

## A mulher por ela mesma em três clipes brasileiros: uma análise semi-discursiva

### The woman by herself in three Brazilian clips: a semi-discursive analysis

**FERES, BEATRIZ DOS  
SANTOS**  
beatrizferes@id.uff.br  
**MONNERAT, ROSANE  
SANTOS MAURO**  
rosanemonnerat@id.uff.br

Universidade Federal Fluminense (Brasil)

Universidade Federal Fluminense (Brasil)

#### **PALAVRAS-CHAVE:**

Representação;  
Mulher;  
Imaginários;  
*Ethos*;  
*Pathos*.

**RESUMO:** Este trabalho pretende problematizar a representação da mulher em três clipes relacionados com as canções *Mulher do fim do mundo* (2015); *Triste, louca ou má* (2016) e *Dona de mim* (2018), nas vozes de Elza Soares, Juliana Strassacapa e Iza, respectivamente. Pretende-se demonstrar como o processo enunciativo, em si, contribui para a implicação de sentidos e para a promoção de efeitos com ecos na (re)construção social da identidade feminina. Para isso, com a sustentação principal da Teoria Semi-linguística de Análise do Discurso, será investigada a atuação dos imaginários sociodiscursivos, assim como da representação do *ethos* da mulher (imagem que, no caso, a locutora faz de si própria) e da manifestação do *pathos* (como efeito visado, orientado para a mobilização do outro pela emoção) nos contratos de comunicação firmados pelos clipes. Atesta-se, nas análises, a elocução de enunciadoras que resistem à identidade hegemônica de mulher, aliada a imagens narrativas que materializam sua reação à posição subalterna que o gênero feminino costuma ocupar na sociedade e, com isso, corporificam a resignificação da condição da mulher.

#### **KEY-WORDS:**

Representation;  
Women;  
Imaginary;  
*Ethos*;  
*Pathos*.

**ABSTRACT:** This paper intends to problematize the representation of women in three clips related to the songs *Mulher do fim do mundo* (*Woman from the end of the world*, 2015); *Triste, louca ou má* (*Sad, crazy or bad*, 2016) and *Dona de mim* (*Owner of me*, 2018), in the voices of Elza Soares, Juliana Strassacapa and Iza, respectively. It is intended to demonstrate how the enunciative process itself contributes not only to the implication of meanings, but also to the promotion of effects with echoes in the social (re)construction of female identity. Thus, with the main support of the Semi-linguistic Theory of Discourse Analysis, the implication of the sociodiscursive imaginary, as well as the representation of the woman's *ethos* (image that, in this case, the announcer makes of herself)

and the manifestation of the *pathos* (as a target effect oriented towards the mobilization of the other through emotion) will be investigated in the communication contracts signed by the clips. In the analyses, it is attested the utterance of the enunciators that resist the hegemonic identity of women allied to narrative images that materialize their reaction to the subordinate position that the feminine gender usually occupies in society, and, thus, embody the resignification of women condition.

### **SER E PARECER MULHER: FORMAS DE RESISTÊNCIA**

A tão propagada frase de Simone de Beauvoir (2009, p. 267) – “Ninguém nasce mulher: torna-se mulher” –, inacreditavelmente, muitas vezes incompreendida após décadas de difusão, destaca o caráter social da construção da identidade feminina, instituída pela coletividade, por meio das inter-relações estabelecidas entre os indivíduos dos grupos de partilha, isto é, estabelecidas pela alteridade, e não por uma suposta condição natural compulsória que submete a mulher à subalternidade, à fragilidade e à dependência do homem. A essa condição, ligam-se não só um modo específico de *ser* e *parecer* mulher, creditado a certa “fatalidade” que legitima inclusive formas de violência simbólica (Bourdieu, 2017) – e também física (Hooks, 2019) – bastante recorrentes, mas também um modelo identitário que convence a mulher, desde a primeira fase de socialização, na infância, a buscar o amor romântico, a domesticidade e um padrão de beleza (Mira, 2017) bastante restrito e excludente (Wolf, 2020).

