

**A potência política da voz da  
mulher negra: uma análise de  
discurso das músicas de Elza  
Soares**

The political potency of the black woman's voice: a  
discourse analysis of songs by Elza Soares

El poder político de la voz de la mujer negra: un  
análisis discursivo de las canciones de Elza Soares

**Jéser Abílio de Souza<sup>1</sup>**  
 [0000-0001-8168-0682](https://orcid.org/0000-0001-8168-0682)

**Resumo:** Este artigo tem como objetivo interpretar os significados constituídos nas letras de músicas dos álbuns *A Mulher do Fim do Mundo* (2015), *Deus é Mulher* (2018) e *Planeta Fome* (2019) de Elza Soares, a fim de compreender a potência política da voz da mulher negra. O argumento principal adota o entendimento de que as músicas da cantora são uma forma de teorização de saber engajado e uma prática social, ambas corporificadas numa postura política interseccional. A análise recorreu a aplicação do método de análise de discurso textualmente orientada de Norman Fairclough (2003), a partir da operação de quatro categorias analíticas: corporificação, resiliência/insubordinação, autodefinição e empoderamento.

**Palavras-chave:** Elza Soares. Potência política. Voz da mulher negra. Teorização de saber engajado. Análise de discurso textualmente orientada.

**Abstract:** This article aims to interpret the meanings constituted in the lyrics of the albums *A Mulher do Fim do Mundo* (2015), *Deus é Mulher* (2018) and *Planeta Fome* (2019) by Elza Soares, in order to understand the political power of the black woman's voice. The main argument adopts the understanding that the singer's songs are a form of theorizing engaged knowledge and a social practice, both embodied in an intersectional political stance. The analysis was conducted with the application of Norman Fairclough's (2003) textually oriented discourse analysis method, based on the operation of four analytical categories: embodiment, resilience/insubordination, self-definition and empowerment.

**Keywords:** Elza Soares. Political potency. Black woman's voice. Theorizing engaged knowledge. Textually oriented discourse analysis.

**Resumen:** Este artículo tiene como objetivo interpretar los significados constituidos en las letras de los discos *A Mulher do Fim do Mundo* (2015), *Deus é Mulher* (2018) y *Planeta Fome* (2019) de Elza Soares, con el fin de comprender el poder político de la voz de la mujer negra. El argumento principal adopta el entendimiento de que las canciones de la cantante son una forma de teorizar un saber comprometido y una práctica social, ambos encarnados en una postura política interseccional. El análisis se realizó con la aplicación del método de análisis del discurso textualmente orientada de Norman Fairclough (2003), basado en la operación de cuatro categorías analíticas: encarnación, resiliencia/insubordinación, autodefinition y empoderamiento.

**Palabras-clave:** Elza Soares. Poder político. Voz de la mujer negra. Teorizar un saber comprometido. Análisis del discurso textualmente orientada.

---

<sup>1</sup> Doutorando em Relações Internacionais pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro - PUC-Rio. Pesquisador integrante dos Grupos de Pesquisa NELC (Núcleo de Estudos Linguísticos e Culturais - UNESP/CNPq) e GERAL (Grupo de Estudos sobre Raça e América Latina - UFMG/CNPq). *Lattes:* [6122076403503878](https://lattes.cnpq.br/6122076403503878) - *E-mail:* [jeser.abilio@hotmail.com](mailto:jeser.abilio@hotmail.com).



## **Introdução**

Segundo Sueli Carneiro (2005), desde a colonização, tem havido uma deslegitimação dos modos de conhecimento produzido por povos indígenas e africanos e seus descendentes, como uma forma de conduzir a dominação deles, devido uma falsa visão de incompletude humana. Esta demonstração da incapacidade do “Outro” em produzir cultura e civilização, fundada na diferença cultural e racial, tem possibilitado a sua reificação como Não-ser. Isso porque, o Ser pleno, na modernidade ocidental, está ligado a um conjunto de características definidoras, como progresso, desenvolvimento e civilização, para que a sua hegemonia e superioridade cultural e intelectual sejam mantidas. Carneiro (2005) explica que este processo, chamado de epistemicídio, abarca um conjunto de mecanismos que deslegitimam sujeitos e povos subjugados como portadores e produtores de conhecimento, conforme rebaixam a sua capacidade cognitiva material e comprometem a sua autoestima ante os processos de discriminação. Como já dizia Lélia Gonzalez (1984, p. 229), “o barato é domesticar mesmo”, pois a lógica de dominação se assenta na ideologia do branqueamento que busca dominar por meio da “internalização e a reprodução de valores brancos ocidentais” (Gonzalez, 1984, p. 237).

O processo de epistemicídio se conecta intrinsecamente com o racismo. Raça é uma ideia global de classificação social regulada por diferenças biológicas (como cabelo, cor da pele e boca) e étnicos-culturais (como língua, religião e localização geográfica) e que surgiu na confluência da expansão econômica mercantilista, da formação das nações europeias, da invasão às Américas e da escravização de povos africanos (Thompson, 2017). Como parte do processo de epistemicídio, povos indígenas e africanos e seus descendentes tiveram seus templos queimados e foram proibidos de cultuar os seus deuses e a sua cultura e de falar a sua própria língua, durante o período colonial.

Para entender o racismo contemporâneo, Silvio Almeida (2019, p. 40) defende que “o racismo é parte da estrutura social” por conta de dois processos: o racismo é um processo político cuja discriminação racial é sistemática à própria organização da sociedade, conforme influencia as práticas sociais mediante o estabelecimento de desvantagens para grupos racializados; e, também, é um processo histórico que moldou a própria formação nacional dos Estados a partir de classificações raciais as quais definem e excluem sujeitos racializados em diversos seguimentos da estrutura social, como educação, política, economia etc.



Por outro lado, a categoria de gênero e o sexismo (este último entendido como um processo sistemático de discriminação de pessoas não masculinas e não heterossexuais) também fazem parte da estrutura social, pois abarcam uma relação social específica com os corpos a partir de um aspecto de diferenças vistas como “naturais” entre homens e mulheres. Porém, Raewyn Connell & Rebecca Pearse (2015, p. 48) argumentam que o aspecto dicotômico de gênero não tem, essencialmente, uma base biológica, mas se “[...] centra sobre a arena reprodutiva e o conjunto de práticas que trazem as distinções reprodutivas sobre os corpos para o seio dos processos sociais” as quais são expressas por meio de padrões culturais e sociais. Isso implica em reconhecer que gênero é político, pois se torna a base para ordens de desigualdade, de opressão e de violência que regulam, discriminam e impõem papéis de gênero para mulheres e pessoas trans, não-binárias, *queer* etc. Acerca do epistemicídio, Silvia Federici (2017, p. 294) advoga que a caça às bruxas, intensificada entre os séculos XVI e XVII, no território europeu, “aprofundou a divisão entre mulheres e homens” e destruiu as práticas e as crenças transmitidas por mulheres, em diferentes áreas, pois foram consideradas incompatíveis para o trabalho capitalista.

Apesar disto, os sujeitos marginalizados empreendem lutas distintas ante as práticas de desumanização e de discriminação, à medida que constroem ações e discursos para combatê-las em diversos âmbitos da estrutura social. O campo da arte tem sido muito mobilizado, por exemplo, pelos movimentos e grupos negros e de mulheres negras para fazer resistência, conforme demarcam suas posições e experiências (Collins, 2019; Gonzalez, 1984). Acerca disto, Paul Gilroy (2020) apresenta que a música oriunda do Atlântico negro tem o poder de comunicar informações, organizar a consciência e articular formas de subjetividade para atuação política de movimentos de resistência e de transformação de processos políticos.

Sendo assim, considerando a música como um dos locais de resistência negra, Elza Soares se destaca como uma das cantoras mais representativas da música brasileira. Mulher negra, Elza Soares nasceu em 1930, na favela carioca Moça Bonita, conhecida hoje como Vila Vintém. Vinda de uma família humilde, ela foi obrigada pelo pai a se casar aos 12 anos de idade e com 13 teve seu primeiro filho. A música foi uma questão de sobrevivência para Elza Soares, pois em 1953 ela procurou o programa calouros de Ary Barroso para ganhar dinheiro e cuidar do seu terceiro filho. Quando o apresentador perguntou para ela “de que



planeta você veio, menina”?, Elza Soares respondeu “Do mesmo planeta que o senhor, Seu Ary. Do planeta fome”. Foi o início da carreira da cantora, que mesclou suingue, ativismo e revolução, sem nunca desistir. Ela participou de vários festivais, ganhou prêmios e realizou turnês para fora do país, como nos Estados Unidos e na Europa. Sua voz suavemente grave e levemente rouca tornou-se sua marca registrada.

Nos anos 1970, durante a ditadura militar, a cantora foi perseguida, de modo que recebeu cartas e ligações com ameaças, até que sua casa sofreu um atentado a tiros. O motivo nunca ficou claro, mas Elza Soares havia gravado, dez anos antes, um *jingle* para João Goulart que o levou à presidência. Após altos e baixos em seu casamento com o jogador brasileiro Mané Garrincha e o falecimento de seu filho Garrinchinha, a cantora entrou em depressão e pensou em desistir da carreira musical. Mas Caetano Veloso a trouxe de volta para o mercado, especialmente após a gravação conjunta da música *Língua* (1984). Seu estilo transitava e mesclava samba, jazz, sambalanço, bossa nova, mpb e soul.

Em 1999, Elza Soares foi eleita como a *Voz do Milênio* pela rádio britânica *BBC*. Em 2002, o álbum *Do Coccix até o Pescoço* rendeu-lhe uma indicação ao *Grammy*, por conta da música *A Carne* que foi considerada símbolo contra o racismo. A partir daí, a cantora deu mais uma diversificada em sua produção musical, conectando música eletrônica, *hip hop*, *rap* e outros elementos contemporâneos da música brasileira. Sua consagração definitiva chegou em 2015 com a premiação de *A Mulher do Fim do Mundo* como o melhor álbum de MPB no *Grammy Latino* de 2016. Posteriormente, a cantora lançou *Deus é Mulher*, em 2018, e *Planeta Fome*, em 2019, com músicas cada vez mais politizadas (Sarmiento, Pinheiro & Lima, 2022). Assim, ela ficou conhecida por expor temas sociais e políticos em suas músicas. Em 2020, a cantora faleceu aos 91 anos, deixando como legado 34 discos lançados e muito talento, alegria e perseverança para a cultura brasileira.

