia 8 de março de 1908. Consagrou-se esse dia como Dia Internacional da Mulher.

Conforme a autora, as grandes mudanças do século XX, referentes ao papel da mulher, só começaram a ocorrer após a Segunda Guerra Mundial. Pois, durante a Primeira Guerra Mundial, as mulheres trabalharam nas indústrias. Vários países, principalmente na Europa, consagraram o direito de votos às cidades. No contexto da Segunda Guerra Mundial, a participação feminina no mercado de trabalho era intensa, o direito ao voto feminino foi estendido até o oriente. Porém, as distinções entre os papéis femininos e masculinos, no entanto, continuavam nítidas:

O homem mantinha a autoridade e era responsável pelo sustento da família, e a mulher continuava com as ocupações domésticas e mantinha as características da feminilidade como: o instinto materno, a pureza, a resignação e a doçura, a moral sexual diferenciada permanecia forte e o trabalho da mulher, ainda que cada vez mais

comum, era cercado de preconceito e visto como subsidiário ao do homem.

Com relação ao Brasil, Colônia, Império e República, de acordo com a autora, a divisão dos papéis sociais que mulheres e homens desempenhavam não aconteceu de forma diferente do relatado anteriormente nas diversas culturas e épocas citadas.

Os índios, nativos do lugar, havia, entre eles, a divisão sexual do trabalho, tanto no campo como dentro de casa. Cabiam às mulheres as tarefas domésticas como fabricação de redes de fio de algodão, farinha de mandioca, vasilha de barro e aos homens cabiam as tarefas de fabricação de arcos e flechas, instrumentos de música e construção de ocas e canoas

Com o crescimento da colônia, a mão- de- obra indígena foi substituída pela escravidão. À escrava cabia a produção de bens, prestar serviços, além de contribuir como reprodutora da mão- de obra escrava. O papel da mulher branca era a de procriação de descendentes brancos e puros que dariam continuidade ao seu nome e a família.

Entretanto, foi somente a partir da metade do século XIX que ocorreu uma mudança significativa do papel social das mulheres. Antes não podiam frequentar a escola, porém, em 1887 elas puderam começar a estudar para se tornarem professoras. Contudo, tinham que cumprir um currículo especial de mestra que incluiria prendas domésticas.

No século XXI, as mulheres exercem todos os tipos de atividades não havendo, como no passado, um espaço dito masculino que não possa ser ocupado por mulheres, fortalecendo, assim, sua liberdade de pensamento e ação.

CAPÍTULO II

FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA

2.1 - Breve Histórico da Análise do Discurso de linha francesa

A Análise do Discurso da linha francesa (doravante AD) nasceu na década de 60, mais especificamente em 1969. Teorizada por Pêcheux, que a embasou: com a Linguística de Saussure, porém, o discurso de Pêcheux não se confunde com a fala de Saussure, pois para ele a discursividade não é a fala; com a Psicanálise Freudiana (releitura de Lacan- noção de sujeito da psicanálise), ou seja, o eu que se manifesta ele tem que ter voz do discurso e, com o marxismo (materialismo histórico de Marx) que foi interpretado por Althusser (que dá o conceito de ideologia), pois, para ele, o discurso tem que ter a marca sócio-histórica.

Pêcheux faz parceria com Foucault em relação ao conceito de discurso. A esse respeito, Brandão (2004, p. 3) ressalta que Foucault: *concebe o discurso como um conjunto de enunciados que se remetem a uma mesma formação discursiva.*

Segundo, Souza & Rodrigues (apud Maingueneau, 1993, p. 11) de acordo com Pêcheux:

A AD não pretende se instituir como especialista de interpretação, dominando o sentido dos textos, apenas pretende construir

procedimentos que exponham o olhar – leitor a níveis opacos à ação estratégica de um sujeito.

O foco da AD é o enunciado, pois analisa as construções ideológicas dentro de um texto e não o sujeito em si.