Ainda quanto à questão identitária, Patrick Charaudeau (2015, p. 13) salienta o papel da linguagem na construção do sujeito, tanto individual quanto coletiva, não apenas no domínio da socialização, mas também no domínio do pensamento e, sobretudo, no domínio dos valores disseminados pelos grupos sociais. Escolhemos vestimentas, penteados, modos de falar, de andar, de nos comportarmos, além de apresentarmos atributos inerentes, como idade, etnia, os quais permitem que sejamos “classificados”, pois “é pelo olhar dos outros que somos marcados, etiquetados, categorizados” (Charaudeau, 2015, p. 15). Embora façamos escolhas às vezes conscientes acerca de como queremos parecer, muitos aspectos de nossa aparência ou de nosso comportamento revelam – ainda que inconscientemente, por meio de códigos produzidos coletivamente – como a alteridade atua em nosso pertencimento a uma ou outra categoria. Tudo isso se aplica à identidade feminina, ao fato de *ser* e, principalmente, de ter de *parecer* mulher de acordo com as coerções realizadas pelo grupo social. Não corresponder ao modelo de mulher de “consenso” pode significar estar alheia, à parte, sofrer sanções.

Soma-se ao aspecto da alteridade na construção social da feminilidade o fato de a identidade da mulher ser, historicamente, construída a partir do ponto de vista do homem. Ainda Beauvoir (2009, p. 18): “A humanidade é masculina, e o homem define a mulher não em si, mas relativamente a ele; ela não é considerada um ser autônomo”. E Bourdieu (2017, p. 96): “Delas se espera que sejam ‘femininas’, isto é, sorridentes, simpáticas, atenciosas, submissas, discretas, contidas ou até mesmo apagadas”. Para completar: “[...] a pretensa ‘feminilidade’ muitas vezes não é mais que uma forma de aquiescência em relação às expectativas masculinas, reais ou supostas [...]”. Ou, mais recentemente, hooks<sup>1</sup> (2019, p. 79): “A ideologia supremacista masculina encoraja a mulher a não enxergar nenhum valor em si mesma, a acreditar que ela só adquire algum valor por intermédio dos homens”. Enfim, em uníssono, aqueles que pensam a condição da mulher na sociedade constataam uma subalternidade criada e mantida para se perpetuar a favor da dominação masculina.

A crítica ao “feminismo inaugural”, considerado hoje segregador em relação às mulheres não brancas e pobres (hooks, 2019; Lugones, 2020), acrescenta à luta pela afirmação feminina aspectos mais amplos, como raça e estrato social, que acentuam a necessidade de reconstrução coletiva da identidade da mulher, na esteira das epistemologias do Sul defendidas por Boaventura de Sousa Santos (2020, p. 43): “A luta pela emancipação social é sempre uma luta contra exclusões sociais geradas pela forma atual de regulação social com o objetivo de substituí-la por uma forma de regulação social nova e menos excludente”. Se, de acordo com Santos (2020), uma “sociologia das ausências” se compromete em identificar e denunciar a opressão validada por um pensamento ocidentocêntrico apoiado na tríade colonialismo, capitalismo e patriarcado, a “sociologia das emergências” implica a valorização simbólica dos grupos oprimidos, sobretudo transformando as vítimas da exclusão “em pessoas resistentes que praticam formas de ser e de conhecer na sua luta contra a dominação” (Santos, 2020, p. 53). Essa perspectiva se ajusta à (re)construção da identidade da mulher latino-americana e, por desdobramento, da mulher brasileira, estampadas no *corpus* que aqui se explora.

1. Manteve-se a grafia com minúscula no nome próprio hooks para respeitar a preferência da autora, que faz desse modo de expressão a exaltação de sua luta, e não de sua singularidade como indivíduo.

Centrada na perspectiva da Teoria Semi-linguística de Análise do Discurso, a análise da atuação dos imaginários sociodiscursivos, do *ethos* feminino (como imagem de si) e do *pathos* (como efeito emocional programado discursivamente) na construção da identidade da mulher terá como objetos três clipes que, em comum, tematizam a resistência à identidade hegemônica e subalterna que não só fragiliza a mulher (latino-americana, em geral, mas, sobretudo, a brasileira), como também não permite sua subjetivação. As representações analisadas nos clipes parecem propor a resignificação de seu caráter, de seu lugar social e de seu protagonismo.