Deste modo, apresento o seguinte problema: *Como a voz da mulher negra constituídas nas/pelas músicas de Elza Soares se torna uma potência política para (re)constituir as práticas sociais?* O objetivo é interpretar os significados constituídos nas letras de música dos álbuns *A Mulher do Fim do Mundo* (2015), *Deus é Mulher* (2018) e *Planeta Fome* (2019) de Elza Soares, a fim de compreender a potência política da voz da mulher negra. Por *voz*, estou entendendo o tipo de linguagem utilizado por um grupo particular de pessoas, o qual é intimamente ligado à identidade delas (Chouliaraki &



Fairclough, 1999). Logo, se trata de compreender a voz internalizada na música pela cantora, cuja posição social é interseccionada pelos eixos de poder e opressão de gênero e raça, para abordar questões específicas.

Centrar o olhar no problema levantado justifica-se na necessidade de considerar a música como uma prática de resistência política que amplia a potencialidade do debate feminista e antirracista, ao passo que abre o acesso a críticas sociais, amplifica as vozes negras e desmantela ideologias dominantes (Carvalho, Souza & Abreu, 2022). Meu argumento perfaz o entendimento de que as músicas de Elza Soares se constituem uma forma de teorização de saber engajado e uma prática social, ambas corporificadas numa postura política interseccional, que fazem uma reflexão da realidade, combatem representações racistas, patriarcais e LGBTfóbicas e intervêm nas estruturas sociais.

Este artigo segue dividido em três seções, além desta Introdução e das Considerações Finais. A primeira é destinada a levantar uma discussão sobre a posição e a possibilidade de resistência do sujeito subalterno. Na segunda, apresento o arcabouço teórico-metodológico da *Análise de Discurso Crítica*, a partir de Chouliaraki & Fairclough (1999) e de Fairclough (2003). A terceira se volta para a aplicação do método de análise de discurso textualmente orientada.

### **A mulher negra, subalterna, fala sim!, Spivak**

Para compreender o lugar e a força da voz do sujeito oprimido e marginalizado na sociedade diante das estruturas sociais, conduzo nesta seção um diálogo crítico que tem como ponto de partida o sujeito subalterno. Em *Pode o subalterno falar*, Gayatri C. Spivak (2010) questiona a posição de marginalidade do sujeito subalterno, aquele localizado nos estratos sociais mais baixos, que não pode se autorrepresentar para além dos contextos pós-coloniais. Para a autora, os projetos imperialistas desarticularam, sistematicamente, a voz e a consciência do sujeito subalterno para reinscrever uma versão valorizada e autocontida do Ocidente como o Sujeito da História. Por efeito, há o silenciamento, a cooptação e a intermediação da fala do sujeito subalterno por grupos dominantes com interesses e prioridades globais. Spivak (2010) apresenta, ainda, que a produção intelectual ocidental é cúmplice do projeto imperialista porque ela contribui para a construção e a descentralização



do “Outro” a partir da inscrição de diferenças radicais para considerá-lo como um desvio do ideal, além de desvalorizar a experiência concreta e os conhecimentos do sujeito subalterno.

Acerca da condição da mulher, Spivak (2010) argumenta que ela se encontra encarcerada duplamente à dominação imperialista e patriarcal. Ao discorrer sobre o contexto da autoimolação das mulheres indianas viúvas na abolição britânica, a autora expõe que, em virtude de forças ideológicas e institucionais, as viúvas de guerra foram queimadas na pira funerária do seu marido falecido. O ato de queimar e aniquilar o corpo feminino define a mulher como objeto do marido e confirma a sua inexistência como sujeito, a fim de atender o *status* legal do homem (Spivak, 2010). Sueli Carneiro (2019), por sua vez, explica que a conversão do papel das mulheres negras em “escravas”, prostitutas, empregadas domésticas etc., refletem as condições de sua dominação nas Américas. Este processo histórico de coisificação nega, portanto, a contribuição delas na identidade e cultura nacional.

Esta despersonalização da mulher negra por meio da coisificação e da objetificação também pode ser observada em Lélia Gonzalez (1984). A autora expõe que há na sociedade brasileira uma neurose cultural, como um sintoma do racismo, que perfaz os modos de ocultamento das violências sofridas pela mulher negra e que estão presentes na ideologia do branqueamento. Ela explica que o carnaval, por exemplo, se revela como a “exaltação mítica da mulata” (Gonzalez, 1984, p. 230) vista como rainha e deusa, mas o rito carnavalesco oculta a culpabilidade do homem branco com sua neurose, o desejo e o amor negado, sobre o corpo negro feminino, que remonta desde a época da escravidão com o estupro de mulheres negras escravizadas. Assim, a neurose do sujeito branco pelo corpo feminino negro nega o estatuto de sujeito humano à mulher negra, inscrita como objeto.

Retornando a Spivak (2010), a autora conclui que, por conta das estruturas de opressão, o sujeito subalterno não pode falar e ser ouvido porque não é capaz de reivindicar em seu próprio nome, pois a sua posição está sempre intermediada por outrem. O que está sendo colocado em xeque aqui não é o ato de fala *per se*, mas a possibilidade de representar a si mesmo. Portanto, para a autora, não seria possível um discurso de resistência, pois não haveria qualquer espaço de articulação e de emancipação que se possa ser aceito e reconhecido pelos interesses imperialistas. O desenvolvimento da consciência do sujeito subalterno estaria, por efeito, dependente da constituição do sujeito imperialista que sempre define o que é ou não legítimo. Posto isso, para a autora, cabe ao intelectual pós-colonial



questionar a sua própria posição epistêmica e construir um espaço para que o sujeito subalterno possa falar e ser ouvido; contudo, esta representação por parte do intelectual é sempre precária, pois ela não é isenta da interferência epistêmica e dos interesses que acompanham o projeto imperialista.

Embora a discussão de Spivak seja significativa para problematizar as estruturas de opressão, considero seu posicionamento problemático acerca da condição do sujeito subalterno silenciado porque nega a possibilidade de agenciamento dele. Grada Kilomba (2019, p. 48) explica que a afirmação absoluta de Spivak acerca do silenciamento da sujeita subalterna nas relações coloniais contribui para sustentar “[...] a ideia de que o sujeito negro não tem capacidade de questionar e combater discursos coloniais”, porquanto ele/ela estaria presa à identificação incondicional dos grupos dominantes, sem qualquer interpretação independente válida. Ademais, isso resultaria na consideração dos grupos subalternos como menos humanos em relação aos seus opressores e, por conta disso, “[...] menos capazes de falar em seus próprios nomes” (Kilomba, 2019, p. 48).

Kilomba (2019, p. 48) defende, ainda, que os sujeitos subalternos não têm sido “[...] nem vítimas passivas nem tampouco cúmplices voluntárias/os da dominação” devido uma suposta falha ou insuficiência na sua consciência que os/as desmotivam para o ativismo político. Acerca disso, Carneiro (2019) aponta que o movimento de mulheres negras tem desenvolvido uma luta internacionalista importante, levando e ampliando as discussões sobre a questão racial a nível de governos e das Nações Unidas. Por exemplo, destaco a participação das mulheres negras e de suas organizações na *III Conferência contra o Racismo*, em 2001, em Durban, que além de terem êxito em serem ouvidas, contribuíram para a construção do documento final, assinado pelo Brasil, o qual se tornou um norteador para políticas públicas (Carneiro, 2002; 2019).

Outro ponto problemático na discussão de Spivak é que ela constrói uma matriz de argumentação binária, hierárquica, entre *intelectualidade x subalternidade*, em que o sujeito intelectual possui uma posição epistêmica centrada e privilegiada para provocar mudanças, ainda que parcialmente, na condição de subalternidade. Ao meu ver, isto implica, primeiro, no não reconhecimento de que o sujeito subalterno pode ocupar os espaços ditos de “intelectualidade”. Segundo, desconsidera que as experiências dos sujeitos subalternos nos diversos segmentos da sociedade também possuem posições epistêmicas, que não são





inferiores ou sem autonomia. Por conta da sua preocupação com a representação dos sujeitos intelectuais sobre os sujeitos subalternos, Spivak atribui a agência aos primeiros e retira a autonomia dos segundos.

Não nego, contudo, que persistem invisibilizações sobre a posição de sujeitos subalternos. Mas afirmar a absoluta passividade e incapacidade deles em se posicionar, tal como Spivak pregoa, não é uma realidade. É o caso da cantora Elza Soares, que se consolidou como um corpo negro que se fez ser ouvido, conforme atravessou as estruturas sociais a partir das suas músicas de protesto e conscientização. A música *Vamos Jangar* (1960) fez João Goulart ser eleito presidente. Já em 2017, na divulgação da turnê mundial do álbum *A Mulher do Fim do Mundo*, uma fã pediu nas redes sociais para que a cantora não falasse de política em seu *show* e a cantora respondeu: “Eu não falo sobre política. Meu show é um ato político. Falo da fome, do negro, do racismo, da homofobia, da transfobia, da falta de água e da miséria” (Gomes, 2017).

Igualmente, a resistência de sujeitos subalternos também se manifesta de forma subversiva na sociedade. Gonzalez (1988) defende que a música, a dança e a língua portuguesa falada no Brasil, por exemplo, possuem diversas marcas de africanização; tais marcas persistem e resistem por meio da experiência, ainda que a ideologia do branqueamento encoberta a presença negra e impeça a tomada de consciência entre as pessoas negras. Gonzalez (2020, p. 206) advoga, ainda, que “[...] os terreiros de candomblé, de umbanda, de batuque, de xangô etc.” e as escolas de samba são “[...] verdadeiros centros de resistência cultural”; e, embora tais espaços sejam “[...] perseguidos pela polícia a mando de autoridades políticas e religiosas”, as pessoas negras estão participando das lutas. Ora, Elza Soares foi perseguida, ameaçada, xingada, entre outras violências sofridas, mas a cantora sempre resistiu por meio da música, cantando até o fim. Contudo, Spivak desconsidera as experiências e as manifestações culturais dos sujeitos subalternos como resistência e posição epistêmica.