Para a AD, (Souza & Rodrigues apud Maingueneau, 1997, p.12), o sujeito será sempre substituível, dessa forma, Foucault conceitua as práticas discursivas dos sujeitos como:

um conjunto ou regras anônimas históricas, sempre determinadas no tempo e no espaço que definiram em uma época dada e para uma área econômica, geográfica ou linguística dada as condições de exercícios da função enunciativa.

A AD não é uma teoria, mas uma prática de leitura com base na linguística, na psicanálise, no marxismo e, do discurso em Foucault.

No Brasil, a AD, chegou no final da década de 70 e foi apresentada por alguns teóricos, entre eles Funchi e posteriormente por Orlandi. Ganhou desdobramentos e deslocamentos importantes e decisivos para a sua manutenção, que contribuem para o prestígio que ela tem entre nós.

2.2 - Conceito de *Ethos* na Perspectiva da Análise do Discurso

Maingueneau (2011a, p.11) no início dos anos de 1980, resgatou a noção de *ethos* e se surpreendeu com a repercussão que houve. Surpreendeu-se também pelo fato de que o reaparecimento da noção, a princípio, não se deu no campo da retórica, mas, principalmente por meio das questões relacionadas aos discursos. A releitura feita por Perelman e Toulmin, no final da década de 1950, renovou o interesse pela retórica. Mas, foi somente na década de 1980 que a noção de *ethos* obteve certa primazia. Na França, foi somente em 1984 que começou a pesquisar o *ethos* em termos pragmáticos e discursivos.

A integração do *ethos* a uma conceituação enunciativa deu-se a partir de Osvald Ducrot e também de Maingueneau, que propôs uma teoria na esfera da análise do discurso. Eggs (2011b, p.32) faz uma releitura da retórica aristotélica e alega que, para esse autor, o discurso e a argumentação se edificam sobre três pilares: *logos*, *ethos* e *phatos*. O primeiro, diz respeito ao argumento racional. O segundo, diz respeito ao hábito, virtude e caráter. O terceiro, paixão e afeto.

O *ethos* para Amossy (2011b, p.10), se resume: *È [...] ao caráter moral que o discurso deve, eu diria, quase todo seu poder de persuasão.*

De acordo com Maingueneau (2011a, p.13), a retórica aristotélica valorizava a imagem que o orador construía de si através do discurso, ou melhor, ele valorizava a técnica.

(...) escrevendo a Retórica, Aristóteles pretendia uma tchné cujo objetivo não é examinar o que é persuasivo para tal ou qual indivíduo, mas para tal ou qual tipo de indivíduos. A prova pelo ethos consiste em causar boa impressão pela forma como se constrói o discurso, a dar uma imagem de si capaz de convencer o auditório, ganhando sua confiança.

Nesta perspectiva, o *ethos* não se constrói naquilo que o orador diz, mas na sua maneira de dizer, ou seja, não é dito, é mostrado. Maingueneau. (2011a, p.13), cita Barthes: *são os traços de caráter que o orador deve mostrar ao auditório (pouco importa a sua sinceridade) para dar uma boa impressão (...) o orador enuncia uma informação e, ao mesmo tempo diz: eu sou isto aqui, não aquilo lá.*

Para Ducrot, conforme Maingueneau (2011a, p. 14) o *ethos* se revela na enunciação sem ser revelado no enunciado. Para ele, a eficácia do *ethos* se encontra neste ponto:

Não se trata de afirmações que o autor possa fazer de sua pessoa no conteúdo do seu discurso, afirmações que, ao contrário, correm o risco de chocar o auditório, mas da aparência que lhe conferem a cadência, a entonação calorosa ou severa, a escolha das palavras, dos argumentos. Em minha terminologia, direi que o ethos está associado a L, o locutor como tal é na medida em que é fonte de enunciação que ele se vê revestido de certos caracteres que, em consequência, tornam essa enunciação aceitável ou refutável.

