



SEÇÃO: ARTIGOS

Um grito que soma: uma análise semiolinguística da canção *Maria da Vila Matilde*

A scream that builds up: a semiolinguistic analysis of the song Maria da Vila Matilde

Felipe de Souza

Oliveira¹

orcid.org/0000-0001-9388-261X

felipe.souza.oliveira@gmail.com

Rafael Junior de

Oliveira²

orcid.org/0000-0002-1353-1172

rafael.j.oliveira@unesp.br

Recebido em: 11 dez. 2020.

Aprovado em: 19 jul. 2021.

Publicado em: 27 jan. 2022.

Resumo: Os crescentes índices de violência doméstica demonstram como o Brasil ainda se constitui a partir de uma cultura patriarcal, machista e racista, apoiada na concepção de mulher enquanto *bela, recatada e do lar* (VEJA, 2016). A partir da Teoria Semiolinguística proposta por Patrick Charaudeau (2008), realizamos neste trabalho uma análise dos atos de linguagem presentes na canção *Maria da Vila Matilde*, composta por Douglas Germano e interpretada por Elza Soares. A abordagem teórico-metodológica utilizada neste artigo está baseada na classificação do texto a partir dos *Modos de organização do discurso*, tendo o *Modo Enunciativo* como foco. Este trabalho é de cunho descritivo-analítico-interpretativo, o que esboçamos em um quadro elaborado a fim de organizar a música em virtude dos seus modos enunciativos. Logo após essa descrição feita por meio do quadro, analisamos e interpretamos de que maneira tais modos constituem sentido, especialmente o sentido de enfrentamento/empoderamento.

Palavras-chave: Semiolinguística. Discurso. Música brasileira. Violência doméstica.

Abstract: The increasing rates of domestic violence show how Brazil is still constituted by a patriarchal, sexist, and racist culture, supported by the conception of women as beautiful, modest, and domestic (VEJA, 2016). Based on the Semiolinguistics Theory proposed by Patrick Charaudeau (2008), in this work we analyze the language acts present in the song "Maria da Vila Matilde", composed by Douglas Germano and sung by Elza Soares. The theoretical-methodological approach is based on the classification of the text as stated by the *Modes of discourse organization*, with focus on the Enunciative Mode as an analytic category. The nature of this work is descriptive-analytical-interpretative, which we have outlined in a chart designed to organize the song lyrics according to their enunciative modes. Following the description contained in the chart, we analyze and interpret how these modes constitute meaning, especially meanings of confrontation/empowerment.

Keywords: Semiolinguistics. Discourse. Brazilian music. Domestic violence.

Introdução

A Teoria Semiolinguística cunhada por Patrick Charaudeau (2008) fornece instrumentos para a análise da língua sob uma perspectiva enunciativa, entendendo os processos da língua como parte de uma organização maior – o social. Contudo, como o foco do autor repousa na língua, apresentaremos discussões e abordagens sociológicas para compreender como as estruturas enunciativas participam, socialmente, das relações entre os seres sociais.

Neste trabalho, então, utilizaremos tal articulação como base teórica-metodológica para a analisarmos a canção *Maria da Vila Matilde* (*Porque se a da Penha é brava, imagine a da Vila Matilde!*), composta por



Artigo está licenciado sob forma de uma licença
[Creative Commons Atribuição 4.0 Internacional](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

¹ Universidade Federal de São João Del-Rei (UFSJ), São João Del-Rei, MG, Brasil.

² Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho (UNIFESP), Araraquara, SP, Brasil.

Douglas Germano e interpretada pela cantora Elza Soares. O objetivo na análise é identificarmos as configurações do Modo Enunciativo, proposto por Charaudeau, e seus desdobramentos nas relações que se formam entre os sujeitos, especificamente no que tange ao funcionamento do enunciado-canção em um cenário brasileiro marcado por altos índices de violência contra a mulher.

1 A Teoria Semi linguística e os modos de organização do discurso

Charaudeau (2008, p. 44) indica que o ato de linguagem é constituído por dois processos, o de produção e o de interpretação, sendo então um encontro dialético que conta com a participação indispensável de um sujeito que fala e de um sujeito que ouve. Aprofundando esse conceito, o autor ainda acrescenta a ideia de que o ato de linguagem é composto, na verdade, por quatro sujeitos (CHARAUDEAU, 2008, p. 45), sendo eles: o sujeito comunicante (EU_c), o sujeito enunciator (EU_e), o sujeito destinatário (TU_d) e o sujeito interpretante (TU_i).

O sujeito comunicante (EU_c) é o sujeito produtor da fala, iniciador-responsável pelo ato de produção e "localizado na esfera externa do ato de linguagem, mas, responsável pela sua organização" (CHARAUDEAU, 2008, p. 52). Estamos falando, então, do sujeito como ser social, fora da instância do dizer propriamente dito, mas ainda encarregado dele. Todavia, cremos que o autor se refere, nesse contexto, ao processo no qual o ser biológico, que pode ser branco, negro, latino etc., pode por meio do discurso se colocar em outro lugar. Esse processo não é novo nem na linguística nem na literatura e há quem diga, como defende o Círculo de Bakhtin, que esse colocar-se em outro lugar é um procedimento fundante da constituição do sujeito social.

Deste modo, sob a perspectiva semi linguística, é esse ser social, que pode ser representado por uma pessoa física ou até mesmo uma instituição, que usará estratégias para construir o enunciado, através do EU_e, com todas as implicações ideológicas que tal processo acarreta.

O *sujeito-enunciador* (EU_e), portanto, representa uma imagem (lugar social) que é construída pelo

EU_c, podendo ser oposta, como acontece no caso da música analisada, ao lugar do *sujeito-comunicante*. Charaudeau (2008, p. 49, grifo do autor) diz que o "EU_e é apenas *uma máscara de discurso* usada por EU_c". Essa construção (ou máscara) institui o EU_e como ser de fala, sendo "um ser que existe no e pelo ato de produção- interpretação. É esse ato que lhe dá um estatuto exclusivamente linguageiro [...]" (CHARAUDEAU, 2008, p. 48). Esse processo de construção de uma máscara, contudo, não apaga a esfera do linguístico, mas definitivamente a ultrapassa, pois, colocar uma máscara é colocar-se em um lugar social diferente, imbuir-se de sua cultura e ideologias, logo, assumir a responsabilidade por tal distanciamento, como aponta Bakhtin (1993). Assim, o EU_e está ligado ao projeto de fala do EU_c ao produzir seu discurso, mas depende do processo de interpretação para que esse projeto seja bem ou malsucedido.