Para encerrar esta discussão, Patricia Hill Collins (2019) defende que o silêncio das mulheres negras não deve ser interpretado como submissão, pois existem atos de resistência que transcendem o aprisionamento das opressões de raça, gênero, sexualidade e classe. Assim, ainda que haja a objetificação das mulheres negras a partir de uma matriz ideológica de dominação que concebe imagens de controle sobre suas vidas, as mulheres negras criam





espaços coletivos de empoderamento, ao passo que estabelecem seus próprios termos, papéis e estruturas. As imagens de controle, para Collins (2019), são como ideias concebidas para atribuir significado à condição da mulher negra por meio de uma ideologia de dominação.

Por estarem numa posição de *outsider* na sociedade, isto é, o “Outro” invisível, as mulheres negras têm desenvolvido uma profunda “consciência autodefinida e coletiva” (Collins, 2019, p. 181), gestada no relacionamento de umas com as outras nas mais diversas relações, conforme combinam vozes e articulam um ponto de vista do grupo (digo, epistêmico) para resistir a ideologia dominante e valorizar a condição da mulher negra. Por exemplo, Collins (2019) traz que o *blues* das mulheres negras, durante a década de 1920, nos Estados Unidos, assumiu uma função de solidificar a comunidade da classe trabalhadora negra a partir de um contexto de crítica cultural e resistência negra. Os discos de *blues*, assim, ofereciam fundamento filosófico nas vidas das pessoas negras, cujo ponto de vista das mulheres negras circulava por meio de uma cultura oral que nutria a comunidade e desafiava as imagens que as objetificavam como o “Outro”. Portanto, a autodefinição que promove a ação, para Collins (2019), se torna um espaço de liberdade e está presente na literatura, na música e na arte afrodiaspóricas, pois a experiência individual trazida em tais plataformas nutre o grupo, à medida que as experiências são compartilhadas e as imagens de controle são contestadas.

### **Caminhos e escolhas teórico-metodológicos em Análise de Discurso Crítica**

Nesta seção irei debater algumas bases teóricas-metodológicas que fundamentam a *Análise de Discurso Crítica* (ADC). Primeiramente, destaco que para a ADC não existe uma separação entre teoria e método, de modo que as construções teóricas do discurso são operacionalizadas por meio de categorias linguístico-discursivas, em várias práticas analíticas, conforme a análise dos textos (suporte material do discurso) se ancora na teoria linguística (Chouliaraki & Fairclough, 1999; Fairclough, 2003). Desta forma, a ADC reúne diversas disciplinas das ciências sociais críticas e a linguística crítica, a fim de proporcionar uma visão particular e transdisciplinar, que atravessa o social e o linguístico, sobre o discurso.

Dito isso, Lilie Chouliaraki & Norman Fairclough, na obra *Discourse in late modernity: rethink Critical Discourse Analysis* (1999), consideram que a vida social é composta pela relação dialética entre três níveis sociais: estruturas, eventos e práticas sociais.



As estruturas, cuja natureza é abstrata, “[...] são condições de longo prazo para a vida social, que de fato também são transformadas por ela, mas lentamente” (Chouliaraki & Fairclough, 1999, p. 22, *tradução nossa*)<sup>2</sup>. Por exemplo, podemos considerar que o capitalismo, o racismo e o patriarcado são estruturas sociais. Os eventos, por sua vez, “[...] são individuais, acontecimentos imediatos e ocasiões da vida social” (Chouliaraki & Fairclough, 1999, p. 22, *tradução nossa*)<sup>3</sup> e sempre são mediados por mecanismos (sociais, biológicos, institucionais, econômicos etc.) que operam um conjunto de outros eventos ligados conjuntamente. Eles são imprevisíveis, complexos, concretos e contextuais. Já as práticas sociais são as maneiras habituais de agir, de modo que estão ligadas a determinado momento e local e se constituem ao longo da vida social, conforme as pessoas aplicam recursos (materiais ou simbólicos) para agir umas com as outras no mundo. Elas são relativamente estáveis e específicas e reúnem elementos diferentes da vida: atividades materiais (realidades concretas dentro do espaço e tempo), relações e processos sociais (relações sociais, poder e instituições), fenômenos mentais (crenças, valores e desejos) e discurso (o momento semiótico da prática social) (Chouliaraki & Fairclough, 1999).

Deste modo, as práticas, por serem “sempre formas de interação social” (Chouliaraki & Fairclough, 1999, p. 38)<sup>4</sup>, produzem a vida social, nos mais diversos domínios (cultura, política, economia etc.), ao passo que elas mediam as estruturas abstratas e os eventos concretos. E o discurso é um dos momentos da prática social, sendo parcialmente constituído das relações sociais, pois ele *internaliza* os outros momentos das práticas e os eventos e as estruturas, mas sem ser completamente redutível a eles. Isto porque, cada relação social é parcialmente discursiva, tendo em vista que cada prática está aberta a reflexividade das pessoas (que possuem agência), o que envolve o uso da linguagem em algum grau (estrutura). Contudo, o discurso também é uma ação produtiva das práticas sociais, pois detém uma orientação para intervir no mundo, à medida que articula relações e lutas de poder, produz subjetividades, concebe identidades e forja novas relações sociais. Por conta da relação dialética entre estrutura e agência das práticas sociais, “[...] faz sentido se concentrar no

---

<sup>2</sup> Original: Structures are long-term background conditions for social life which are indeed also transformed by it, but slowly.

<sup>3</sup> Original: Events are the individual, immediate happenings and occasions of social life.

<sup>4</sup> Original: [...] always ways of socially interacting [...]



discurso para obter insights sobre a interação social”<sup>5</sup>, segundo Chouliaraki e Fairclough (1999, p. 38).

Em *Analysing discourse: textual analysis for social research*, Fairclough (2003) operacionaliza os níveis sociais e os transferem para os níveis da linguagem, a fim de proporcionar a aplicação do método da análise de discurso textualmente orientada (ADTO). Os níveis da linguagem são: a) o sistema semiótico, vinculado a estrutura social e ativado por elementos linguísticos – o autor privilegia a *Linguística Sistêmico Funcional* (LSF) de Michael Halliday para embasar a operacionalização do sistema semiótico; b) as ordens do discurso, vinculadas às práticas sociais em seu aspecto linguístico e que são localizáveis ao âmbito do discurso (que implica significados representacionais – modos de representar), do estilo (que implica significados identificacionais – modos de ser) e do gênero discursivo (que implica significados acionais – modos de agir); e c) os textos, conectados aos eventos sociais, cujos efeitos são mediados pelas interações entre as estruturas e as práticas. Em face disso, Fairclough (2003) toma os textos como ponto de partida, pois eles possuem uma alta concretude, mediam a criação de significados e materializam textualmente os outros níveis.

Esta discussão é importante para o presente artigo: as estruturas sociais ideologicamente dominantes, como o racismo, o sexismo e o patriarcado, são contestadas discursivamente na prática social musical, dentro de uma relação dialética que internaliza e articula o evento concreto – as letras da música – e as estruturas abstratas. Logo, “[...] devido ao poder de agência e reflexividade dos sujeitos que participam das práticas” (Carvalho; Souza & Abreu, 2022, p. 52), é possível que esses momentos rearticulados discursivamente promovam e provocam mudanças sociais a partir do combate às desigualdades e às ideologias dominantes, da produção de saberes e conhecimentos emanados de experiências sociais, do estabelecimento de identidades e da transformação e ressignificação da vida social.

Posto isso, me apoio na ADTO como forma de análise qualitativa, que segue com um paradigma interpretativo, no sentido de oferecer suporte científico para refletir o papel do discurso nos problemas sociais por meio da interpretação de significados, constituídos nos/pelos textos, no caso, as letras das músicas como material de análise, cujas marcas linguísticas sejam explícitas. Os álbuns selecionados são os três últimos<sup>6</sup> lançados quando a

---

<sup>5</sup> Original: [...] makes sense to Focus on discourse to gain insights into social interaction.

<sup>6</sup> Em junho de 2023, foi lançado um álbum póstumo autoral de Elza Soares. Este álbum não foi considerado para a análise porque ainda não tinha sido lançado durante a construção deste artigo.



cantora ainda estava viva. A escolha se deu porque eles trazem com intensidade temas sociais e políticos (muitos, aliás, inéditos), marcados pela voz de Elza Soares que narra e conta sua história. Em relação ao *corpus* de análise, foram selecionadas seis músicas: *A Mulher do Fim do Mundo* e *Maria da Vila Matilde*, do álbum *A Mulher do Fim do Mundo* (2015); *Dentro de cada um* e *Deus há de ser*, do álbum *Deus é Mulher* (2018) e *Libertação e Virei o jogo*, do álbum *Planeta Fome* (2019). As músicas foram escolhidas a partir da identificação de marcas textuais que suscitam significados de autodefinição da mulher negra, conforme trazem, de forma explícita, temas e aspectos sócio-políticos e culturais, interseccionados por óticas de gênero, raça, entre outros eixos, os quais articulam e desestruturam relações de poder. A ferramenta de inteligência artificial chamada ChatGPT-3 foi utilizada apenas para auxiliar na análise das estruturas gramaticais. Elaborei a análise por meio de um processo interpretativo utilizando a ADTO.

## **Análise**

Dedico-me, nesta seção, à realização da análise do discurso a partir da operação de quatro categorias analíticas as quais foram construídas a partir da identificação de interações textuais no *corpus* selecionado. As categorias são: a) corporificação: movimento de internalização e articulação do corpo com outros elementos para conduzir e potencializar novos significados e discursos; b) resiliência/insubordinação: ação ou estratégia de luta mediante a dissociação, resistência e/ou rebelião aos processos, discursos e valores negativos e dominantes que subjagam e oprimem; c) autodefinição: conexões de autovalorização e de autoconsciência provindos de conhecimento e resistência coletiva que constroem e sustentam valores independentes, ligados ao grupo social, a fim de responder às dinâmicas de poder e de promover a mudança social (Collins, 2019); e d) empoderamento: movimento estratégico que conecta processos individuais, como tomada de consciência ou recuperação das potencialidades, aos processos coletivos de fortalecimento de comunidades para definir as formas de contraposição e enfrentamento às opressões estruturais, ao passo que promove a autoproteção de grupos oprimidos (Berth, 2019).

Para fins de facilitar a organização da análise, dividi esta seção em três subseções, cada uma correspondente a um álbum específico. Utilizo o recurso *itálico* para mobilizar trechos e termos específicos das letras. Destaco, ainda, que conduzi a análise na condição de



homem negro e gay e que teve sua vida tocada pelas músicas de Elza Soares durante um período de depressão que sofri no passado, cujas lições de vida cantadas se conectaram, de alguma forma, com as minhas angústias e me direcionaram para a esperança.