São clipes de produções musicais avaliadas positivamente: o álbum homônimo à canção composta por Romulo Fróes e Alice Coutinho e interpretada por Elza Soares (2015) – *Mulher do fim do mundo* – ganhou, em 2016, o prêmio de melhor álbum de Música Popular Brasileira<sup>2</sup> no Grammy Latino; *Triste, louca ou má*, faixa do álbum *Soltasbruxa* (2016), da banda *Francisco, el hombre*, foi indicada para a categoria de melhor canção em língua portuguesa no Grammy Latino de 2017<sup>3</sup>, e *Dona de mim*, álbum de estreia da cantora e compositora Iza (2018), homônimo à canção, foi indicado ao Grammy Latino na categoria Melhor Álbum Pop Contemporâneo em Língua Portuguesa no mesmo ano de seu lançamento<sup>4</sup>.

O clipe *Mulher do fim do mundo*<sup>5</sup> (2017), dirigido por Paula Gaitán, intercala o rosto de Elza Soares em close e imagens de mulheres negras, como ela, que, inicialmente, se mostram sérias, circunspectas, tristes, até que, transformadas, começam a sambar, inclusive na chuva, sorrindo, agora enfeitadas com brilhos e adereços de inspiração carnavalesca, com referências a elementos do Candomblé. Na canção, a voz potente e performática de Elza Soares repete que a enunciadora, autointitulada “mulher do fim do mundo”, quer cantar até ao fim, tendo deixado na avenida (no carnaval) “a pele preta e a minha voz”, “a minha fala, minha opinião/minha casa, minha solidão/joguei do alto do terceiro andar”.

2. Fonte: <http://g1.globo.com/musica/noticia/2016/11/martinho-da-vila-elza-soares-e-ceu-levam-grammy-latino.html>. Acesso em 28/3/2021.

3. Fonte: <https://oglobo.globo.com/cultura/musica/indicada-ao-grammy-latino-francisco-el-hombre-volta-ao-circo-voador-21885059>. Acesso em 28/3/2021.

4. Fonte: <https://revistaquem.globo.com/Musica/noticia/2018>. Acesso em 28/3/2021.

5. Disponível em: [www.youtube.com/watch?v=6SWIwW9mg8s](http://www.youtube.com/watch?v=6SWIwW9mg8s). Acesso em 28/3/2021.

Já o clipe *Triste, louca ou má*<sup>6</sup> (2016), dirigido por Rafael Câmara, igualmente homônimo à canção composta por Juliana Strassacapa, Sebastián Piracés-Ugarte, Andrei Martinez Kozyreff, Mateo Piracés-Ugarte e Rafael Gomes, foi gravado em Havana, Cuba, durante uma turnê da banda *Francisco, el hombre*. Uma narrativa de fundo amplia os sentidos da canção, mostrando mulheres mais velhas, negras, acima do peso, que bailam com leveza e encanto em uma casa antiga, desgastada, muito espaçosa, com móveis igualmente antigos, “vintage”. Cada uma sai de um dos cômodos da casa até que se encontre com as demais em uma sala ampla, onde dançam juntas. Usam vestidos brancos, rendados, semelhantes aos usados pelas baianas no Brasil. Juliana Strassacapa empresta sua voz para, primeiro, em terceira pessoa, dizer, na canção, que “ela desatinou/desatou nós/vai viver só” e, depois, em primeira pessoa, que “E um homem não me define/Minha casa não me define/Minha carne não me define/Eu sou meu próprio lar”.

Por fim, o clipe *Dona de mim*<sup>7</sup> (2018), também homônimo à canção, produzido por Felipe Sassi, mostra Iza, compositora e cantora, como narradora das cenas em que mulheres negras figuram em variados espaços sociais, além do doméstico, como professora em uma escola (que precisa esconder os alunos embaixo da mesa para se protegerem de tiros), como cantoras de um coro de igreja, mas também ocupando o lugar de uma ré em um tribunal – que é inocentada por uma advogada também negra. Diz a voz da mulher negra corporificada por Iza: “Sempre fiquei quieta, agora vou falar/Se você tem boca, aprenda a usar/Sei do meu valor e a cotação é dólar/Porque a vida é louca, mano/A vida é louca”.