O *sujeito-destinatário* (TU_d) é a representação que o EU_c, se colocando como EU_e, tem como interlocutor, ou seja, é o sujeito que esteve presente mesmo durante o processo de produção, já que esse processo precisa, como dissemos, de alguém que fala e de alguém que ouve. Haja vista que não é possível, de maneira alguma, se colocar 100% no lugar do outro, o destinatário acaba sendo sempre outro diferente do representado, em alguns casos mais próximo do esperado e, em outros casos, mais distante. Algumas teorias de discurso, como a AD francesa, nem chegam a considerar esse destinatário envolvido no processo de produção, pois os sentidos *derivam* a depender dos interlocutores e, além disso, o processo de linguagem não é inteiramente consciente, visto que o sujeito, nessa perspectiva, é atravessado pela ideologia. Sendo assim, na perspectiva semi linguística, cada sujeito que interage com o enunciado, de maneira particular, é chamado de *eu-interpretante*.

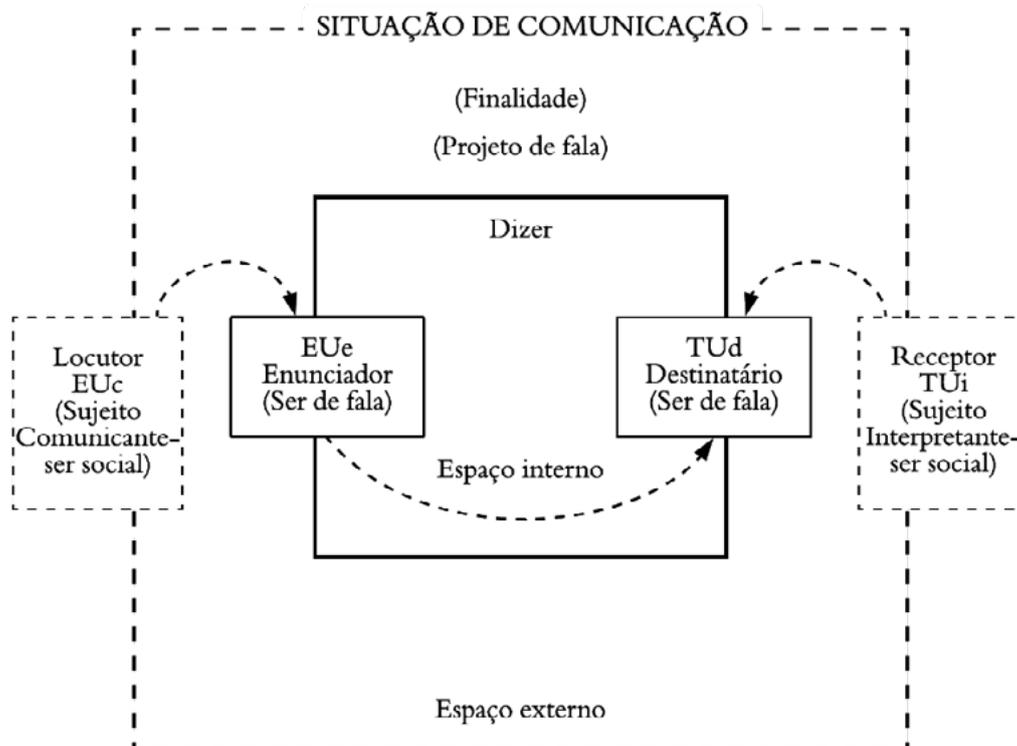
O *sujeito-interpretante* (TU_i) é o responsável pelo ato de interpretação, tendo "por tarefa, em seu ato interpretativo, recuperar a imagem do TU_d que o EU_e apresentou e, ao fazer isso, deve aceitar (identificação) ou recusar (não identificação) o estatuto do TU_d fabricado" (CHARAUDEAU, 2008,

p. 46). Para produzir sentido, o TU_i , assim como o EU_c , se coloca no lugar de leitor. Ora, alguns enunciados só produzem determinados sentidos em situações comunicacionais específicas. Se o TU_i não conseguir retomar a representação de leitor que esteve envolvida no processo de elaboração do enunciado, a refração de sentidos pode ser tão grande que esse sujeito pode, inclusive, produzir o sentido de *non sense* para o enunciado. A nosso ver, é nesse sentido que o TU_i age, portanto, fora do ato de dizer produzido pelo EU_c , e atua independentemente deste. Ele próprio (TU_i) é encarregado da interpretação e

consequente validação (ou não) do enunciado criado, criticando, inclusive, as representações que o EU_c faz do destinatário e do lugar de EU_e em termos de *lugar de fala* (RIBEIRO, 2017).

Sistematicamente, temos, então, o EU_c que vai ser responsável/assinante do dizer, o EU_e que irá proferir o discurso, o TU_d que é o leitor presente no ato de produção como representação de ouvinte e o TU_i que é o sujeito que de fato vai ser o interlocutor do enunciado. De maneira esquemática, Charaudeau apresenta um esboço do funcionamento desse processo que descrevemos acima (Figura 1).

Figura 1 – Esquema representacional do ato de linguagem



Fonte: Charaudeau (2008, p. 52).

Apesar da proximidade entre EU_c e EU_e e TU_d e TU_i indicadas no esquema acima, é importante ressaltar que esses sujeitos podem ser representados por instâncias diferentes. O nosso material de análise, por exemplo, apresenta uma configuração na qual cada sujeito é representado por um elemento distinto, o que contribui para o entendimento e a visualização de cada sujeito

como componentes distintos, ainda que relacionados. Essa distinção é muito comum na música e nas artes em geral.