*A Mulher do Fim do Mundo (2015): da resiliência, da superação e da libertação*

A música *A Mulher do Fim do Mundo* inicia o primeiro verso com o sujeito *Meu choro*. O verbo “ser”, utilizado na forma negativa, indica que a ação não é outra coisa além de algo específico que, no caso, *nada além do carnaval*. Temos, portanto, um ambiente delimitado: a festa do carnaval. O termo *meu* atua como determinante possessivo para indicar que o choro pertence a falante, isto é, a voz inscrita na música. Assim, a música internaliza a experiência pessoal da cantora a partir da articulação da voz da mulher negra. O segundo verso apresenta como sujeito a *lágrima de samba*. O verbo “ser” é utilizado na forma afirmativa para indicar uma ação específica, *na ponta dos pés*, o que sugere a delicadeza e sutileza da lágrima de samba.

Meu choro não é nada além de carnaval  
É lágrima de samba na ponta dos pés  
A multidão avança como vendaval  
Me joga na avenida que não sei qual é

O terceiro verso apresenta a *multidão* como o sujeito, sendo que o verbo *avança* é utilizado na forma comparativa para indicar a intensidade da ação. Deste modo, a expressão *como vendaval* reforça essa intensidade, que associa, metaforicamente, a ação da multidão a um fenômeno natural intenso. A expressão *me joga na avenida que não sei qual é*, no quarto verso, indica a disposição da falante de se deixar levar pela multidão, mesmo sem saber exatamente onde está. Isso representa o clima de confusão e festa do Carnaval, em que essa mulher é lançada. Argumento que esta música associa as emoções e sensações da falante, como o choro e a lágrima, para inscrever, metaforicamente, o sentido de sofrimento, mas que se transforma em alegria, em samba, em carnaval, como estratégia de sobrevivência e libertação.

Pirata e Super-Homem cantam o calor  
Um peixe amarelo beija minha mão  
As asas de um anjo soltas pelo chão  
Na chuva de confetes deixo a minha dor



A segunda estrofe (excerto acima) continua descrevendo a folia que se vive nas ruas durante o Carnaval, numa linguagem poética e simbólica. Os termos *Pirata*, *Super-Homem* e *peixe amarelo* representam fantasias, cujas imagens remetem à personagens fantásticos e animais. Gostaria, contudo, de dar mais atenção aos dois últimos versos, começando de trás para frente. Como visto na estrofe anterior, a figura da mulher é trazida na música a partir de sensações e emoções que remetem a imagem de sofrimento. No último verso da segunda estrofe, *Na chuva de confete deixo a minha dor*; outra emoção é associada à falante, que está como sujeita oculta. O verbo *deixo* é utilizado na forma transitiva para indicar a ação de deixar algo para trás, no caso, o sofrimento (*minha dor*), enquanto que a expressão *na chuva de confete* é um complemento circunstancial de lugar, que indica a festa como o local em que a ação está ocorrendo. Portanto, o Carnaval é circunscrito na música como o lugar e o tempo de libertação desta figura feminina. Quando atrelamos este significado ao verso anterior, a expressão metafórica *as asas de um anjo soltas pelo chão* pode simbolizar a liberdade e a autonomia conquistada por alguém que se dissociou de um passado traumático e opressivo, isto é, perdeu suas asas. De outra perspectiva, pode significar, ainda, que pessoas que buscam justiça e igualdade são afetadas e feridas pelas injustiças e desigualdades que as cercam, haja vista que a letra da música aborda, como contexto de fundo, a violência, a discriminação e a luta contra a opressão. Isto será complementado e ganhará novos contornos com as estrofes seguintes.

Na avenida, deixei lá  
A pele preta e a minha voz  
Na avenida, deixei lá  
A minha fala, minha opinião  
A minha casa, minha solidão  
Joguei do alto do terceiro andar

É possível observar que, na terceira estrofe (excerto acima), há um processo de abandonar, representado pelo verbo “deixar” que é realizado em relação a vários elementos: *pele preta*, *minha voz*, *minha fala*, *minha opinião*, *minha casa* e *minha solidão*. Tais elementos, a maioria circunscrita com um determinante possessivo (*minha*), funcionam como complementos diretos ao verbo “deixar”, para trazer o sentido de que são deixados para trás *na avenida*, o que indica uma perda. Importante apontar que *a pele preta* e *minha voz* são elementos que se relacionam com a identidade da falante – tanto na consideração da cantora Elza Soares quanto na representação da imagem da mulher negra inscrita na música –, e sua



relação com contextos de opressão e discriminação sofridas por ela. Ademais, os termos *minha fala* e *minha opinião* representam a sua capacidade de expressar e ter voz ativa na sociedade, enquanto que *minha casa* e *minha solidão* representam o lugar de pertencimento que se está deixando para trás. Temos, portanto, uma prática de corporificação, em que o corpo da falante, atravessado por eixos de poder e opressão, particularmente gênero e raça, é internalizado para articular a postura política da voz da mulher negra. No último verso, o verbo *joguei* marca uma ação violenta e drástica, direcionada contra a dor, que é lançada *do alto do terceiro andar*. O lançamento desta dor pode significar, mais uma vez, a estratégia de libertação, ou a suspensão do sofrimento e da opressão, que se junta à multidão para celebrar o Carnaval.

Quebrei a cara e me livreí do resto dessa vida  
Na avenida dura até o fim  
Mulher do fim do mundo  
Eu sou, eu vou até o fim cantar

Mulher do fim do mundo  
Eu sou, eu vou até o fim cantar  
Cantar, eu quero cantar até o fim  
Me deixem cantar até o fim

Dando continuidade, as duas estrofes acima apresentam uma mistura de verbos que indicam ação e mudança em diferentes níveis. Na primeira estrofe, o primeiro verso é composto por duas orações que trazem sentidos independentes, mas que estão coordenadas pela conjunção “e” para inscrever uma mudança de perspectiva. Assim, o verso se inicia com a ação *quebrei a cara* que representa, figurativamente, as derrotas, as dificuldades e as decepções que a falante sofreu; em seguida, traz uma dissociação daquilo que a impede de avançar, ativada pela expressão *me livreí*, o que indica a resiliência e a superação da falante. O segundo verso inscreve a dificuldade da ação de percorrer a avenida, isto é, o caminho da vida *dura até o fim*. A estrutura nominal do terceiro verso, *Mulher do fim do mundo*, realça a identidade da falante que se coloca como uma mulher forte, destemida que enfrentou e continua a enfrentar desafios. O quarto verso reforça a ideia de persistência e resiliência, de modo que o sujeito “eu”, a falante, seguido pelos verbos no presente do indicativo (*sou* e *vou*) e por um verbo no infinitivo (*cantar*), expressam, poeticamente, a ideia de continuar a viver, a lutar e se expressar. A estrofe seguinte repete as ideias, sendo que no último verso, *Me deixem cantar até o fim*, o pronome oblíquo *me* indica que a falante (e cantora) reivindica o





seu direito de se expressar livremente, o que simboliza a sua tomada de consciência e a recuperação da sua potencialidade.

Esta situação em que a mulher negra suspende seu sofrimento para celebrar o Carnaval pode ser problematizada a partir da discussão de Lélia Gonzalez. Para a autora, o Carnaval reencena e exalta o mito da democracia racial, pois ele transforma a mulher negra como rainha, mulata e deusa, conforme discussões sobre problemas sociais e discriminação são ocultados e apagados. Assim, o rito carnavalesco exerce uma violência simbólica que encobre o cotidiano agressivo e opressivo que envolve as mulheres negras. Por outro lado, apesar destas imagens que subjagam e oprimem a mulher negra a qual é atravessada duplamente pelas estruturas racismo/sexismo, o Carnaval também é o espaço de libertação do sofrimento e da superação de adversidades e obstáculos enfrentados. Portanto, no meu entendimento, a mulher do fim do mundo não se deixa abater. Ela realiza uma reflexão acerca das suas experiências, as quais são corporificadas, luta contra a opressão e grita – canta – para ser ouvida até o fim, num verdadeiro processo de insubordinação e rebelião.

Passando para a próxima música, em *Maria da Vila Matilde* há, também, a internalização da experiência pessoal da falante, uma vez que a letra narra, em primeira pessoa, a vida de uma mulher chamada Maria, que vive na região da vila Matilde, em São Paulo (é o que sugere o título da música). Assim, a primeira estrofe (excerto abaixo) inicia com a combinação de duas orações: na primeira, temos uma pergunta retórica, *Cadê meu celular?*, a qual introduz o tópico; enquanto na segunda, a ação de *ligar pro 180* expressa a atitude que a falante irá adotar, uma referência direta ao atendimento às mulheres em situação de violência doméstica.

Cadê meu celular? Eu vou ligar pro 180  
Vou entregar teu nome e explicar meu endereço  
Aqui você não entra mais, eu digo que não te conheço  
E jogo água fervendo se você se aventurar

O segundo verso da estrofe acima apresenta uma oração composta por duas ações futuras do sujeito “eu” (que está oculto), uma vez que o verbo *vou* indica a intenção da falante. Desta forma, *entregar teu endereço* expressa a ação de identificar o agressor para as autoridades competentes, enquanto que *explicar meu endereço* expressa a ação de fornecer informações da localização da vítima. Tais intenções sugerem a autoconsciência da falante



em tomar medidas para se proteger de um relacionamento abusivo, tendo em vista o contexto específico de violência doméstica introduzido no verso anterior.

Os dois últimos versos trazem outras intenções e ações da falante para se proteger. No penúltimo, o advérbio *aqui* indica o lugar que o sujeito não é permitido, enquanto que o advérbio *mais* indica o estabelecimento de um limite na relação entre a falante e o sujeito *você*; desta forma, sugere-se que o agressor conviva anteriormente com a falante. Os termos *aqui, não e não te conheço* indicam uma atitude de distanciamento e rejeição da falante, além de expressar a urgência de se proteger de algum tipo de ameaça. O último verso indica uma ação material hipotética da falante, *jogar água fervendo*, caso o agressor se atreva a entrar na casa novamente. O advérbio *se* expressa uma condição que vincula o interlocutor (o agressor) dentro de uma circunstância em que o processo acontecerá: *se você se aventurar*; isto é, no caso do agressor tentar invadir o espaço da falante.