A análise estará dividida em três partes: a primeira, centrada na observação dos imaginários sociodiscursivos acionados nos clipes em questão; a segunda, no *ethos* expresso pelas mulheres presentes nos clipes; e a terceira, no *pathos* despertado pelos recursos discursivos no espectador. Por fim, a partir dos elementos analisados, serão traçados alguns pontos conclusivos acerca da representação da mulher e sua resignificação na atualidade.

6. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=IKmYTHgB-NoE#franciscoelhombre>. Acesso em 28/3/2021.

7. Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?time\\_continue=3&v=FnGfgb\\_YNE8](https://www.youtube.com/watch?time_continue=3&v=FnGfgb_YNE8). Acesso em 28/3/2021.

## 1. IMAGINÁRIO SOCIODISCURSIVO: PONTE ENTRE O SER SOCIAL E O MUNDO

Charaudeau (2006), fiel ao quadro da Análise do Discurso, propõe o conceito de imaginário *sociodiscursivo*, que busca salientar o papel dos *enunciados linguageiros* na expressão de universos de significações responsáveis pelas identidades dos grupos sociais. Segundo o linguista, os saberes partilhados pelos indivíduos, enquanto representações sociais (isto é, consensuais), constroem o real como universo de significação e, assim, constituem-se os *imaginários*. Por serem produzidos de diferentes maneiras, assumindo diferentes formas, e serem passíveis de reagrupamento em função dos saberes partilhados em um grupo social, são considerados *discursivos*. Além disso, por serem imaginários que funcionam como norma de referência para os membros de um determinado grupo, servindo-lhes como espelho identitário, são tomados como imaginários *sociais*. Esses três aspectos – a constituição dos imaginários, a discursividade de suas realizações e seu papel socializador – contribuem para que sejam então denominados de *imaginários sociodiscursivos*. São, portanto, imaginários materializados em comportamentos, atividades coletivas, objetos fabricados, símbolos emblemáticos, textos, provérbios, enfim, em qualquer expressão semi-discursiva de domínio coletivo.

Destaca-se o fato de as representações sociais constituírem maneiras de ver, ou seja, de discriminar e classificar, e de julgar, ou seja, de avaliar o mundo em que se vive. Ao se referir ao mundo, o indivíduo o faz a partir de uma perspectiva baseada na coletividade, das formas comumente usadas para fazer referência e, simultaneamente, para avaliar os referentes. Esse processo que discursiviza a realidade engendra os saberes – de conhecimento e de crença – com os quais são elaborados os sistemas de pensamento.

Em suas práticas sociais, portanto, cada indivíduo é levado a uma conceituação que se funda sobre uma consciência afetiva e sobre uma consciência racional, apoiando-se em conhecimentos adquiridos e em julgamentos herdados. Assim, os estereótipos, como “julgamentos consolidados”, têm uma importante função tanto no processo de referenciação, quanto no estabeleci-

mento do elo social, já que a aprendizagem se faz com a ajuda de ideias comuns e recorrentes. Entretanto, por seu caráter reducionista no processamento de categorias cognitivas, muitas vezes os estereótipos são associados a uma visão pejorativa de determinados referentes, por poderem promover um mascaramento negativo da realidade. Em outra perspectiva, porém, se o homem é dominado por um mundo que se impõe a ele, é de sua alçada construir os sistemas de representação, perpetuá-los, ou rompê-los a favor de uma nova concepção de mundo.

A defesa de Boaventura de Sousa Santos (2020) pelo “fim do império cognitivo” (imposto por um sistema de pensamento hegemônico, calcado no capitalismo, no patriarcado e no colonialismo) subjaz várias materialidades discursivas, sejam elas acadêmicas, vinculadas às lutas das minorias, ou artísticas, como na análise aqui proposta. Essa defesa é um exemplo de ressignificação da realidade a partir da conscientização acerca não só de um sistema de pensamento excludente, como também de certos estereótipos nascidos dele. São ideias disseminadas, cristalizadas e perpetuadas por séculos na História ocidental a ponto de parecerem naturais, embora sejam construídas socialmente e, portanto, passíveis de questionamento, de resistência e de mudança.