Fazendo uma ponte já com o *corpus* (música *Maria da Vila Matilde*), o compositor da música, Douglas Germano, é o EU_c . Inspirado pela história de sua mãe,² o compositor escreve uma canção abarcando o tema da violência doméstica, enun-

² *Um samba de atormentar: entrevista com Douglas Germano*. Disponível em: <http://volumemorto.com.br/entrevista-douglas-germano-golpe-de-vista>. Acesso em: 4 nov. 2020.

ciando, inclusive, de um ponto de vista feminino. A cantora Elza Soares, ao interpretar a canção, que foi lançada no álbum *mulher do fim do mundo*, assume então esse papel de EU_e e canta para o público (TU_i). Discutiremos a questão do público e do destinatário na análise.

A primeira coisa que está em jogo nessa construção é a diferença de identidade de gênero, pois temos um homem (EU_c) colocando-se no lugar de uma mulher (EU_e) e construindo um discurso em 1ª pessoa de forma crível. Na perspectiva semiolinguística, a credibilidade deve ser atestada pelo público interpretante da canção (TU_i), aceitando e até acreditando que tal enunciado foi gerado pela cantora. Caso o contrário ocorra, a credibilidade do EU_e fica comprometida, fato que ocorre, inclusive, em algumas leituras superficiais do conceito de *lugar de fala* (RIBEIRO, 2017).

Além disso, há também uma negociação presente no espaço interno da situação de comunicação. Por se tratar de uma canção na qual a mulher exerce poder sobre o homem e decide revidar diante de uma situação de abuso, é necessário que os aparatos linguísticos deem conta de sustentar esse posicionamento. Portanto, não só a construção do discurso no sentido amplo precisa ser satisfatória a ponto de convencer o TU_i , mas também no seu sentido mais estrito, na troca que será estabelecida entre EU_e e TU_d , o que Charaudeau (2008, p. 53) denomina *circuito da fala configurada*, em oposição ao *circuito externo à fala configurada*, representado pela relação entre EU_c e TU_i , acima citada.

As relações entre os sujeitos discursivos servem de base para o que Charaudeau (2008, p. 56) chama de *contrato de comunicação*.

A noção de *contrato* pressupõe que os indivíduos pertencentes a um mesmo corpo de práticas sociais estejam suscetíveis de chegar a um acordo sobre as representações linguageiras dessas práticas sociais. Em decorrência disso, o sujeito comunicante sempre pode supor que o outro possui uma competência linguageira de *reconhecimento* análoga à sua. Nesta perspectiva, o ato de linguagem torna-se uma *proposição* que o EU faz ao TU e da qual ele espera uma contrapartida de convivência (CHARAUDEAU, 2008, p. 56, grifo do autor).

Assim, o EU_c , ao organizar seu ato de linguagem, pretende que este seja bem-sucedido, e para isso utiliza estratégias a partir dessa relação contratual estabelecida entre os sujeitos, que indica a posição dos sujeitos e o que pode ou não ser dito na troca linguageira. Ao nosso ver, vale dizer que o não ser compreendido, pelo menos por alguns destinatários, também faz parte da pretensão do bem-sucedido, visto que essa incompreensão pode ser exatamente uma estratégia para se cumprir um dado objetivo do EU_c . Essas estratégias discursivas

se definem em relação ao contrato de comunicação. Para o sujeito, trata-se inicialmente de avaliar a margem de manobra de que dispõe no interior do contrato, para jogar entre, e com, as restrições situacionais e as instruções de organização discursiva e formal. [E] em seguida, escolher, entre os modos de organização do discurso e os modos de construção textual, em relação com os diferentes conhecimentos e crenças de que dispõe, os procedimentos que melhor correspondam a seu próprio projeto de fala, às metas da influência que pretende exercer sobre o interlocutor, e às condições que ele se impõe (CHARAUDEAU, [2009]).

Charaudeau (2009) indica que essas estratégias são múltiplas, mas podem ser agrupadas em três instancias que correspondem a um tipo de condição na encenação discursiva, sendo que a produção leva em consideração todo o processo de criação de máscara que comentamos anteriormente. São elas:

a) Legitimação: diz respeito ao "direito à palavra" reconhecido por outros sujeitos, autorizando-o a agir da maneira que age. A legitimidade "depende de normas institucionais, que regem cada domínio da prática social e que atribuem funções, lugares e papéis aos que são investidos através de tais normas (CHARAUDEAU, 2009).

b) Credibilidade: se refere à necessidade do sujeito falante de que se acredite na sua sinceridade e na verdade de suas asserções. Embora muitas vezes ligada à noção de legitimidade, é mais voltada para a crença no seu dizer, na qual se busca a construção de uma imagem de si (o chamado *ethos* discursivo) através

de estratégias que lhe permitam conquistar a crença do interlocutor. Nesse sentido, há diferentes atitudes discursivas que podem ser adotadas, buscam impor argumentos e raciocínios ao interlocutor de forma que este seja persuadido a ponto de se excluir a possibilidade de discussão. No nosso contexto de análise, podemos identificar a atitude de engajamento, pois esta leva o sujeito

a optar (de maneira mais ou menos consciente) por uma tomada de posição na escolha de argumentos ou de palavras, ou por uma modalização avaliativa trazida a seu discurso. Esta atitude destina-se a construir a imagem de um sujeito falante como "ser de convicção". A verdade, aqui, confunde-se com a força de convicção daquele que fala, e espera-se que esta influencie o interlocutor (CHARAUDEAU, [2009]).

c) Captação: parte do pressuposto de que o enunciador não está em uma relação de autoridade com o seu interlocutor, precisando então explicitar sua intencionalidade para "impressioná-lo", recorrendo à razão (persuasão) ou à emoção (sedução) para tal. Uma das formas de se fazer isso é através da atitude polêmica, que visa eliminar as objeções que poderiam ser feitas por outros sujeitos. "Trata-se de 'destruir um adversário', questionando suas ideias, e, até mesmo, sua pessoa" (CHARAUDEAU, [2009]).