A noção de *ethos*, proposta por Maingueneau, se diferencia da retórica antiga ao dizer que o *ethos* não se restringe somente à oralidade, mas que pertence também aos textos escritos, que ele está ligado também à enunciação e não a um saber extradiscursivo. O conceito de *ethos* é ampliado e reformulado por ele.

Segundo o autor (2011c, p. 95-100), o *ethos* apresenta caráter, corporalidade revelados através do “tom”: *toda fala procede de um enunciador encarnado; mesmo quando escrito o texto é sustentado por uma voz*. Afirma que è o “tom” que dá autoridade ao que é dito. È ele que permite: *ao leitor construir uma representação do corpo do enunciador (e não, evidentemente, do corpo do autor específico)*. Esta representação é o “fiador”, ele apresenta um caráter e uma corporalidade, definidos assim pelo autor:

O “caráter” corresponde a um grama de traços psicológicos e uma corporalidade cujo grau de precisão varia segundo os textos. O “caráter” corresponde a grau de traços psicológicos. Já a “corporalidade” corresponde a uma compleição corporal, mas também a uma maneira de se vestir de se movimentar no corpo social.

Desenvolve o conceito de “incorporação” para assinalar a ação do *ethos* sobre o co-enunciador. Para o autor, a “incorporação” opera em três registros que não se separam (Maingueneau, 2011c, p. 99,100):

- *A enunciação leva o coenunciador a conferir um ethos ao fiador, ela lhe dá um corpo;*

- *O coenunciador incorpora, assimila desse modo, um conjunto de esquemas que definem para um dado sujeito, pela maneira de controlar seu corpo, de habitá-lo, uma forma específica de se inscrever no mundo;*
- *Essas duas primeiras incorporações permitem a constituição de um corpo, o da comunidade imaginária dos que comungam na adesão a um mesmo discurso.*

Segundo Maingueneau (2011b, p. 77), o *ethos* se articula com a cena de enunciação para que ele possa ser enunciado. Afirma que a validade desta cena se dá através do discurso. Desta articulação resulta uma estreita relação entre *ethos* e cena enunciativa.

Explica que a “cena de enunciação” engloba três cenas: a primeira, chamada de cena englobante, que corresponde ao tipo de discurso (político, religioso, filosófico etc). A segunda, chamada cena genérica, está relacionada ao tipo de gênero (editorial, o sermão, guia turístico etc). A terceira, a cenografia, construída pelo próprio texto. Ela envolve uma topografia (um lugar), uma cronografia (um momento), um enunciador, o fiador e o coenunciador.

Afirma que o *ethos* é construído no processo de interação verbal, no funcionamento da linguagem, nas diferentes escolhas lexicais realizadas pelos falantes. Desse modo, retomamos a noção de *ethos* citada na introdução:

o ethos é uma noção discursiva, ele se constrói através do discurso, não é uma “imagem” do locutor exterior à sua fala;

o ethos é fundamentalmente um processo interativo de influência sobre o outro é uma noção fundamentalmente híbrida (sociodiscursiva), um comportamento socialmente avaliado, que não pode ser apreendido fora de uma situação de comunicação precisa, integrada ela mesma numa conjuntura sócio – histórica,(MAINGUENEAU , 2011, p.17).

2-2 - A cena enunciativa e a construção do *ethos* em “Estranha Loucura”

Texto, para Quintiliano (2008, p.466) no livro IX da Institution oratoire na perspectiva da composição, era a união entre a invenção (escolha dos argumentos), a elocução (colocação em palavras), e a disposição (organização e plano do texto).