À vista disso, argumento que a estrofe internaliza o contexto de violência doméstica para articular uma insubordinação às violências (re)produzidas pela estrutura patriarcal e sexista por meio do estabelecimento de estratégias de autoproteção e resistência, conforme promove uma valorização da mulher negra para consigo mesma ao tomar consciência da sua opressão. Digo mulher negra, pois a música é cantada em primeira pessoa, à medida que internaliza as experiências pessoais e articula a voz da cantora. Aliás, o relacionamento de Elza Soares com o jogador Garrincha foi marcado por situações de violência doméstica a qual era constantemente submetida a agressões físicas e verbais. Para piorar, Garrincha tinha problemas com alcoolismo e chegou a colocar em risco a vida da cantora e de seu filho Garrinchinha (Sarmiento, Pinheiro & Lima 2022). De toda forma, as estrofes seguintes trazem novas diretivas auto protetivas e de luta:

Eu solto o cachorro e, apontando pra você  
Eu grito: Péguis-ss-ss-ss  
Eu quero ver você pular, você correr na frente dos vizin  
Cê vai se arrepender de levantar a mão pra mim

O primeiro verso da estrofe acima traz, na primeira parte, o cachorro como objeto direto que recebe a ação (*soltar*) da falante. Ademais, a expressão popular *solto o cachorro* pode significar a liberação de raiva, tendo em vista a situação de ameaça que se instala. Esta ação se conecta com a oração adjunta, *apontando pra você*, para indicar a circunstância de como a ação foi realizada em termos de coordenada, mas também pode expressar uma



advertência ao interlocutor. Logo, a ação de apontar para o outro participante adiciona a informação de uma possível ameaça vinda dele, cujo cachorro se torna instrumento de proteção. Isto é ativado pela ação verbal (*grito*) da falante que denota o comando direcionado ao animal. O uso de uma onomatopeia *ss-ss-ss* indica uma intensidade na fala, que pode ser interpretada como uma maneira de intimidar o agressor e, também, o som do latido do animal. O último verso desta estrofe expressa uma consequência negativa (*se arrepender*) para o interlocutor, o possível agressor, por conta da ação de *levantar a mão* para a falante, que adentra no contexto de violência doméstica.

Na estrofe seguinte (excerto abaixo), o primeiro verso apresenta uma estrutura condicional, em que as ações posteriores inscritas nos demais versos dependem de *quando o samango chegar*. Samango é uma gíria carioca dos anos 1950 e 1960 para se referir ao policial militar. A ação de *chegar* junto da preposição *quando* indica tempo se conecta com a primeira estrofe onde a falante realizou a denúncia por telefone.

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  
[...]

O segundo verso direciona a ação “mostrar” ao policial referenciado no verso anterior, para evidenciar a marca da violência ou agressão sofrida (*o roxo*) no braço da falante; logo, a letra da música realiza uma corporificação. O terceiro verso e a primeira parte do quarto verso trazem um conjunto de objetos (*baralho, bloco de pule e dado chumbado*), ligados ao pronome possessivo *teu*, o que sugere pertencerem ao interlocutor, mas que são entregues ao policial. Tais objetos remetem a uma possível atividade ilegal do interlocutor com jogos de azar, já que o *bloco de pule* é um bloco para anotar apostas e o *dado chumbado* é um dado com peso adulterado para favorecer um dos jogadores em um jogo de dado. O ato de entregá-los para o policial intensifica a advertência da falante, pois compromete ainda mais o agressor. Considerando que, por conta das estruturas patriarcais que oprimem as mulheres, nem sempre elas são ouvidas, o movimento de sinalizar a entrega de pertences do seu agressor os quais se ligam a outro evento, é uma estratégia para fazer com que sua voz seja ouvida.

A letra desta música, portanto, mobiliza, a partir de expressões populares e gírias, estratégias de enfrentamento à violência doméstica, que é um problema sério no Brasil.



Segundo dados fornecidos pelo *Anuário do Fórum Brasileiro de Segurança Pública* (2022), entre 2016 e 2021 houve um crescimento de 45% no número de casos de violência doméstica; acerca do crime de feminicídio, o aumento foi de 44,3%. Das chamadas de emergência para a polícia militar solicitando atendimento, o *Anuário* (2022) informa, ainda, que houve uma variação no aumento de 4% de um ano para o outro, o que representa que uma pessoa ligou, por minuto, em 2021, para denunciar agressões decorrentes da violência doméstica. Mulheres negras são as principais vítimas: 62% nos casos de feminicídio e 70,7% nas demais mortes intencionais. Em 81,7% dos casos de feminicídio, o principal autor é companheiro ou ex-companheiro da vítima.

Diante disso, a música *Maria da Vila Matilde* se constitui como uma prática de empoderamento, de autoproteção e de denúncia, à medida que inscreve a voz e os saberes engajados advindos da experiência compartilhada entre mulheres, vista como posição epistêmica. Entendo, ainda, que ambas as músicas dissociam as mulheres da imagem de meras vítimas para se tornarem protagonistas de suas lutas em prol da libertação.

#### *Deus é mulher (2018): a mulher como lugar de revolução*

A música *Dentro de cada um* traz em seu primeiro verso uma estrutura nominal com o sujeito *A mulher* e o complemento *dentro de cada um*. A utilização do substantivo *mulher* nesse contexto expressa uma personificação de um aspecto feminino presente em cada pessoa. Essa construção textual sugere, portanto, a ideia de que todas as pessoas, independentemente do gênero, possuem características e atributos associados ao feminino. O segundo verso indica uma possível reivindicação por voz e espaço na sociedade, haja vista que o verbo na negação (*não quer*) expressa um desejo, cujo objeto é o silêncio. A interjeição *psiu* pode ser interpretada como uma maneira de reforçar a ideia de que *a mulher dentro de cada um* está cansada de ser silenciada e quer ser ouvida e valorizada. No terceiro verso, o sujeito *a mulher* é representado como uma parte da pessoa (*de dentro de mim*) e realiza a ação de *cansar de pretexto*, o que sugere que a figura feminina está cansada de justificativas. Como esta estrutura nominal do terceiro verso é marcada pelo pronome pessoal *mim*, a cantora é interpelada para enfatizar a sua própria experiência pessoal. No quarto verso, o verbo principal *fugiu* indica a ação realizada pela mulher (sujeito), a qual está conectada com



a expressão *do seu texto* para expressar o motivo da ação. O verso possui um sentido figurado: a mulher fugiu do seu papel (*a casa*) esperado ou que lhe foi imposto.

A mulher dentro de cada um  
Não quer mais silêncio, psiu  
A mulher de dentro de mim cansou de pretexto  
A mulher de dentro de casa fugiu do seu texto

Ora, para consolidar o patriarcado nas estruturas modernas, foi necessário dominar as experiências, as práticas e os conhecimentos provenientes de mulheres (Federici, 2017). Desde então, as estruturas de poder constroem e deslegitimam qualquer atributo de subjetividade e de corporalidade ligado à feminilidade, em contraposição a valorização dos atributos vinculados à masculinidade. Mas a letra da música, argumento, resgata a feminilidade para promover uma mudança social a partir da valorização da força e da determinação da mulher interior, isto é, autodefinição, como uma forma de romper com estereótipos e padrões impostos e de combater o silenciamento de vozes femininas, a fim de buscar autonomia e liberdade para ser quem se é de verdade.

E vai sair de dentro de cada um  
A mulher vai sair  
E vai sair de dentro de quem for  
A mulher é você

Este aspecto de mudança é potencializado na segunda estrofe (excerto acima), em que o verbo no futuro *vai sair*, presente nos três primeiros versos, indica movimento e deslocamento. Os dois grupos preposicionais *de dentro* e *de cada um* no primeiro verso representam o ponto de partida de que algo, no caso a mulher, está dentro e vai para fora. Este sentido é semelhante ao terceiro verso, mas com a diferença de que o sujeito é indeterminado e aberto por conta do pronome relativo *quem*. O segundo verso repete a ideia anterior, mas de forma enfática, de modo que circunscreve *A mulher* como núcleo da ação. O último verso contém o verbo de ligação *é* e o pronome pessoal *você* que opera como sujeito. Essa construção textual indica, tal como na estrofe anterior, que *a mulher* está presente em todas as pessoas.

A terceira estrofe (excerto abaixo) apresenta diversos exemplos de pessoas que sofreram violência e opressão, conforme conduz a corporificação das experiências de indivíduos distintos. Por exemplo, os termos *tapa*, *porrada* e *esquartejou* sinalizam violência física, enquanto que *acuada* e *magoado* indicam violência psicológica. O uso de verbos no



passado, como *levou*, *te esquartejou*, *sofreu* e *magoadado* indicam ações que já ocorreram, mas com consequências duradouras, pois afetam as pessoas no presente.

De dentro da cara a tapa  
De quem já levou porrada na vida  
De dentro da mala do cara  
Que te esquartejou, te encheu de ferida  
Daquela menina acuada  
Que tanto sofreu e morreu sem guarida  
Daquele menino magoadado  
Que não alcançou a porta de saída

Passando o olhar em cada verso, o primeiro apresenta a expressão *de dentro* que indica a origem de algo que surge, no caso, *a tapa* como um indicador de agressividade. O segundo verso apresenta a construção nominal *de quem* para introduzir o sujeito indeterminado, cujo complemento *já levou porrada na vida* indica, metaforicamente, uma experiência traumática na vida de uma pessoa, mas também pode se referir ao ato da violência física sofrida por ela. O advérbio de tempo *já* intensifica e sugere que esta experiência aconteceu no passado e ainda é um sofrimento prolongado ou recorrente. O uso da metáfora *de dentro da mala do cara*, no terceiro verso, traz o sentido de ocultação da violência, e ela age como um identificador das ações no quarto verso: *esquartejou* e *te encheu de ferida*. Assim, a combinação das duas estruturas expressa o sentido de violência e sofrimento com muitos danos; afinal, a palavra *esquartejar* traz uma intensidade forte, porquanto suscita que a vítima teria sido cortada em pedaços, de modo que a expressão *encheu de ferida* só reforça esta ideia.