O contrato de comunicação e seus dispositivos fazem parte da situação de comunicação, que é externa ao ato de linguagem, mas constitui as condições para que este se estabeleça, referindo-se ao ambiente físico e social do ato comunicativo (CHARAUDEAU, 2008, p. 69). Em outras palavras, a situação de comunicação relaciona-se, portanto, com a dimensão encontrada na relação entre EU_c e TU_i .

Nesse sentido, a materialidade linguística que surge a partir destas condições diz respeito aos seres de fala, EU_e e TU_d . Essa materialidade se concretiza nos modos de organização do discurso, que são regulados a partir da finalidade comunicativa de EU_c e condicionados pelo contrato e pela situação de comunicação. Charaudeau (2008, p. 74) define esses modos como

"os procedimentos que consistem em utilizar determinadas categorias da língua para ordená-las em função das finalidades discursivas do ato de comunicação". Os modos de organização do discurso se dividem em quatro tipos, sendo eles: enunciativo, descritivo, narrativo e argumentativo. De certo modo, o modo enunciativo destaca-se dos demais por ter uma função particular, pois

sua vocação essencial é a de dar conta da posição do locutor com relação ao interlocutor, a si mesmo e aos outros – o que resulta na construção de um *aparelho enunciativo*; por outro lado, e em nome dessa mesma vocação, esse Modo *intervém* na encenação de cada um dos três outros Modos de organização (CHARAUDEAU, 2008, p. 74, grifo do autor).

As construções enunciativas possuem procedimentos tanto linguísticos quanto discursivos, sendo estes últimos relacionados com os modos descritivo, narrativo e argumentativo. Nosso trabalho focará, porém, nos procedimentos linguísticos, que caracterizam os comportamentos do modo enunciativo. Esses procedimentos "explicitam os diferentes tipos de relações do ato enunciativo" e "dependem da posição do sujeito falante no ato de enunciação" (CHARAUDEAU, 2008, p. 84).

Charaudeau (2008, p. 82, grifo do autor) diz que, para a análise do discurso, enunciar "consiste em organizar as *categorias da língua*, ordenando-as de forma a que deem conta da posição que o sujeito falante ocupa em relação ao *interlocutor*, em relação ao *que ele diz* e em relação ao *que o outro diz*". Assim, é possível determinar três funções do modo enunciativo, a saber: a) alocutivo, no qual se estabelece uma relação de influência entre o locutor e o interlocutor (ex: uma ordem); b) elocutivo, relacionado ao ponto de vista do locutor em uma relação consigo próprio; e c) delocutivo, quando há a retomada da fala de um terceiro, estabelecendo uma relação indireta entre locutor e terceiro (ex: isso lá é verdade) (CHARAUDEAU, 2008, p. 82-85).

O material de análise aqui utilizado não apresenta nenhuma característica do comportamento delocutivo, pois não há o apagamento do sujeito perante o discurso de terceiros. O sujeito falan-

te está sempre marcado e presente no texto,³ seja de forma que apresente uma relação de influência sobre o interlocutor (comportamento alocutivo), seja anunciando o seu ponto de vista sobre mundo, sem que o interlocutor esteja necessariamente presente nesse posicionamento (comportamento elocutivo). A análise se dará, então, através da classificação da letra da canção segundo o modo enunciativo, com observações acerca dessa construção.

2 Corpus e procedimentos metodológicos

Antes de apresentarmos o método de análise utilizado, julgamos necessário descrever o *corpus* e apresentar as noções de música e a relação entre arte e vida que sustentam nossa metodologia.

A canção *Maria da Vila Matilde (Porque se a da Penha é brava, imagine a da Vila Matilde!)* foi composta por Douglas Germano e lançada pela cantora Elza Soares, em agosto de 2015. A obra trata do problema da violência doméstica no Brasil, na forma de uma mulher que foi agredida e está expulsando o marido de casa.

O linguista brasileiro Luiz Tatit (1995, 2014) desenvolveu vários estudos nos quais analisa a semiótica nas canções, investigando aspectos da melodia, da letra e da união entre estes dois elementos constituintes de uma obra musical. Apresentaremos alguns dos seus postulados referentes ao estudo das letras, visto que nosso objetivo é fazer uma análise textual, relacionando os conceitos propostos por ele com as concepções de Charaudeau que foram apresentadas anteriormente.

Tatit (2014, p. 35) indica a existência do que chama de ilusão enunciativa, um efeito de sentido provocado pelo canto, onde "a presença da voz jamais permite que o enunciado-canção se afaste do seu processo da enunciação" (TATIT, 2014, p. 38). Diz ainda que "é graças a ela que o ouvinte vincula, quase automaticamente, os conteúdos da letra ao dono da voz" (TATIT, 2014, p. 35). Assim, o compositor (EU_c) e o intérprete (EU_e) de uma canção podem ser confundidos

pelo público (TU), fazendo esse ouvinte acreditar que os cantores realmente falam de si, e até mesmo a dizer coisas como 'a música de fulano', por exemplo, quando, na verdade, trata-se de uma artista interpretando uma obra criada por outro profissional (TATIT, 2014).

Essa característica é conhecida e explorada pelos autores e cantores pois, "ao enunciar sua criação, todo compositor prevê que ela será reenunciada pelo intérprete" (TATIT, 2014, p. 34). Tendo isso em mente, cabe então ao compositor desenvolver sua criação de forma que essa se torne crível quando cantada por outra pessoa.

Sobre a inspiração sobre os temas tratados nas canções, Tatit (1995) diz que

O verdadeiro teor de uma experiência pessoal é inatingível pelo outro e intransmissível por quem a viveu. Utilizando a linguagem verbal, podemos recuperar parte dessa experiência (infelizmente a parte menos pessoal), projetá-las nos termos habituais da coletividade e obter uma certa empatia por aproximação de experiências (TATIT, 1995, p. 19).