Para Maingueneau (2011c, p.85), texto não é um conjunto de signos inertes, mas o rastro deixado por um discurso em que a fala é encenada, ou seja, o texto é o próprio discurso. O autor afirma que para o discurso ser enunciado ele se insere numa cena de enunciação e que *por seu* turno ele deve validá-la por sua própria enunciação: *qualquer discurso, por seu próprio desdobramento, pretende instituir a situação de enunciação que o torna pertinente, ou melhor, o texto não é para ser contemplado, ele é enunciação voltada para coenunciador que é necessário mobilizar para fazê-lo aderir “fisicamente” a um universo de sentido.*

Para o autor, a cena de enunciação estar integrada a três cenas, que são: a) cena englobante: diz respeito ao tipo de discurso (literário, religioso, filosófico); b) cena genérica: como sugere a própria designação, é definida pelos gêneros do discurso, inseridos numa “instituição discursiva” (o editorial, o

sermão, o guia turístico, a visita médica etc), cenografia: é instituída pelo próprio discurso que a determina, ou melhor, ela não é imposta pelo gênero. Para a análise do discurso, a cenografia é, ao mesmo tempo, o início e a finalidade do discurso.

A cenografia para Maingueneau (2011b, p. 77) corresponde a um enunciado que, segundo o autor, relaciona-se a um processo fundador, à inscrição legitimamente de um texto estabilizado. Ela define as condições de enunciador e de coenunciador, mas também o espaço (topografia) e o tempo (cronografia) a partir dos quais se desenvolve a ação. Trata-se da cena de fala que o discurso pressupõe para poder ser enunciado e que por sua vez deve validar através de sua própria enunciação.

a cenografia não é simplesmente um quadro, um cenário, como se o discurso aparecesse inesperadamente no interior de um espaço já construído e independente dele: é a enunciação que, ao se desenvolver, esforça-se para constituir progressivamente o seu próprio dispositivo de fala (MAINGUENEAU, 2011c, p.87).

A cena englobante do texto “Estranha Loucura” corresponde ao discurso litero-musical. A cena genérica corresponde ao gênero samba canção¹.

Samba-canção é um subgênero musical originário do **samba**; modelo básico de música **romântica** ao longo das décadas de 1920 e 1930.
pt.wikipedia.org/wiki/Samba-canção

A cena cenográfica, que é a última cena, corresponde ao contexto que é necessariamente o ambiente físico, o momento e o lugar da enunciação: trata-se de um casal num momento de diálogo, porém, apenas a voz feminina que aparece na enunciação.

A construção da cena se dar a partir da cronografia que marca a relação de submissão e de anulação e, ao mesmo tempo, de masoquismo passivo da enunciadora em querer permanecer em um relacionamento, no qual não existe troca afetiva entre os parceiros: “Minha estranha loucura é (...) assumir o papel de culpada, bandida, / Ver você me humilhar / E eu num canto qualquer dependente total de seu jeito de ser/ Minha estranha loucura é tentar descobrir que o melhor é você”.

O pronome possessivo “minha” (2010, p.425), marca linguística que remete à noção de posse, e do latim vulgar *mi* (clássico *mihī*, dativo de *ego*, o eu de qualquer indivíduo), evidencia que a enunciadora se coloca como portadora de um sentimento que lhe foge do controle, da razão. Ao assumir este sentimento, ela se fragiliza, estar em conflito e sofrendo pois, se culpa, se responsabiliza pelo o que não estar dando certo na relação amorosa.

Ao fazer uso da perífrase verbal, “é assumir”, que é constituída por um verbo vicário “é” (verbo ser), “aquele que fica no lugar de outro”, mais o infinitivo impessoal (que apresenta sentido genérico ou indefinido), a enunciadora sofre o processo de assujeitamento, que é de cunho ideológico.

Para Pêcheux (1975 apud Brandão, p.145), “os indivíduos são “interpelados” em sujeitos – falantes (em sujeito de seu discurso) pelas formações discursivas que representam na ‘linguagem’ as formações ideológicas que lhes correspondem.”

Pêcheux (apud Brandão, p. 156) reforça: *Cada sujeito é assujeitado no universal como singular 'insubstituível*. Ainda, segundo Brandão (2004, p 81),

A identificação do sujeito do discurso com a formação discursiva que o domina constitui o que Pêcheux chama a "forma – sujeito". A forma - sujeito é, portanto, o sujeito que passa pela interpelação ideológica ou, em outros termos, o sujeito afetado pela ideologia.