Os versos quinto e sétimo apresentam sujeitos específicos: *menina* e *menino*. Em razão dos verbos utilizados, é possível compreender que a *menina* teria sido encurralada, física ou psicologicamente, o que expressa uma situação de perigo ou vulnerabilidade, enquanto que o *menino* teria sido ferido emocionalmente. Os versos sexto e oitavo complementam a experiência de violência e opressão desses dois indivíduos. No caso da *menina*, o termo *tanto* enfatiza que a situação foi prolongada a ponto de resultar em morte. A expressão *sem guarida* sugere um contexto de abandono ou desamparo. Já no caso do *menino*, a expressão *não alcançou a porta de saída* expressa, metaforicamente, o sentido de que não foi possível escapar da situação de sofrimento.

Esta estrofe, portanto, realiza uma crítica às diversas violências que atingem pessoas marginalizadas, atravessadas por dinâmicas de eixos de opressão distintos. Inclusive, o



próprio passado da cantora é atravessado por violências racistas e sexistas que ela sofreu, como apresentei um pouco na introdução. Ainda, evidencia a importância de atribuir voz e visibilidade às histórias silenciadas. Quando a música retorna em *E vai sair de dentro de cada um / A mulher vai sair / E vai sair de dentro de quem for / A mulher é você*, o significado da mulher é ressignificado como o *locus* privilegiado para a emergência de uma insubordinação e rebelião aos processos e às estruturas que produzem e direcionam a violência contra corpos racializados, generificados, sexualizados e periféricos.

A mulher dentro de cada um não quer mais incenso  
A mulher de dentro de mim cansou desse tempo  
A mulher de dentro da jaula prendeu seu carrasco

A estrofe a seguir (excerto acima) apresenta três versos com sentidos figurados e metafóricos, todos marcados por um processo declarativo. O sujeito nominal é *mulher*, sendo que os complementos *dentro de cada um* (concepção mais ampla da experiência humana) e *dentro de mim* (experiência pessoal da cantora) circunscrevem a localização ou origem da mulher, o que expressa e reforça os sentidos de força feminina, de feminilidade e de lugar de revolução. No primeiro verso, a ação negativa *não quer* expressa o desejo da mulher em não aceitar ou tolerar o que lhe incomoda: o *incenso*. O advérbio *mais* traz uma intensidade disso. A palavra *incenso* é uma figura de linguagem que pode ser interpretada como uma recusa à bajulação ou elogio falso e enganoso, tendo em vista que o incenso, uma substância que libera uma fragrância, é utilizado em muitas culturas para oração e adoração. A expressão do segundo verso, *cansou desse tempo*, sugere uma insatisfação e desgaste, que, ao meu ver, se trata de uma dissociação aos padrões patriarcais e machistas existentes na sociedade. O último verso apresenta uma metáfora na qual a expressão *dentro da jaula* representa uma situação opressiva, pois funciona como uma localização para o sujeito *mulher*, cujo sentido pode ser interpretado como os papéis impostos às mulheres para serem desempenhados na sociedade. A ação do verbo “prender” se liga diretamente a figura do *carrasco*, que pertence à mulher, devido o pronome possessivo *seu*. Considerando que o verbo está conjugado no passado, sugere-se que a mulher se libertou daquilo que a oprime.

A letra da música prossegue e traz outras situações que remetem mais situações de violência, como abuso (*De dentro do carro do moço que te maltratou*), prostituição (*Daquela mocinha suada que vendeu o corpo pra ter outra chance*) e crime de ódio (*Daquele mocinho*





*matado jogado no canto por ser diferente*). Quando ela retorna com *E vai sair de dentro de cada um / A mulher vai sair ...*, se torna mais imperativo o apelo para mudança.

Portanto, defendo que a música *Dentro de cada um* transmite uma mensagem centrada em três aspectos: primeiro, reconhece e valoriza a feminilidade por meio da recuperação das suas potencialidades; segundo, critica e denuncia as violências estruturais e sistêmicas que se investem contra pessoas marginalizadas, à medida que corporifica diferentes experiências pessoais e compartilhadas; e terceiro, reivindica a mulher como lugar de revolução para promover mudanças nas estruturas sociais, cujo movimento de empoderamento coletivo deve emergir em todas as pessoas, independentemente do gênero.

A próxima letra de música, *Deus há de ser*, adota uma linguagem poética para conduzir uma marcante autovalorização da figura feminina. O primeiro verso da música apresenta uma mudança radical no discurso religioso cristão, pois inscreve e personifica a figura materna à Deus, a partir de um processo identificacional e afirmativo ativado pelo verbo *é*.

Deus é Mãe  
E todas as ciências femininas  
A poesia, as rimas  
Querem o seu colo de Madona  
A poesia, as rimas  
Querem o seu colo de Madona

O segundo verso desta primeira estrofe (excerto acima) traz como sujeito *todas as ciências femininas* para expressar um conjunto de saberes que se desenvolveram e se desenvolvem por meio de um ponto de vista específico e compartilhado das mulheres, o que remete às ideias de autodefinição e de construção de valores independentes. Os termos *a poesia* e *as rimas* expressam elementos da arte literária, vistas como um meio de expressão das/para as mulheres que possibilita a autonomia e a liberdade de manifestação de suas subjetividades e vivências. Ademais, tais termos aparecem no terceiro verso como sujeitos e dependentes à *todas as ciências femininas*. No quarto verso, o uso do verbo “querer” funciona como um processo de ação desejante, cujo objeto é *o seu colo*. O uso do substantivo *Madona* simboliza, metaforicamente, a ideia da figura materna que oferece proteção e cuidado, pois a estrutura *seu colo* mobiliza um sentido de afeto, enquanto que a figura *Madona* – “minha senhora”, em italiano – representa a mãe de Jesus Cristo. A repetição dos



versos *A poesia, as rimas / Querem o seu colo de Madona* reforçam a relação de desejo, dependência e afeto ligado à figura materna.

Posto isto, argumento que a letra desta música promove a recuperação das potencialidades da figura feminina para valorizar os conhecimentos e as subjetividades ligadas às experiências de mulheres, conforme tenciona, subverte e dissocia o discurso religioso tradicional, particularmente cristão, para promover uma mudança de perspectiva e desconstruir estereótipos de gênero. Isso me faz pensar sobre uma afirmação da Lelia Gonzalez (1988, p. 74): “[...] a força do cultural se apresenta como a melhor forma de resistência”, já que houve no Brasil um processo de internalização da negação da raça e da ideologia do branqueamento pelo sistema de dominação, o racismo. No caso, a autora discute sobre a presença de marcas de africanização na cultura brasileira. Mas, porque não estender, também, para certas marcas de feminilidade as quais recuperam, valorizam e empoderam as experiências de mulheres?! Até porque, a música tem como autoria uma cantora negra, cuja posição social – e epistêmica – é interseccionada por raça e gênero.

A próxima estrofe (excerto abaixo) constrói, mediante uma linguagem poética e com presença de metáforas, diversas relações de dependência.

Pegar carona nesse seu calor divino  
Transforma qualquer homem em menino  
Ser pedra bruta nesse seu colar de braços  
Amacia dureza dos fatos

No primeiro verso, a expressão *Pegar carona* denota uma ação de dependência para com o complemento *nesse seu calor divino* para expressar a intenção de se aproveitar ou se beneficiar de algo. O uso do adjetivo *divino* altera o sentido do substantivo *calor* para expressar sentidos de proteção, afeto e amor. Afinal, a palavra *divino* carrega uma conotação valorativa por meio das ideias de santidade e superioridade; e, embora não haja um sujeito definido neste verso, àquela expressão se conecta com a figura materna, cujo *calor divino*, ou seja, cuidado e proteção, lhe pertence. O segundo verso funciona como uma consequência da ação do verso anterior. Destaco, ainda, que o verso inverte a ideia do homem como forte, racional e independente para o sentido de vulnerabilidade, dependência e inocência, pois o verbo transitivo *transforma* indica uma ação de mudança significativa na natureza do *homem em menino*. Logo, interagindo com o primeiro verso, sugere-se que o *calor divino*, a figura materna e feminina, pode transformar o homem em uma pessoa mais aberta às emoções,



experiências e sensações da vida, como numa conversão espiritual. Os últimos dois versos reforçam a relação de dependência com o *calor divino*: no penúltimo, a pessoa (*pedra dura*) precisa ser moldada, aceitar e se entregar ao acolhimento e conforto (*colar de braços*), enquanto que no último verso, as dificuldades e os desafios da vida (*dureza dos fatos*) são mais suportáveis (*amacia*) quando submetidos a proteção da figura materna acolhedora.

Deus é Mulher  
Deus há de ser  
Deus há de entender  
Deus há de querer  
Que tudo vá para melhor  
Se for mulher  
Deus-há-de-ser

Deus-há-de-ser Fêmea  
Deus-há-de-ser Fina  
Deus-há-de-ser Linda  
Deus-há-de-ser

As próximas estrofes (excertos acima) trazem uma combinação de processos de identidade (*Deus é Mulher* e *Se for Mulher / Deus-há-de-ser*), de expectativa (*Deus há de ser*, *Deus há de entender*, *Deus há de querer*) e de desejo (*Que tudo vá para melhor*). Assim, o primeiro verso, marcado pelo verbo “ser” identifica e atribui a Deus a categoria de mulher. O verbo “haver” nos demais versos indica uma expectativa da falante para com o sujeito Deus. Assim, em *há de ser* expressa uma expectativa de que a característica feminina seja assumida; enquanto que em *há de entender* e *há de querer* expressam uma relação mental, em que se espera que Deus, respectivamente, compreenda e deseje a natureza feminina. Na expressão *Que tudo vá para melhor*, o verbo *vá* (“ir”) indica uma ação de mudança, enquanto que a preposição *para* indica o destino desta ação, que, no caso, é um estado positivo por conta do adjetivo *melhor*. Trata-se de uma expectativa devido o uso da conjunção *que*. Os versos *Se for mulher / Deus-há-de-ser* inscrevem uma condição, pois *se* algo acontecer, isto é, *se* Deus for mulher, o inevitável será: Deus vai ser mulher. Entendo que estes dois versos também sugerem que a divindade feminina não deve ser algo menosprezado, pois o uso de hífens (“-”) em *Deus-há-de-ser* enfatiza a importância da entidade feminina. Motivo pelo qual a estrofe seguinte repete esta última expressão com o acréscimo das palavras *Fêmea*, *Fina* e *Linda*, a fim de demarcar os sentidos de autodefinição e autovalorização, ao meu ver.