As contribuições de Tatit (1995) nos são importantes, pois, de fato, não há como o plano da arte (música) coincidir com o plano da vida, porém podemos nos apropriar da reflexão bakhtiniana sobre a *arte e responsabilidade* (BAKHTIN, 2011) e expandir tal relação, já que concordamos que a *inspiração* não pode ser utilizada como desculpa para uma arte que se preste como mecânica, seja uma arte que tenta descrever a vida, seja uma arte que se afaste da vida:

[...] nada de citar a 'inspiração' para justificar a irresponsabilidade. A inspiração que ignora a vida e é ela mesma ignorada pela vida não é inspiração mas obsessão. O sentido correto e não o falso de todas as questões antigas, relativas à inter-relação de arte e vida, à arte pura, etc., é o seu verdadeiro patos apenas no sentido de que arte e vida desejam facilitar mutuamente a sua tarefa, eximir-se da sua responsabilidade, pois é mais fácil criar sem responder pela vida e mais fácil viver sem contar com a arte (BAKHTIN, 2011, p. XXXIV).

O diálogo entre esses autores nos possibilita uma construção teórica robusta para a análise do

³ Neste trabalho tomamos a concepção Charaudeana de que "Texto" se refere ao ato de linguagem em sua configuração linguageira, ou seja, representa o resultado material do ato de comunicação (CHARAUDEAU, 2008, p. 62, 68).

presente *corpus*, já que esse enunciado envolve e se desenvolve na relação *arte-vida*. No caso da canção, é importante observar também que, além dos sujeitos comunicantes e enunciadore (compositor/cantor), há também o surgimento do que Tatit (2014, p. 35-36) chama de "sujeito do enunciado-canção", presente no circuito interno da obra. A aproximação entre esse sujeito e o enunciadore se dá através das construções linguísticas que intensificam a ilusão enunciativa, confundindo o mundo interno e externo da canção. Assim, dentro de um contexto musical contemporâneo,

quando se expressa em primeira pessoa (eu), e convoca automaticamente a segunda (tu), o enunciadore simula sua participação direta no texto, subjetivando-o, ou seja, estreitando as relações entre sujeito da enunciação e sujeito do enunciado (TATIT, 2014, p. 35).

Trazendo esse conceito para nosso material de análise, temos o sujeito do enunciado-canção (Maria da Vila Matilde), o sujeito da enunciação (eu, a dona da voz) e o sujeito físico (Elza Soares) falando e agindo através da voz da intérprete ao mesmo tempo.

Deste modo, utilizamos neste artigo uma metodologia *descritivo-analítico-interpretativa*, nos baseando nas categorias do *modo enunciatore* proposto por Charaudeau (2008). A partir desse modo enunciatore, descreveremos, analisaremos e interpretaremos a música *Maria da Vila Matilde*. Os processos de descrição e de análise se materializarão no primeiro eixo do capítulo três deste artigo, sendo o segundo destinado à reflexão da música sob a ótica do contexto social e suas condições de produção.

3 Análise

3.1 *Maria da Vila Matilde: um olhar semiolinguístico*

O Quadro 1 foi criado com o texto da letra da música. Dividimos o texto em pequenos grupos, que foram relacionados e categorizados a partir do seu comportamento/mo enunciatore (sendo eles alocutivos ou elocutivos), as especificações enunciativas e as categorias de língua.

Quadro 1 – Interpretação semiolinguística da canção Maria da Vila Matilde

	Enunciado	Modo	Especificação enunciativa	Categoria de língua
(1)	Cadê meu celular?	Elocutivo	Modo de saber	Ignorância
(2)	Eu vou ligar pro 180	Elocutivo	Engajamento	Proclamação
(3)	Vou entregar teu nome E explicar meu endereço	Alocutivo	Força	Aviso
(4)	Aqui você não entra mais	Alocutivo	Força	Injunção / proibição
(5)	Eu digo que não te conheço E jogo água fervendo Se você se aventurar Eu solto o cachorro E apontando pra você Eu grito : péguix guix guix guix	Elocutivo	Motivação	Possibilidade
(6)	Eu quero ver você pular você correr na frente dos vizim	Elocutivo	Motivação	Querer
(7)	Cê vai se arrepender de levantar a mão pra mim	Alocutivo	Força	Aviso

	Enunciado	Modo	Especificação enunciativa	Categoria de língua
(8)	E quando o samango chegar Eu mostro o roxo no meu braço Entrego teu baralho Teu bloco de pule Teu dado chumbado Ponho água no bule Passo e ainda ofereço um cafezinho	Elocutivo	Motivação	Possibilidade
(9)	E quando tua mãe ligar Eu capricho no esculacho	Elocutivo	Motivação	Possibilidade
(10)	Digo que é mimado Que é cheio de dengo Mal-acostumado Tem nada no quengo	Elocutivo	Avaliação	Apreciação
(11)	Deita, vira e dorme rapidinho Mão, cheia de dedo Dedo, cheio de unha suja	Elocutivo	Modo saber	Constatação
(12)	E pra cima de mim? Pra cima de <i>moi</i> ? Jamais	Alocutivo	Força	Injunção / Proibição
(13)	Mané!	Alocutivo	Força	Interpelação

Fonte: Elaborado pelos autores (2021).

A canção começa em (1), onde temos uma configuração de "Ignorância", representada pela procura de um objeto perdido - o aparelho celular. Apesar de 'cadê' indicar uma interrogação, o interlocutor não aparece como detentor desse saber oculto (a localização do aparelho), e não coloca o locutor em um papel de inferioridade em relação ao outro por esse motivo. Aqui, 'cadê' configura-se mais como uma pergunta sem destinatário específico, que pode ser endereçada para o próprio enunciador que a profere, sendo assim uma modalidade elocutiva.

Em (2), revela-se o motivo da procura do aparelho: a ligação para o 180, número da Central de Atendimento à Mulher em Situação de Violência, serviço oferecido pela Secretaria Nacional de Políticas do Ministério da Mulher, da Família e dos Direitos Humanos.⁴ Ainda que anunciar a ligação seja um ato performativo dirigido ao interlocutor, ele é apenas uma testemunha da "Proclamação" do locutor, não estando implica-

do na realização deste ato. Por esse motivo, a proclamação também se configura como uma modalidade elocutiva.