Segundo Faour (2011), em seu livro História Sexual da MPB, grande parte dos compositores e letristas exprimiram máximas do pensamento *patriarcal*, a mulher não tinha direito a nada ou a quase nada. Sua vida era prescrita antes mesmo dela nascer. Com o passar do tempo, houve uma pequena mudança, ela podia até escolher com quem casar, mas depois de casada, tinha que seguir a risca as normas sociais – cuidar dos filhos, ser boa dona de casa, e só. Separações eram traumáticas para ela (sempre tida como culpada por “destruir o lar”). Como a maioria das letras era escrita por homens, logo, o que prevalecia era a leitura feita pela ótica masculina. A interlocutora de “Estranha Loucura”, mediante essa formação discursiva, regulada pela formação ideológica patriarcal, assume o papel (imposição ideológica de cunho familiar) de “ser culpada”, de ser “bandida”, de “ser humilhada”, o que a faz dependente do parceiro.

A topografia não é explicitada pela enunciadora, no entanto, se pensar na enunciadora como sujeito empírico, deduz que o “topos” seja o casa do casal, situada em uma grande cidade, provavelmente o Rio de Janeiro, local onde os compositores viveram suas carreiras.

O *ethos*, segundo Maingueneau, que é uma noção discursiva, e que se constrói através do discurso, não é uma “imagem” do interlocutor exterior a sua fala, ou seja, a imagem que a enunciativa constrói de si no discurso, integra a cenografia da submissão, do esvaziamento e funciona como se ela dirigisse a palavra ao coenunciador, para conseguir a sua adesão.

(...) a perspectiva que ele defende (ethos) ultrapassa em muito o domínio da argumentação. Para além da persuasão por meio de argumentos, essa noção de ethos permite refletir sobre o processo mais geral de adesão dos sujeitos a um certo discurso

(MAINGUENEAU, 2011a, p 17)

Nesse sentido, o título “Estranha Loucura” é esclarecedor: a enunciativa deseja entender o que a leva a permanecer em um relacionamento afetivo no qual não há uma relação de troca. Estranha, em outras palavras, remete ao que é incomum, contrário ao uso, a ordem, ao bom senso. Loucura² é uma contradição no interior da razão. A enunciativa procura a adesão do coenunciador, ao se colocar como vítima de um sentimento que ela não sabe explicar, justificando dessa forma a decisão de ficar com o parceiro.

Constrói-se o *ethos* da enunciativa a partir da criação de uma fiadora cujo discurso se reveste de culpa, de perplexidade, de anulação.

Conforme Maingueneau (2011b, p. 98)

² história da psiquiatria **não** contada por Foucault - SciELO
www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104

*(...) o texto escrito possui, mesmo quando o denega, um tom que dá autoridade ao que é dito. Esse tom permite ao leitor construir uma representação do corpo do enunciador (e não, devidamente do corpo do autor efetivo). A leitura faz, então, emergir uma instância subjetiva que desempenha o papel de **fiador** do que é dito.*

Na construção do discurso lítero-musical cuja estrutura é da tipologia narrar, podemos identificar o tom, o caráter, a corporalidade e o universo ético da fiadora através das escolhas que ela faz: /desculpar o que não tem desculpa/te dar sempre razão/. Constrói-se, assim, a imagem de uma fiadora submissa, capacho, assujeitada. Segundo Maingueneau (2011b, p. 98): a figura do fiador é construída pelo leitor a partir de indícios textuais de diversas ordens, são atribuídas um caráter e uma corporalidade..

Retomando que o foco da AD é o enunciado, pois analisa as construções ideológicas dentro de um texto, e não o sujeito em si e as relações que se estabelece entre a língua e como ela é usada em uma situação específica, é importante focar que a canção é de 1987.