Observa-se que as propostas de ruptura de uma concepção cristalizada de mundo, como as materializadas nos clipes em tela, estão presas aos estereótipos circulantes, embora se sobreponham a eles, em um processo interdiscursivo que assimila o consenso para reconfigurá-lo. Ressalta-se o poder sintético e impactante da imagem que, em um processo denominado intericonicidade, de acordo com Courtine (2013, p. 157), “isto é, a rede de reminiscências pessoais e de memórias coletivas que religam as imagens umas às outras”, garante o acesso de uma memória discursiva imagética, além de promover a ascensão de identidades invisibilizadas pela cultura e pela ideologia, a favor dessa reconfiguração identitária.

O protagonismo de mulheres negras nos clipes mencionados se assenta na afirmação de sua voz e de sua visibilidade sobreposta à subalternidade imposta por esse sistema de pensamento

excludente que, ainda hoje, desvaloriza e violenta essa minoria. É um protagonismo de resistência porque não usual; ainda pouco recorrente justamente porque a sociedade, em geral, não o coloca como desejado, ou aceitável nas mídias em que circulam os imaginários de um grupo; é um protagonismo marcado pela luta por um lugar de fala, por um espaço no mundo – um espaço igualado e não submisso, como tem sido até então.

O clipe *Mulher do fim do mundo*, para além da verbalidade performada e dramatizada por Elza Soares, figura respeitada por sua carreira artística marcada pela luta social, apresenta uma narrativa imagética que revela a transformação da mulher negra que sofre, chora, lança um olhar vago, mas rompe com a dor e o silenciamento em uma mise-en-scène carnavalesca, que pressupõe explosão de sentimentos, transfiguração das dores em alegrias (ainda que momentaneamente) e mascaramento de realidades.

A canção afirma repetidamente que a “mulher do fim do mundo” vai cantar até ao fim, o que pode ser interpretado como a necessidade de ter a chance de falar, de se posicionar, ou de substituir sua vida solitária, sua dor, por uma vida que a leve a sambar e a cantar até ao fim, seja um fim temporal, seja espacial. São também as imagens que materializam, na expressão das personagens, tanto a dor que caracteriza a vida da mulher negra (no Brasil, especialmente), quanto a alegria momentânea do carnaval e a negritude com seus valores ancestrais (como a referência à cultura afrodescendente, representada pelos adornos relacionados ao candomblé).

Envolvida pelo instante do carnaval (“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”), aquela é a mulher que consegue, ao menos naquele momento, expurgar sua dura realidade (“Na avenida deixei lá/A pele preta e a minha voz”, [...] “A minha fala, minha opinião/A minha casa, minha solidão/Joguei do alto do terceiro andar”). De acordo com hooks (2019, p. 91), “O racismo é uma questão feminista fundamental porque está interconectado com a opressão sexista”. Em outras palavras, o problema da opressão para a mulher negra se mostra

muito mais violento do que para a mulher branca, que, por muito tempo encabeçando as reivindicações feministas, deixou de lado as diferenças de raça e de classe na luta por direitos.

A força expressiva do clipe coloca em evidência essa mulher e sua realidade, tão comuns no Brasil, mas invisibilizadas por não serem consideradas problema daqueles que oprimem – ou melhor, por haver um desejo implícito para se manter a divisão de direitos e a desigualdade. O protagonismo da mulher negra que desabafa no carnaval sua condição suplanta os esforços de invisibilidade por parte do opressor, escancarando a realidade injusta em que vivemos e exigindo a tomada de posição de cada espectador. A mulher negra que luta por afirmação, mostrando-se altiva, linda, enfeitada, é a mesma que é silenciada e usurpada de seus direitos, que é revestida pelo estereótipo de ser uma mulher “naturalmente” propensa ao trabalho pesado, à vida dura, à exploração, à subalternidade. No clipe, a reconfiguração da representação dessa mulher na sociedade depende da ênfase da condição injusta que vive e da expressão de sua dor.