Em (3), temos a primeira aparição de "Aviso", que se repete posteriormente em (7). Essa categoria faz parte da modalidade alocutiva, pois configura uma "relação de força em que o locutor se coloca em posição de superioridade com relação ao interlocutor" (CHARAUDEAU, 2008, p. 86, grifo do autor). Dessa forma, o locutor indica ações que serão realizadas e que o interlocutor possa querer ignorar, servindo até mesmo como uma ameaça.

Essa modalidade pode ser confundida com a "Declaração" do modo elocutivo, mas o que a configura como "Aviso" é a sua relação com o interlocutor, que após as afirmações desse tipo pode declarar "Fui avisado que..." (CHARAUDEAU, 2008, p. 99). Vale lembrar que o aviso em (7) é repetido diversas vezes durante a canção, se transformando em uma espécie de bordão e confirmando o caráter de alerta e ameaça da obra.

⁴ Disponível em: <https://www.gov.br/mdh/pt-br/navegue-por-temas/politicas-para-mulheres/ligue-180>. Acesso em: 4 nov. 2020.

Em (4) podemos perceber uma Injunção em forma de "Proibição". O locutor impede o interlocutor de entrar em casa, o deixando sem alternativa para agir de maneira diferente ao que está sendo ordenado. O principal ponto é que há uma inversão de poder nesse enunciado, visto que na sociedade brasileira atual, que é historicamente machista e patriarcal, as mulheres, subjugadas enquanto belas, recatadas e do lar, se colocam e são colocadas de modo a depender em maior ou menor grau do cônjuge. Nesse sentido, o projeto de fala do compositor, enunciado pela EU_e, se constitui enquanto uma resposta do mundo da arte a tais tipos de relações que são definidoras, como discute a música *Triste, louca ou má* (EL HOMBRE, 2016), reducionistas e hierárquicas. Outro elemento que reforça essa interpretação do projeto de fala do autor é que a mesma configuração pode ser encontrada em (12), na qual '*Jamais*', palavra francesa com mesma grafia da sua tradução na língua portuguesa, representa uma proibição da continuidade das agressões físicas por parte do interlocutor.

Em (5), a categoria "Possibilidade" é apresentada através do desencadeamento de ações que podem ser praticadas pela enunciativa. Assim, após o alerta de que ligaria para a polícia, a letra explicita uma série de situações que se desenrolariam a partir de tal fato. Pertencente ao modo elocutivo, a categoria "Possibilidade" refere-se à aptidão ou disposição do locutor para realizar algo. De acordo com Chauradeau (2008, p. 94, grifo do autor), "se um locutor é levado a dizer que tem *capacidade* para realizar uma ação, é porque, de alguma forma, essa capacidade é posta em questão".

Nesse sentido, a canção representa a resistência feminina diante da situação de abuso. Ao indicar uma quantidade de atos para não apenas denunciar o parceiro, mas também impedi-lo de entrar em casa, a enunciativa atesta a sua capacidade de executar tais ações. Posteriormente, a letra também versa sobre quais atos seriam tomados na presença da polícia (8), além de indicar a possibilidade de estender a denúncia para a mãe do parceiro (9). Há a predominância de uso de verbos no tempo presente do indicativo

(digo, jogo, solto, grito, entrego, capricho) com algumas ocorrências de formas no gerúndio (apontando). Essa configuração verbal também apresenta um caráter performativo, indicando e detalhando as ações que podem ser realizadas pela enunciativa para atingir o seu propósito.

A categoria do "Querer" é expressa em (6), onde o locutor expressa uma ação que não depende dele para ser realizada, e sim do interlocutor, que vira uma testemunha dessa vontade em caráter de exigência, "que exprime um 'Querer' muito intenso em relação com a posição de autoridade do locutor, o qual chama o outro (o interlocutor [...]) à submissão" (CHARAUDEAU, 2008, p. 96). A exigência pode representar também uma reivindicação de autoridade, o que condiz com a situação expressa, se considerarmos a disparidade na relação homem x mulher que é fortemente contestada na canção.

Em (10) podemos encontrar a modalidade elocutiva de "Apreciação", onde o locutor confere uma qualificação afetiva a algo. No caso da canção, há uma apreciação desfavorável do agressor ao caracterizá-lo de forma negativa. Em seguida, (11) aparece como uma elocução de "Constatação", através do reconhecimento de fatos de maneira mais objetiva. Assim, apesar de (10) trazer inferências com julgamentos pessoais, tais julgamentos são acompanhados pelos dizeres de (11), que podem servir como forma de corroborar as opiniões com constatações mais imparciais.

No último excerto da canção (13) temos uma "Interpelação", onde o locutor estabelece e destaca a identidade de uma pessoa dentre um conjunto de interlocutores, designando tal identidade, de acordo com Charaudeau (2008, p. 86), "por um termo de identificação mais ou menos específico". O interlocutor, então, se vê obrigado a reconhecer-se ou significar a sua presença como alvo do enunciado.

Esse caráter de identificação faz a interpelação se apresentar na maioria das vezes nos momentos iniciais do texto, geralmente em forma de vocativos. Na canção, porém, ocorre o contrário, sendo o último enunciado que se apresenta como uma interpelação. É importante notar, também, que apesar do léxico 'mané' ser

utilizado historicamente na nossa sociedade – o *Dicionário de Vocabulos Brasileiros*, em 1889, já utilizava a palavra para designar um «individuo inepto, indolente, desleixado, negligente, palerma» (BEAUREPAIRE-ROHAN, 1889, p. 87) – pode indicar também uma relação com o jogador de futebol Mané Garrincha, com o qual a cantora Elza Soares teve um relacionamento amoroso por 17 anos e sofria agressões por parte dele.⁵ Um outro indício que pode corroborar com essa hipótese é o fato de que os enunciados (12) e (13) não aparecem na letra divulgada⁶ pelo autor da canção quando no momento de sua composição, em setembro de 2014, nem na gravação que o mesmo lançou⁷ interpretando a obra, em outubro de 2016, sugerindo que esta adição pode ter vindo da própria intérprete.