Segundo Faour (2011, p. 40), até o final dos anos 50, 99% das músicas eram compostas por homens, mesmo aquelas gravadas por cantoras. Conforme o autor, para o homem, se o casamento não funcionava era porque a saudade do outro estava sempre machucando. A culpa, na maioria das vezes, era das mulheres. Explica o autor que o motivo que levou muitos compositores e letristas verem a mulher como o diabo de saia, era fruto do preconceito herdado pela nossa herança cultural portuguesa, o machismo da nossa sociedade. Ressalta que grande parte de nossos compositores e letristas do

passado exprimiram máximas do pensamento patriarcal, em centenas de letras claramente machistas, embora fossem autores de talento indiscutível. Entretanto, diz que esse era o comportamento que se esperava do homem.

Segundo Viala (apud Amossy, 2011b, p. 141), que ao falar do ethos constitutivo do escritor cuja gênese se dá a partir do momento em que as particularidades das diversas posturas e habitus (isto é, “reflexos culturais incorporados, adquiridos”) pelo escritor, são mostrados, tanto no discurso, quanto no posicionamento do ser empírico. Conclui-se assim, embora, os compositores Sullivan e Massadas, por não pertencerem à geração de 50, trazem em suas formações os reflexos e habitus culturais machistas, que permeiam o texto analisado. Para Brandão (2004, p. 9), a linguagem enquanto discurso é interação, e um modo de produção social; ela não é neutra, inocente e nem natural, por isso o lugar privilegiado de manifestação da ideologia.

Desta forma, há, no texto analisado, uma luta de vozes, que situadas em diferentes posições, que dialogam com outras vozes, que trazem crenças e valores de uma sociedade machista.

2.3 - A cena enunciativa e a construção do ethos em Nem Morta

Neste discurso, a cena englobante da canção também corresponde ao discurso litero-musical. A cena genérica corresponde ao gênero samba - canção. A cenografia, que segundo Maingueneau (2011b, p.77), “é aquela de onde o discurso vem e aquela que ele engendra; ela legitima um enunciado,”

corresponde ao seguinte contexto: trata-se de um casal num momento de diálogo. Entretanto, somente a voz feminina aparece no enunciado.

A construção da cena se dar a partir da cronografia em que a subjetividade afetiva, segundo Martins (2011, p.53), se prende ao fato da enunciativa declarar explicitamente os seus sentimentos e os deixa transparecer através das seguintes marcas lexicais: *nem morta /não tenho forças/não sei te deixar/só faço o que mandas/só digo o que dizes/*

A figura de linguagem oxímoro “nem morta,” que é formado por dois conceitos opostos “nem” (sem ter o sentido de negação, porém, com o sentido de concessão, que admite uma contradição, um fato inesperado, traz a ideia de “apesar de”), “morta” (sentido figurado de destruição, ruína, perdição, de dor na alma), faz com que ela assuma o estereótipo relacionado ao modelo de ser mulher, da esposa compreensiva.

Para Amossy (2011a, p.125), a noção de estereótipo é que desempenha o papel essencial no estabelecimento do *ethos*, que chamou de *ethos* pré - discursivo, ou seja, a imagem que o coenunciador constrói do enunciador a partir de representações culturais fixas. De acordo com Maingueneau (2011a, p.18):

“o ethos de um discurso resulta da interação de diversos fatores: ethos pré-discursivo, ethos discursivo (ethos mostrado), mas também os fragmentos do texto nos quais o enunciador evoca sua própria enunciação (...).”

Ainda, de acordo com Maingueneau (2011b, p. 81): as representações culturais fixas podem ser chamadas de:

cenas validadas, em que “validada” significa “já instalada na memória coletiva, seja como antimodelo, seja como modelo valorizado. A “cena validada”, fixa -se facilmente em representações estereotipadas (...).”

No discurso litero-musical, “Nem morta”, a cena validada, ou seja, a cena instalada na memória da enunciativa, como modelo valorizado, é a do *ethos* da mulher que se encaixa dentro das exigências sociais de uma estrutura patriarcal, cujo papel esperado é que ela se coloque em segundo plano e que viva para satisfazer os desejos e a vontade de seu homem: “só faço o que mandas.”