A quebra de estereótipos presentes no imaginário sociodiscursivo que envolve a mulher negra ganha contornos ainda mais acentuados no clipe *Triste, louca ou má*. A letra da canção revela a condição subalterna e as violências simbólicas que a mulher sofre em função do papel social que lhe é designado e perpetuado por um estereótipo que engessa seu desejo e retira seus direitos: “Triste, louca ou má/Será qualificada/Ela quem recusar/Seguir receita tal/A receita cultural/Do marido, da família/Cuida, cuida da rotina”. Por outro lado, a canção enfatiza a ruptura que tem sido a opção de muitas mulheres a partir da consciência de sua condição e de sua força para a mudança: “Só mesmo, rejeita/Bem conhecida receita/Quem não sem dores/Aceita que tudo deve mudar/Que um homem não te define/Sua casa não te define/Sua carne não te define/Você é seu próprio lar”. Em outras palavras, reafirma-se um estereótipo para se propor uma quebra, uma mudança no sistema de pensamento, na direção daquilo que propõe hooks (2019, p. 79):

Fomos ensinadas que as mulheres são inimigas ‘naturais’ umas das outras, que a solidariedade nunca existirá entre nós porque não sabemos nem devemos nos unir. E essas lições foram muito bem aprendidas. Precisamos, por isso, desaprendê-las, caso queiramos um movimento feminista duradouro. Precisamos aprender a viver e trabalhar em solidariedade. Precisamos aprender o verdadeiro sentido e verdadeiro valor da irmandade.

Cabe ressaltar, porém, que, nesse clipe, é a narrativa imagética que metaforiza o rompimento mais profundo da condição feminina perpetuada culturalmente. A narrativa apresenta mulheres cujos corpos, eles mesmos, rompem com a concepção hegemônica de mulher, necessariamente bela a partir de uma visão cristalizada de beleza (ou seja: branca, magra, preferencialmente loura). São mulheres negras e gordas que dançam juntas, em um movimento que as une e é leve, esvoaçante, libertador. Cada uma sai de um cômodo da casa até que todas se encontrem em uma única dança. Os movimentos expressam não só a tão desejada sororidade feminina (a já mencionada irmandade de que fala hooks), mas também sua força enquanto mulheres, independentes (“Vai viver só”), libertas, inclusive, de seu compulsório trabalho doméstico e de seu espaço obrigatoriamente privado. Na canção, assume-se finalmente a primeira pessoa, após a decisão de viver só: “Eu não me vejo na palavra/Fêmea, alvo de caça/Conformada vítima/Prefiro queimar o mapa/Traçar de novo a estrada/Ver cores nas cinzas/E a vida reinventar”. A resignificação da representação da mulher, mais uma vez, mostra a necessidade de rompimento em relação a uma ideia preconcebida que a coloca como submissa e dependente do homem na construção de sua própria identidade.

A afirmação de uma mulher independente, que constrói sua identidade a partir de seu protagonismo, de sua subjetividade, é o mote do clipe *Dona de mim*. Diz a letra da canção: “Já não me importa sua opinião/O seu conceito não altera a minha visão/Foi tanto sim que agora digo não/Porque a vida é louca, mano, a vida é louca”. Reforça-se também a imposição de uma voz antes silenciada pela condição de vida, mas que, enfim, entende sua força: “Sempre fiquei quieta, agora vou falar/Se você tem boca, aprenda a usar/Sei do meu valor e a cotação é dólar”. Enquanto uma mulher canta, em primeira pessoa, sua subjetividade baseada na luta e na fé,

a narrativa imagética trazida pelo clipe adiciona outros dados: mulheres negras em funções diversas, como mãe e dona de casa, mas também como professora, ou como advogada, representam possíveis papéis sociais protagonizados pela força feminina, valorizando seu lugar no mundo.

Segundo María Lugones (2020), baseando-se em Aníbal Quijano, o capitalismo se refere à “articulação estrutural de todas as formas historicamente conhecidas do trabalho ou exploração, a escravidão, a servidão, a pequena produção mercantil, o trabalho assalariado, e a reciprocidade, sob a hegemonia da relação capital-salário” (Quijano, 2000b *apud* Lugones, 2020, p. 58). O trabalho assalariado sempre foi reservado para os brancos; a divisão do trabalho é racializada. Aos não brancos, reserva-se o trabalho que explora, remunera mal e é tido como menos digno de valor. E, mais especificamente, às mulheres em geral – negras mais ainda –, reserva-se o trabalho doméstico não remunerado, compulsório. Quando uma mulher exerce profissionalmente o trabalho doméstico, este é igualmente mal remunerado e mal reconhecido socialmente – inclusive por outras mulheres, pois assumimos uma perspectiva cognitiva sob a égide do capitalismo mundial que naturaliza o papel assumido pelas pessoas dentro de um padrão de poder, naturalizando as identidades criadas sob esse prisma.