3.2 Embates sociais e enunciativos da música

A partir da análise das modalidades enunciativas presentes no texto, podemos fazer algumas considerações sobre a relação da canção com o contexto social no qual ela está inserida. Contatamos uma recorrente presença de especificações enunciativas que indicam uma relação de força entre os sujeitos, expressas pela modalidade "Aviso" e pela modalidade de Injunção/Proibição.

Há ainda a tentativa de desqualificação do companheiro por parte da enunciadora, que deixa implícito que a sua performance sexual não é satisfatória ao dizer "deita, vira e dorme rapidinho" (11). Além disso, ainda demonstra o desejo de envergonhá-lo perante os vizinhos (6), à polícia (8) e à mãe do sujeito (9), (10).

Estes enunciados indicam uma tentativa de subverter a desigualdade sociocultural existente entre homens e mulheres. Essa desigualdade repercute

na esfera da vida pública e privada de ambos os sexos, impondo a eles papéis sociais diferenciados que foram construídos historicamente,

e criaram polos de dominação e submissão. Impõe-se o poder masculino em detrimento dos direitos das mulheres, subordinando-as às necessidades pessoais e políticas dos homens, tornando-as dependentes (TELES; MELO, 2002).

O posicionamento do sujeito enunciador da canção confronta essa ideia, desempenhando um papel que se alinha ao conceito de empoderamento, definido em linhas gerais por Berth (2018, p. 16) como "uma postura de enfrentamento da opressão para eliminação da situação injusta e equalização de existências em sociedade".

Uma dessas formas de opressão é a violência. Eva Blay (2003) diz que a violência contra a mulher faz parte da realidade e do imaginário brasileiro, e bell hooks⁸ (2016) vai mais fundo ao falar especificamente sobre a violência contra mulheres negras, dizendo que esta é um resultado direto da exploração e opressão advindas do patriarcado racista.

Dentre as formas de se enfrentar essa cultura patriarcal, materializada atualmente na concepção de mulher como bela, recata e do lar, a música se mostra um instrumento poderoso pelo seu alcance, já que faz parte de nossas vidas (TATIT, 1995). Assim, soma-se às mobilizações acerca do tema presente na sociedade, buscando alertar e promover mudanças. A categoria "Possibilidade", do modo enunciativo, se apresenta de forma significativa na canção *Maria da Vila Matilde*, evidenciando a constituição do enunciador como agente de mudança. Dessa forma, oferece uma outra perspectiva para as mulheres, demonstrando sua capacidade de agir sobre o mundo e transformar as suas realidades.

Sobre esse caráter transformador das canções, e falando especificamente sobre a canção por nós analisada neste trabalho, o compositor Douglas Germano (2016) diz: "eu acho pretensioso colocar sob responsabilidade da música uma transformação. Mas eu acho que é um grito que

⁵ CARNEIRO, Julia. Grito muito, mas quero eco', diz Elza Soares sobre combate ao racismo. In: BBC News Brasil. Rio de Janeiro, 10 fev. 2018. Disponível em: <https://www.bbc.com/portuguese/brasil-42912224>. Acesso em: 22 ago. 2020.

⁶ GERMANO, Douglas. Maria de Vila Matilde. In: *Partido Alto*. [S. l.], 17 set. 2014. Disponível em: <http://douglas-germano.blogspot.com/2014/09/maria-de-vila-matilde.html>. Acesso em: 4 nov. 2020.

⁷ GERMANO, Douglas. Maria de Vila Matilde. Santo André: Believe Music, 2016. Disponível em: <http://douglasgermano.com.br/discos>. Acesso em: 4 nov. 2020.

⁸ Para acompanhar a preferência da autora em escrever seu nome em iniciais minúsculas, preservaremos a grafia dessa forma.

se soma a um problema que já existe há muito tempo". Nesse sentido, hooks (2016) diz que não basta dar voz aos problemas enfrentados pelas mulheres se não for feito um esforço para combatê-los. Segundo ela,

a dor emocional da mulher negra pode ser exposta e revelada. A esta dor pode ser dada uma voz: este é um estágio vital e essencial na luta pela liberdade, mas não traz o fim da exploração e da dominação. Não importa quão duro as mulheres que estão num relacionamento patriarcal com homens trabalhem para a mudança, [...] os homens devem fazer o trabalho da transformação por dentro e por fora para que a violência emocional contra as mulheres negras chegue ao fim [...]. Se a mudança não é mútua então a dor das mulheres negras pode ser ouvida, mas na realidade homens continuarão infligindo dores emocionais às mulheres (HOOKS, [2016]).

Ao construir a imagem de uma Maria forte o bastante para reagir à violência sofrida pelo companheiro, a canção pode construir uma ideia de empoderamento que pode atingir não somente pessoas que passam pela mesma situação, mas também alertar a sociedade como um todo para o problema. Ora, dentre as variadas possibilidades enquanto enunciador, o EU_c, Douglas Germano, que afirma que a música foi inspirada na violência doméstica sofrida pela mãe, decide se colocar como um enunciador feminino. Essa escolha não é por acaso, nem meramente linguística, se analisarmos que o próprio autor comenta que a mãe nunca reagiu diante das agressões, pelo contrário, se esforçava para manter as agressões invisíveis diante de vizinhos e familiares. Esta ideia de empoderamento feminino, contudo, ainda vem de um homem, sob uma forma de esperança, mas ainda de um homem. É importante lembrar que esse processo deve se iniciar em um âmbito individual, visto que "não é possível empoderar alguém. Empoderamos a nós mesmos e amparamos outros indivíduos em seus processos, conscientes de que a conclusão só se dará pela simbiose do processo individual com o coletivo" (BERTH, 2018, p. 130).