Para concluir, entendo que as duas músicas aqui analisadas promovem a autoestima/autoconfiança acerca da figura feminina, inscrita com um lugar de revolução para



combater representações negativas advindas de discursos conservadores, patriarcais, racistas etc. Aliás, a personificação do aspecto feminino e da figura materna são práticas que rompem com a objetificação e despersonalização da mulher. Esta autodefinição é um local epistêmico para a emergência de saberes engajados.

*Planeta Fome (2019): resistir sempre!*

A música *Libertação* inicia com uma declaração de resistência, *Eu não vou sucumbir*. O uso do pronome pessoal *eu* enfatiza a atitude de determinação e força da voz da falante diante da negação de fraqueza e desistência. A repetição da estrutura textual no verso seguinte apenas reforça a ideia de determinação.

Eu não vou sucumbir  
Eu não vou sucumbir  
Avisa na hora que tremer o chão  
Amiga, é agora, segura a minha mão

O terceiro verso desta primeira estrofe (excerto acima) traz um processo material, em forma de metáfora, representado pela expressão *tremor o chão* que simboliza um momento de perigo ou incerteza. O verbo *avisa* direciona um comando para alguém, que está implícito (sujeito “tu”), enquanto que o termo *na hora* indica uma localização temporal em que ocorrerá o *tremor*. Interagindo com os versos anteriores, este terceiro verso sinaliza um alerta para o surgimento daquela situação de perigo ou incerteza. No quarto verso, o sujeito *amiga* realiza a ação de “segurar” a mão da falante. A interjeição *é agora* enfatiza e intensifica o momento presente, que simboliza um pedido de apoio, conforto e solidariedade para superar os obstáculos (*tremor o chão*) e não desistir (isto é, não *sucumbir*). Em outra estrofe da música, a construção textual é idêntica, com exceção do sujeito do último verso que é identificado como *amigo*, o que sinaliza também a importância do apoio dos homens para enfrentar a mesma dificuldade.

A minha jangada, foi pro mar  
Pra minha jogada arriscar  
A minha jangada, foi pro mar  
Pra minha jogada arriscar

Na segunda estrofe (excerto acima), o primeiro verso inscreve como sujeito a *jangada*, pertencente à falante, devido ao uso do indicador possessivo *minha*. O verbo *foi* indica a ação da jangada ser levada, enquanto que a expressão *pro mar* indica a direção dela.



No segundo verso, o sujeito é *minha jogada*, que pertence a falante, e o verbo *arriscar* expressa a ação que ela quer realizar. A preposição *pra* (contração coloquial de “para”), quando ligada ao restante dos elementos, indica a finalidade de se arriscar, isto é, de se aventurar ou assumir os riscos diante de uma situação incerta ou perigosa, representada pelo termo *mar* introduzido no verso anterior. Com uma linguagem poética e simbólica, o segundo verso complementa o sentido do anterior para expressar que a falante partiu em busca de sua liberdade, de modo que a jangada, ao meu ver, é uma metáfora para a vida.

Você largou, largou, largou  
Não tem solução  
Agô, agô, agô é libertação  
[...]

Na estrofe acima, o primeiro verso apresenta uma repetição do verbo *largou* para indicar a intensidade na ação de abandonar algo ou alguém. O sujeito *você* é quem realiza tal ação. A expressão *Não tem solução* no segundo verso indica uma irreversibilidade. Embora o sujeito esteja indeterminado na oração, este verso serve como complemento do verso anterior para expressar um desfecho negativo em virtude da ação de abandonar. O terceiro verso traz uma expressão de origem iorubá, *agô, agô, agô*, utilizada em cerimônias religiosas de matriz africana, como o candomblé e a umbanda, cujo significado é uma forma de pedir licença ou desculpas (Lopes, 2011), bem como um modo de solicitar proteção às entidades espirituais. O substantivo *libertação* ligado ao verbo *é* expressam uma consequência natural da invocação dos orixás. Interagindo com os versos anteriores, interpreto este terceiro verso como uma invocação desejável de uma força interior para resistir ao abandono e à situação que *Não tem solução*.

Gostaria de trazer o contexto de lançamento desta música: lançada em 2019, o Brasil passou por um período conturbado com as eleições presidenciais de Jair Bolsonaro que resultou no aumento de polarização política e de violência contra pessoas negras, indígenas, LGBTIQ+ e mulheres. À vista disso, defendo que a música é um chamado, da mulher negra, para a resistência contra as investidas intolerantes e repressivas não só do governo Bolsonaro, mas para qualquer plataforma política que (re)produz injustiças sociais, violência e discriminação. Este chamado advoga em prol do empoderamento coletivo e da solidariedade de qualquer pessoa, independentemente do gênero, para promover mudanças e transformações sociais.



A próxima música, *Virei o jogo*, traz no primeiro verso uma negação (ativada pelo advérbio *nunca*) do verbo “arregar”, que significa desistir ou recuar. Tendo em vista que o sujeito é “eu”, o verso expressa uma declaração da falante, isto é, de que ela nunca recuou ou desistiu de uma situação ou obstáculo difícil. Destaco que toda a estrutura da estrofe – assim como as outras – possui marcas textuais de fala em primeira pessoa, como os verbos *arreguei*, *tropecei*, *ergui*, *quebrei* e *enfrentei*, os quais evidenciam uma corporificação da trajetória pessoal de vida e as dificuldades enfrentadas pela falante.

Nunca arreguei  
Quando tropecei, sempre me ergui  
Já quebrei a cara  
Enfrentei as feras, nunca me rendi  
Tenho proteção  
E meu coração sempre a me guiar  
Cada ocasião pede uma oração  
Para confortar

O segundo verso desta primeira estrofe (excerto acima) apresenta uma estrutura condicional com duas orações. A primeira é iniciada pela conjunção *quando* para indicar o momento em que ocorreu no passado a ação *tropecei*, enquanto a segunda oração traz o verbo principal *ergui* no presente, que significa levantar, a qual está atrelado ao advérbio *sempre* para indicar que esta ação é algo habitual, sem exceção. O pronome *me* atua como objeto direto do verbo *ergui* para expressar que a ação foi realizada pela falante. Os próximos versos trazem duas metáforas, *Já quebrei a cara* e *Enfrentei as feras*, cujos verbos estão no passado para indicar que a falante passou por dificuldades. O advérbio *nunca* opera como um sinalizador adversativo, que liga a expressão *Enfrentei as feras* para expressar junto do verbo *rendi* a ideia de luta e não desistência (*nunca me rendi*).

Deste modo, argumento que estes primeiros versos internalizam a experiência pessoal da cantora como mulher negra para articular o sentido de resiliência e perseverança em se manter firme e se renovar como uma forma de resistência. Afinal, a trajetória de vida pessoal e profissional da cantora foi repleta de desafios e perigos. A ideia de renovação é reforçada nos versos seguintes. A expressão *Tenho proteção*, cujo sujeito implícito “eu” realiza a ação de possuir proteção, faz uma referência à espiritualidade ou fé da falante para ajudar a se manter firme e confiante. No verso *E meu coração sempre a me guiar*, a conjunção “e” une o verso anterior, para indicar, a partir do verbo *guiar*, que o sujeito *meu coração* realiza a ação de guiar o eu lírico. O advérbio *sempre* indica a constância da ação. O *coração* faz uma



referência à voz interior, que auxilia na tomada de decisões importantes. Os dois últimos versos reforçam a ideia da fé na vida da falante, que em diferentes situações (*cada ocasião*) busca orientação (*pede uma oração*) e conforto (*para confortar*) para lidar com as dificuldades.

Segundo Grada Kilomba (2019), o sujeito branco sempre é posicionado como detentor de conhecimentos, fatos objetivos, que se coloca como parâmetro universal, neutro e racional. Esses são atributos que são valorizados e postos hierarquicamente como superiores. Contudo, argumento que o trecho analisado da música inverte a ordem e torna importante o subjetivo, o pessoal, o emocional e as experiências como legítimas posições epistêmicas, já que produzem saberes engajados para empreender resistências diante de cada situação de racismo, sexismo, LGBTfóbica etc. que atravessam sujeitos periféricos, em particular, mulheres negras.

Se vem de não eu vou de sim  
Afirmação até o fim  
Se vem de não eu vou de sim  
Afirmação até o fim

A estrofe seguinte (excerto acima) é composta por duas frases simples paralelas. A primeira tem como sujeito *eu* e como verbo principal *vou*. Enquanto a conjunção *se* inscreve uma condição, os termos *de sim* e *de não* funcionam como indicadores de origem. Logo, a expressão *se vem de não* sugere algo inicialmente negativo, como uma adversidade, um obstáculo; e a expressão *eu vou de sim* indica que a falante irá insistir e buscar uma resposta positiva. Esta oposição entre *não* e *sim* é uma antítese, que consiste em aproximar ideias opostas para criar um efeito de contraste. A segunda frase, *Afirmação até o fim*, complementa a frase anterior e reforça a postura de determinação e convicção, de modo que o elemento *até o fim* enfatiza a importância da afirmação. A repetição destas duas frases contribui para construir e intensificar o sentido de empoderamento.

No primeiro verso da terceira estrofe (excerto abaixo), o verbo *descarrega* acompanhado de uma negação (*não*) indica a proibição ou advertência para que alguém não faça algo. O sujeito está oculto, mas o pronome oblíquo *sua* e o objeto direto *arma* sugerem que pertencem ao interlocutor. O pronome reflexivo *em mim* demarca a posição da falante. O verso pode ser interpretado como uma figura de linguagem que sugere que alguém está despejando seu ódio à falante a qual reprova o comportamento. Mas, considerando o contexto político que permeia a música, a taxa de mulheres assassinadas no Brasil aumentou com a





polarização política e os decretos emitidos no governo Bolsonaro que flexibilizaram o uso e a compra de armas no país. Segundo Relatório do Instituto Sou da Paz (2021), a arma de fogo é o principal instrumento utilizado nos assassinatos de mulheres no país, sendo que as mulheres negras representam 70,5% das vítimas de agressão com armas em 2019, cuja taxa de mortalidade foi duas vezes maior do que as mulheres não negras.