No clipe *Dona de mim*, mostra-se um protagonismo feminino duramente alcançado, sobretudo, pela mulher negra que, na realidade brasileira, convive com o sexismo, com o racismo, com a pobreza e com a violência das comunidades onde vive. Tanto na canção quanto na narrativa do clipe, mostra-se uma mulher que sofre com a violência das favelas, representada pelos sons de tiros, infelizmente tão comuns, e ainda precisa proteger as crianças (ali, alunos que se jogam, com a professora, ao chão, para se protegerem embaixo das mesas).

Em síntese, os três clipes em questão oferecem, discursivamente, um novo imaginário acerca da mulher – sobretudo negra –, apoiando-se, sempre, no imaginário sociodiscursivo já circulante, mas ampliando-o com a adição de identidades silenciadas ao longo da história, dan-

do-lhes espaço, visibilidade, voz, problematizando-as, para conscientizar a sociedade e propor uma mudança.

## 2. *ETHOS*: UM MODO DE SER QUE TRANSPARECE

Em pesquisas que se proponham analisar os discursos presentes na sociedade ou os textos nela produzidos, é preciso considerar o contexto sociocultural em que estão (texto e discurso) inseridos. Isso implica levar em conta a identidade dos enunciadores e suas intenções, as características dos elementos presentes naquela troca, os valores sociais da época, entre outros fatores. Detendo-se na análise de “quem fala”, é possível analisar quem é esse enunciador, que máscara usa – ou, em outra terminologia, que *ethos* está presente nesse texto.

*Ethos* é uma noção antiga, mas sua aplicabilidade é absolutamente atual. Não há como falar de *ethos* sem fazer referência ao clássico estudo de Aristóteles (2015), para quem a Retórica é a faculdade de analisar teoricamente, a depender de cada caso, os meios que podem gerar a persuasão. Na obra *Retórica*, discutiu como se poderia deter um conhecimento capaz de tornar o discurso oral válido (aceito, digno de credibilidade e, principalmente, eficaz) e, nessa descoberta do que é próprio para persuadir, a Retórica analisa provas.

Segundo Aristóteles (2015, p. 63),

as provas de persuasão fornecidas pelo discurso são de três espécies: umas residem no caráter moral do orador; outras, no modo como se dispõe o ouvinte; e outras, no próprio discurso, pelo que este demonstra ou parece demonstrar.

Em outras palavras, o filósofo propõe três provas fornecidas pelo discurso destinadas a persuadir: o efeito de caráter moral do orador, que diz respeito ao *ethos*; a paixão que o discurso leva os ouvintes a sentir – o *pathos*, e a lógica da demonstração no próprio discurso, que é o *logos*.

O logos, segundo os estudos da arte oratória, pertence ao domínio da razão e concerne à argumentação ou ao conteúdo em si dos argumentos; o *ethos* e o *pathos*, por sua vez, pertencem ao domínio da emoção e tornam possível emocionar. Assim, enquanto o *pathos* é voltado para o auditório – a persuasão ocorre a partir da disposição dos ouvintes e articula-se ao afeto e à paixão –, o *ethos* – relacionado à virtude e ao caráter – é voltado para o orador.

Dessa forma, a construção do *ethos* pode ser vista em Aristóteles como um conjunto de virtudes morais que o orador torna visíveis ao seu auditório, com o intuito de influenciá-lo, somado às estratégias de adequação do falante ao público, para adaptar seu texto ao que se espera dele, devido ao grupo social a que pertence, por exemplo.

Essas categorias propostas pela Retórica foram abandonadas por certo tempo, reaparecendo, modernamente, com o desenvolvimento de estudos relativos à argumentação e à análise do discurso, sendo, então, revisitadas por autores como Amossy (2005), Maingueneau (2008, 2005), Charaudeau (2006), entre outros.