A contribuição da teoria semiolinguística é a consideração de que todo esse processo de empoderamento materializado na linguagem, seja ele delegado por outra pessoa, seja ele assumido pela própria vítima, é submetido a certos

critérios de avaliação, sendo a credibilidade um deles. Tal avaliação é, ao nosso ver, antecipada já na produção do enunciado, visto que o projeto de fala do EU_c já tem como alvo, no mínimo, um interpretante. Esse aspecto da credibilidade parece-nos dialogar com as discussões de Ribeiro (2017), especificamente a discussão acerca do lugar de fala e da representatividade desse lugar. Por exemplo, o sujeito-interpretante real (TU_r) é um dos fatores, se não o mais importante, do processo de construção da *representatividade* daquele enunciado dito por aquele sujeito.

Considerações finais

Através de uma análise enunciativa das canções, pudemos depreender as estratégias discursivas utilizadas na composição de suas letras e, posteriormente, interpretamos esses dados para relacionar os efeitos de sentido produzidos com a contextualização sociocomunicativa dos processos de produção e recepção.

A canção *Maria da Vila Matilde*, na interpretação da cantora Elza Soares, constitui-se como uma criação artística que faz parte da sociedade, refletindo e refratando uma realidade outra, denunciando uma violência patriarcal contra as mulheres ao mesmo tempo em que as empodera. Assim, o tema da violência tratado no texto da letra torna-se a arena para esse embate entre práticas sociais e ideologias, especialmente se considerarmos o seu amplo apelo e alcance (no sentido de circulação). Por isso, através do estudo da configuração linguístico-discursiva do mundo interno da canção foi possível fazer apontamentos sobre o mundo externo dela, ou seja, seu contexto sociocultural, que materializa embates sociais na e pela linguagem da canção.

Referências

BAKHTIN, Mikhail. *Estética da Criação Verbal*. Tradução de Paulo Bezerra. 6. ed. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2011.

BAKHTIN, Mikhail. *Toward a Philosophy of the Act*. Tradução de Carlos Alberto Faraco e Cristóvão Tezza. Texas: University of Texas Press, 1993. Versão americana de Vadim Liapunov e Michael Holquist do original russo.

BEAUREPAIRE-ROHAN, Henrique, Visconde de. *Dicionário de vocabulos brasileiros*. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1889. Disponível em: <http://www2.senado.leg.br/bdsf/handle/id/221706>. Acesso em: 4 nov. 2020.

BERTH, Joice. *O que é empoderamento?* Belo Horizonte: Letramento, 2018.

BLAY, Eva Alterman. Violência contra a mulher e políticas públicas. *Estud. av.*, São Paulo, 2003, v. 17, n. 49, p. 87-98. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/ea/v17n49/18398.pdf>. Acesso em: 4 nov. 2020.

CHARAUDEAU, Patrick. *Linguagem e discurso: modos de organização*. São Paulo: Contexto, 2008.

CHARAUDEAU, Patrick. Identidade social e identidade discursiva, o fundamento da competência comunicacional. In: PIETROLUONGO, Márcia (org.) *O trabalho da tradução*. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2009, p.309-326. Disponível em: <http://www.patrick-charaudeau.com/identidade-social-e-identidade.html>. Acesso em: 4 nov. 2020.

GERMANO, Douglas. Um samba de atormentar: entrevista com Douglas Germano. [Entrevista concedida a GG Albuquerque] In: *Volume Morto*. [2016?]. Disponível em: <http://volumemorto.com.br/entrevista-douglas-germano-golpe-de-vista>. Acesso em: 10 dez. 2018.

HOOKS, Bell. Movendo-se para além da dor. Tradução de Charô Nunes e Larissa Santiago. In: *Blogueiras Negras*. [S. l.], 11 maio 2016. Disponível em: <http://blogueirasnegras.org/movimentar-se-para-alem-da-dor-bell-hooks>. Acesso em: 5 jul. 2021.

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

TATIT, Luiz. *O cancionista*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1995.

TATIT, Luiz. Ilusão enunciativa na canção. *Per Musi.*, Belo Horizonte, n. 29, p. 33-38, 2014.

TELES, Maria Amélia de Almeida; MELO, Mônica de. *O que é violência contra a mulher*. São Paulo: Brasiliense, 2002. Não paginado.

LINHARES, Juliana. *Marcela Temer: bela, recatada e "do lar"*. *Veja*. [Brasília, DF], 18 abr. 2016. Disponível em: <https://veja.abril.com.br/brasil/marcela-temer-bela-recatada-e-do-lar>. Acesso em: 4 nov. 2020.

Felipe de Souza Oliveira

Graduado em Letras – Inglês pela Universidade Estácio de Sá, em Belo Horizonte, MG, Brasil. Mestrando do Programa de Pós-Graduação em Letras – Teoria Literária e Crítica de Cultura da Universidade Federal de São João Del-Rei (UFSJ), em São João Del-Rei, MG, Brasil na área de Discurso e Representação Social; pós-graduando em Especialização Lato Sensu em Linguística Aplicada e Ensino de Línguas pela Universidade Federal de Mato Grosso do Sul (UFMS), em Campo Grande, MS, Brasil.

Rafael Junior de Oliveira

Mestre em Letras – Teoria Literária e Crítica da Cultura - Discurso e Representação Social pela Universidade Federal de São João del Rei (UFSJ), em São João del Rei, MG, Brasil. Graduado em Letras – Licenciatura Português/Inglês e suas Literaturas pela Universidade Federal de Lavras (UFLA), em Lavras, MG, Brasil. Doutorando em Linguística e Língua Portuguesa pela Faculdade de Ciência e Letras de Araraquara (FCLAr/UNESP), em Araraquara, SP, Brasil.

Endereço para correspondência

Felipe de Souza Oliveira

Universidade Federal de São João del-Rei Campus Dom Bosco

Pça Dom Helvécio, 74, sala 3.31

Fábricas, 36301-160

São João del-Rei, MG, Brasil

Rafael Junior de Oliveira

Faculdade de Ciências e Letras - Câmpus de Araraquara

Programa de Pós-Graduação em Linguística e Língua Portuguesa

Rod. Araraquara-Jaú Km 1

Machados, 14800-901

Araraquara, SP, Brasil

Os textos deste artigo foram revisados pela Poá Comunicação e submetidos para validação do(s) autor(es) antes da publicação.