Nesse sentido, o título “Nem morta” implica: a enunciativa expõe para o parceiro o que a faz ficar com ele e ao mesmo tempo explica o motivo. As marcas lexicais: **só fico em teus braços/** porque não tenho forças/ **só sigo os teus passos/** não sei te deixar/essa ideia me assusta/ **só faço o que mandas/** pelo amor que: é cego, me castra, me domina/ **só digo o que dizes/** foi assim que aprendi/, vêm de encontro ao título, pois apresentam as concessões que a enunciativa faz para permanecer numa relação afetiva, apesar de ser a causa de sua ruína. Nesse sentido, o *ethos* da enunciativa se constrói a partir da criação de uma enunciativa cujo discurso estar revestido de representações culturais cristalizadas ou fixas, do papel que ela tem que desempenhar como mulher. Isso faz com que o seu discurso seja contraditório, ou seja, ela quer

cumprir um papel diferente (de ser passiva, de ser submissa), mas não consegue: / porque não tenho forças /.

O tom, o caráter e a corporalidade do universo ético da fiadora podem ser identificados a partir das escolhas lexicais feitas pela enunciativa: /nem morta/ /não tenho forças/ não sei te deixar/ só faço o que mandas/ só digo o que dizes/.Constrói-se, assim, a imagem de uma fiadora fixada em representações estereotipadas .Conforme a sexóloga Lins (apud FAOUR, p. 94):

em nossa cultura patriarcal a mulher feminina renuncia a parte de seu eu, na tentativa de corresponder ao que dela se espera. Diz, também, que o perfil de mulher de verdade, feminina, que nossa cultura – muitas vezes até hoje – espera é o seguinte: elegante, delicada, frágil, sensível, cheirosa, dependente, pouco competitiva, desinteressada de política, pouco ousada, que chora com facilidade, se emocionando facilmente, e é também mãe carinhosa, recatada e indecisa.

O simples fato em expor para o parceiro, como foi o seu dia: /te exponho o meu dia/mas que tola ironia/**pois você fica mudo**/, pontua o seu desejo em querer que haja troca na relação. No entanto, segundo Lins, o perfil cobrado do homem masculino cujas características são: força, coragem desafio, faz com que ele reproduza, também, o comportamento que a sociedade espera dele.

A topografia não é explicitada pela enunciativa, no entanto, se pensar na enunciativa como sujeito empírico, deduz que o “topos” seja a casa do casal, situada em uma grande cidade, provavelmente o Rio de Janeiro, local onde os compositores viveram suas carreiras.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Neste trabalho, avaliou-se a importância das marcas lexicais na construção de um *ethos* de voz feminina submisso nos discursos lítero-musicais: de *Estranha Loucura* e de *Nem Morta*, ambos compostos após o movimento de liberação feminino.

A fundamentação teórica da Análise do Discurso de linha francesa, tendo como foco a noção de *ethos* de Maingueneau, ofereceu o suporte necessário para comprovar que não existe discurso neutro, que o texto é uma construção social. E por ser uma construção social é necessário verificar o contexto de produção, ou melhor, a condição histórica - social.

Apreender os conceitos de noção de *ethos* que, conforme Maingueneau, são construídos no processo de interação verbal, no funcionamento da linguagem, nas diferentes escolhas lexicais realizadas pelos falantes. Tornaram possível compreender a construção das imagens de si – ou dos *ethos* das enunciantoras nos discursos lítero-musicais.

Esperamos que esta análise venha a contribuir com a comunidade acadêmica, com o a área dos estudos dos discursos, pois a análise apresentada possui relevância social, por se tratar do papel da mulher, das suas conquistas, porém, devido a questões ideológicas, há muito ainda para se conquistar.

O aprofundamento desta análise deixa a trilha aberta para uma futura dissertação.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AMOSSY, Ruth (org.). *Imagens de si no discurso: a construção do ethos*. São Paulo: Contexto, 2011b.

BRANDÃO, Helena H. Nagamine. *Introdução à análise do discurso*. Campinas, SP: Unicamp, 2004.