Não descarrega sua arma em mim  
A sua raiva não vai me abater  
Você é não sou um milhão de sins  
Tenho meu povo pra me proteger

O segundo verso traz um processo afirmativo *não vai me abater* da falante. A expressão *a sua raiva* (sujeito oculto) pertence ao interlocutor (agressor). O verbo no futuro *vai abater*, acompanhado de uma negativa (*não*), indica, portanto, a ideia de força e resistência do eu lírico. O terceiro verso reforça esta ideia a partir de um jogo de palavras que contrapõe, de um lado, o sujeito *você* o qual é vinculado ao termo *não* para expressar que ele não é uma opção; de outra parte, a falante, marcada pelo verbo “ser” conjugado na primeira pessoa (*sou*), é ligada a expressão figurativa *um milhão de sins* para expressar o sentido de ela não é influenciada, mas mantém firme as suas convicções. Esta contraposição é uma antítese, aliás. Argumento, ainda, que a contraposição da falante ao que representa o *não* pode remeter ao contexto político de descasos, retrocessos e desmontes em políticas sociais empreendidas no/pelo governo Bolsonaro. O último verso traz uma mensagem de empoderamento, que busca destacar a necessidade de fazer parte de uma rede ou comunidade na vida, pois o sujeito *povo* desempenha a ação de *proteger* a falante, representada pelo pronome *me*. E, por conta do pronome possessivo *meu* atrelado ao substantivo *povo*, sugere-se que a falante pertence a esta mesma comunidade por compartilharem uma identidade comum; logo, envolve a posição social da cantora.

Fui forjada no não, virei o jogo  
Sua destruição não me enfraquece  
Cara feia pra mim me fortalece  
Sua frieza é menor que o meu fogo

A estrofe seguinte (excerto acima) apresenta outras metáforas. No primeiro verso, a metáfora de forja representa o processo de formação da identidade da falante (e cantora) a qual foi construída a partir de experiências e vivências atravessadas por desafios e dificuldades (representado pelo advérbio *não*) ao longo da vida. A metáfora *virei o jogo*



indica que a falante conseguiu reverter a situação. Os versos seguintes celebram a força interior e a capacidade de resiliência da falante diante de ações provocadas por alguém. Assim, o segundo verso traz uma ação destrutiva (*sua destruição*) a qual não consegue desestabilizá-la (*não me enfraquece*). No terceiro, temos a ideia de hostilidade (*cara feia*) que funciona como estímulo para a falante se fortalecer (*me fortalece*). E, no quarto, temos uma apatia ou indiferença (*sua frieza*) que é considerada *menor* que a força e energia dela (*meu fogo*).

À vista disso, as duas músicas analisadas nesta subseção se constituem como um grito para a resistência. Conforme internalizam e articulam a trajetória de vida da cantora, interseccionada por gênero e raça, as músicas destacam a importância do empoderamento coletivo, mas também empoderam o fortalecimento de comunidades para se contraporem e enfrentarem as opressões estruturais. As letras anseiam por mudança e transmitem que a mulher negra está preparada e fortalecida; ainda, inscrevem que ela não está sozinha, cuja voz reivindica protagonismo na luta.

### **Considerações finais**

A discussão sobre a potencialidade de voz do sujeito subalterno é importante, porque é necessário reconhecer, em primeiro lugar, as possibilidades de intervenção e transformação social realizadas pelas posições, experiências e ações empreendidas pelos grupos marginalizados (periféricos, racializados, generificados e sexualizados) que resistem, cotidianamente, a partir de distintas plataformas e estratégias, como a música. Segundo, implica em reconhecer que o “intelectual” não reside exclusivamente na academia, pois a posição epistêmica se faz presente em lugares despojados de formalismos e pompas do “cientificismo” excludente; lugares outros, inclusive, nutridos de poder pela combinação de vozes e experiências coletivas que transmitem saberes compartilhados.

Neste sentido, Elza Soares, cantora negra brasileira, foi uma importante voz na luta contra o racismo, o machismo e outras desigualdades sociais. Sua trajetória foi marcada por sofrimento, mas também por muita luta, conquistas e glórias. Ela rompeu distintas fronteiras com sua música, carisma, talento e perseverança por seis décadas, encantando e embalando corações de fãs por todo o mundo. Sua luta, no entanto, não foi e nem é isolada. Ela se conecta com a de várias mulheres negras que, dia após dia, enfrentam injustiças e violências



raciais e sexuais. Sua vasta obra intelectual releva que sua música é expressão de consciência e voz lúcidas, que reivindicam mudanças sociais, combatem o epistemicídio e intervêm nas estruturas sociais. Afinal, como disse a rainha Elza Soares em uma entrevista, em 2017: “Eu não uso o pescoço para enterrar no peito não, uso o pescoço para ser erguido. E a cabeça também. Como mulher negra, tenho que botar o peito para frente”.

Sendo assim, os três álbuns analisados, como uma legítima trilogia feminista, recorreram a diversos recursos linguístico-discursivos, como a linguagem poética, as expressões figurativas e coloquiais, as gírias, as metáforas, a repetição, a personificação etc., para internalizarem a experiência pessoal da cantora, visto que as letras analisadas são cantadas em primeira pessoa e possuem marcas autobiográficas. Porém, tais experiências pessoais nutrem outras mulheres negras com um ponto de vista compartilhado (Collins, 2019) o qual demarca uma legítima posição epistêmica.

Portanto, respondendo ao problema proposto, defendo que esta posição epistêmica inscreve e articula a voz da mulher negra com uma potência política que: evidencia e circula estratégias de sobrevivência, de autoproteção e de resistência; subverte e combate o que está imposto para recuperar a potencialidade feminina, ao passo que constrói e enaltece valores independentes por subjetividades, saberes e vivências de mulheres; e tensiona e intervêm nas estruturas sociais, à medida que escancara as opressões estruturais e convoca todas as pessoas para enfrentarem a repressão, a violência e a discriminação, de distintas naturezas. Contrariando Spivak, a mulher negra fala e representa a si mesma e constrói seu próprio discurso e suas próprias práticas de resistência. As músicas de Elza Soares constituem, portanto, uma forma de teorização de saber engajado e uma prática social, ambas corporificadas numa postura política interseccional.

## Referências

Almeida, Silvio. **Racismo estrutural**. São Paulo: Sueli Carneiro; Pólen, 2019.

Berth, Joice. **Empoderamento**. São Paulo: Sueli Carneiro; Pólen, 2019.

Brasil. [Lei n. 11.340, de 7 de agosto de 2006](#). Cria mecanismos para coibir a violência doméstica e familiar contra a mulher. Brasília: Presidência da República, Secretaria-Geral Subchefia para Assuntos Jurídicos, 2006.



Carneiro, Sueli. **A construção do outro como não-ser como fundamento do ser.** Tese (Doutorado em Educação), São Paulo: Universidade de São Paulo - USP, 2005.

Carneiro, Sueli. A batalha de Durban. **Revista Estudos Feministas**, v. 10, n. 1, p. 209-214, 2002.

Carneiro, Sueli. Enegrecer o feminismo: a situação da mulher negra na América Latina a partir de uma perspectiva de gênero. In: HOLLANDA, Heloisa Buarque de (Org.). **Pensamento feminista: conceitos fundamentais.** Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019. p. 313-321.

Carvalho, Alexandra Bittencourt; Souza, Jéser Abílio de & Abreu, Mariana Sales de. Branquitude, imagens de controle e desidentificação: uma análise de discurso textualmente orientada de raps produzidos por mulheres negras. **Ling@a Nostr@ - Revista Virtual de Estudos de Gramática e Linguística**, v. 9, n. 1, p. 41-61, 2022.

Chouliaraki, Lilie & Fairclough, Norman. **Discourse in late modernity: Rethink critical discourse analyses.** Edinburgh: Edinburgh University Press, 1999.

Collins, Patricia Hill. O poder da autodefinição. In: Collins, Patricia Hill. **Pensamento feminista negro: conhecimento, consciência e a política de empoderamento.** São Paulo: Boitempo, 2019. p. 179-215.

Connel, Raewyn & Pearce, Rebecca. **Gênero, uma perspectiva global: compreendendo o gênero – da esfera pessoal à política – no mundo contemporâneo.** São Paulo: nVersos, 2015.

Fairclough, Norman. **Analysing discourse: textual analysis for social research.** London: Routledge, 2003.

Federici, Silva. **Calibã e a bruxa: mulheres, corpo e acumulação primitiva.** São Paulo: Elefante, 2017.

Fórum Brasileiro de Segurança Pública. **[Anuário Brasileiro de Segurança Pública.](#)** Instituto Patricia, Galvão 2022.

Sarmiento, Gabriela; Pinheiro, Guilherme Luiz & Lima, Antonio. Elza Soares: a mulher que cantou até o fim. **G1: Pop & Arte, Música**, 2022.

Gilroy, Paul. **O Atlântico negro: Modernidade e dupla consciência.** São Paulo: Ed. 34, 2020.

Gomes, Luís. Fã pede que Elza Soares não fale de política e ela responde: “meu show é um ato político”. **SUL21: Tá na Rede**, 2021.

Gonzalez, Lélia. Racismo e sexismo na cultura brasileira. **Revista Ciências Sociais Hoje**, p. 223-244, 1984.



Gonzalez, Lélia. A categoria político-cultural de amefricanidade. **Tempo Brasileiro**, Rio de Janeiro, n. 92/93, p. 69-82, 1988.

Gonzalez, Lélia. De Palmares às escolas de samba, tamos aí. In: RIOS, FLAVIA; LIMA, Márcia (Orgs.). **Por um feminismo afro-latino-americano**: ensaios, intervenções e diálogos. Rio de Janeiro: Ed. Zahar, 2020, p. 204-206.

Instituto Sou da Paz. [O papel da arma de fogo na violência contra a mulher](#). Análise da violência armada no Brasil de 2012 a 2019 a partir dos dados da saúde, 2021.

Kilomba, Grada. **Memórias de plantação**: episódios de racismo cotidiano. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.

Lopes, Nei. **Enciclopédia brasileira da diáspora africana**. São Paulo: Selo Negro, 2011.

Spibak, Gayatri Chakravorty. **Pode o subalterno falar?** Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2010.

Thompson, Debra Through, against, and beyond the racial state: the transnational stratum of race. In: Anievas, A.; Manchanda, N.; Shilliam, R. **Race and racism in International Relations**: confronting the global colour line. NY: Routledge, 2017. p. 44-61.

**Submetido em:** 25 de setembro de 2023

**Avaliado em:** 14 de novembro de 2023

**Aceito em:** 25 de novembro de 2023