BORIN, Thaisa B. *Violência doméstica contra a mulher: percepções sobre violência em mulheres agredidas*: www.teses.usp.br/disponiveis/59/59137/tde/thaisa/pdf. Acesso: 22/09/ 2012o

BONTURI, João. *A mulher na época do Renascimento* :- vestibular.uol.com.br/a-mulher-na-epoca-do-renascimento.jhtm. Acesso: 23/09/2012

CHARAUDEAU, P.; MAINGUENEAU, D. *Dicionário da análise do discurso*. São Paulo: Contexto, 2008.

CUNHA, Antônio G. *.Dicionário etimológico da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Lexikon, 2010.

FAOUR, Rodrigo. *História sexual da MPB*. Rio de Janeiro: Record, 2011.

MAINGUENEAU, D. *.Ethos discursivo/ Ana Raquel Mota, Luciana Salgado (org.)*. São Paulo : Contexto, 2011a.

MAINGUENEAU, D. *. Análise de texto de comunicação*: São Paulo: Cortez, 2011c.

MARTINS, Nilce Sant'Anna. *Introdução à Estilística: A Expressividade na Língua Portuguesa*: Edusp, 2011. – (Acadêmica; 71).

SILVA, Denise L. Gomes. *As amarguras de Gertrudes*: a representação do feminino no conto de Augusta Faro: www.dacex.ct.utfpr.edu.br/13%20AS%20AMARGURAS.pdf. 23/09/2012.

SOUZA, Nilda. F., RODRIGUES, Marlon L. *.A identidade da mulher no discurso de alguns estilos musicais*: 4 jun. 2011 – Download Nilda Farias de Souza e Marlon Leal Rodrigues pdf. Acesso: 23/09/2012.

Starnews. A Vida na Roma Antiga:

www.starnews2001.com.br/ancient_rome.html/

Em cachê – Similares. Acesso: 23/09/2001.

ANEXO 1

Estranha Loucura

Composição: Michael Sullivan / Paulo Massadas

estilo:samba, romântico, mpb

<http://www.vagalume.com.br/alcione/estranha-loucura.html#ixzz26gygtnwr>

Interprete: Alcione

Minha estranha loucura

É tentar te entender e não ser entendida

É ficar com você

Procurando fazer parte da tua vida

Minha estranha loucura

É tentar desculpar o que não tem desculpa

É fazer dos teus erros

Num motivo qualquer a razão da minha culpa

Minha estranha loucura

É correr pros teus braços quando acaba uma briga

Te dar sempre razão

E assumir o papel de culpada bandida

Ver você me humilhar

E eu num canto qualquer dependente total do teu jeito de ser

Minha estranha loucura

É tentar descobrir que o melhor é você

Eu acho que paguei um preço por te amar demais

Enquanto pra você foi tanto fez ou tanto faz

Magoando pouco a pouco

Me perdendo sem saber

E quando eu for embora o que será que vai fazer?

Vai sentir falta de mim

Sentir falta de mim

Vai tentar se esconder

Coração vai doer

Sentir falta de mim

ANEXO 2

Nem Morta

Composição: Michael Sullivan / Paulo Massadas

Estilo: Samba, Romântico, MPB

<http://www.vagalume.com.br/alcione/nem-morta.html#ixzz26gapS5le>

Intérprete: Alcione

Eu só fico em teus braços,

porque não tenho forças pra

tentar ir a luta. Eu só sigo o teus passos,

pois não sei te deixar e essa

idéia me assusta... Eu só faço o que mandas,

pelo amor que é cego que me

castra e domina

Eu só digo o que dizes,

foi assim que aprendi a ser tua

menina...

Pra você falo tudo no fim de cada noite...

Te exponho o meu dia,

mas que tola ironia...

Pois você fica mudo, nesse mundo só teu cheio de

fantasias...

Eu só deito contigo,

porque quando me abraças Nada disso me importa, coração abre a porta...

Sempre que eu me pergunto quando vou te deixar

Me respondo, *nem morta*