Maingueneau (2008), recorrendo às ideias de Ducrot, destaca que o *ethos* não se afirma no enunciado, mas se revela no ato de enunciação, ou seja, não é *dito*, mas *mostrado*. Para isso, é necessária a presença de dois locutores, o falante efetivo e a imagem que cria de si mesmo com vistas a suscitar a adesão. Nas palavras do linguista:

o ethos de um discurso resulta da interação de diversos fatores: ethos pré-discursivo, ethos discursivo (ethos *mostrado*), mas também dos fragmentos de texto nos quais o enunciador evoca sua própria enunciação (ethos *dito*) – diretamente (“é um amigo que lhes fala”) ou indiretamente, por meio de metáforas ou de alusões a outras cenas de fala, por exemplo. A distinção entre ethos *dito* e *mostrado* se inscreve nos extremos de uma linha contínua, uma vez que é impossível definir uma fronteira nítida entre o “dito” sugerido e o puramente “mostrado” pela enunciação. O *ethos efetivo*, construído por tal ou qual destinatário, resulta da interação dessas diversas instâncias (Maingueneau, 2008, p. 18).

A atuação das mulheres envolvidas nos três clipes em análise ratifica a questão do *ethos* revelado na cena da enunciação, evidenciando a exposição de um *ethos*, simultaneamente, dito e mostrado, seja na voz de Elza Soares, no primeiro clipe; seja na performance das mulheres, bem como na voz emprestada de Juliana Strassacapa, no segundo; seja na voz e performance de Iza, no terceiro.

Essa representação do *ethos* do enunciador pode ser construída pelo outro a partir do texto recebido, ou, até mesmo, antes de o enunciador iniciar sua fala. A essas duas possibilidades, Maingueneau (2005, p. 71) denomina *ethos discursivo* e *ethos pré-discursivo*, respectivamente, pois “se o *ethos* está crucialmente ligado ao ato de enunciação, não se pode ignorar, entretanto, que o público constrói representações do *ethos* do enunciador antes mesmo que ele fale”. Já Amossy (2005) prefere o termo *ethos* prévio a *ethos* pré-discursivo (Maingueneau, 2008, 2005) por entender que ele precede à elaboração da imagem do sujeito no discurso.

Para Charaudeau (2006, p. 115), o *ethos* ocorre por um cruzamento de olhares: “olhar do outro sobre aquele que fala, olhar daquele que fala sobre a maneira como ele pensa que o outro o vê”. É por essa razão que esse outro se apoia não apenas nos dados trazidos pelo ato de linguagem, mas também no que ele sabe *a priori* do locutor, isto é, nos dados preexistentes ao discurso.

Interessante observar, a esse respeito, que a simples menção do nome de Elza Soares já sanciona, no auditório, a criação de um *ethos* prévio, direcionando o pensamento do interlocutor à história de vida da cantora – imagem de mulher destemida, forte, guerreira, vencedora, pois galgou os degraus da fama, superando preconceitos, a partir de sua origem humilde e pobre.

Vale lembrar, com Maingueneau (2008, p. 16), que o *ethos* visado pode não ser necessariamente o *ethos* produzido, já que em sua elaboração intervêm fenômenos de natureza diversa, mediados “por uma percepção complexa, mobilizadora da afetividade do intérprete, que tira suas informações do material linguístico e do ambiente”. Nesse sentido, considerando-se a no-

ção de *ethos* intrinsecamente ligada à reflexividade discursiva, permite-se articular corpo e discurso para além de uma oposição empírica entre oral e escrito (Maingueneau, 2008, p. 17), alegando que todo texto, escrito ou oral, é dotado de uma “vocalidade”, manifestada em uma multiplicidade de “tons”, os quais se associam à caracterização do corpo do enunciador. Esse enunciador, revestido de uma corporalidade, surge como um fiador que dá – ou não – credibilidade ao que está sendo dito. O fiador, portanto, é a figura dotada de *caráter* e de *corporalidade* que o interlocutor estará apto a construir com base nos indícios textuais. Essa corporalidade corresponde, por exemplo, à maneira de se vestir ou de se movimentar no espaço social. Já o *caráter* corresponderia a um conjunto de traços psicológicos. É importante destacar que esse enunciador não é uma imagem estável, já que busca adaptar-se à troca, por considerar a especificidade do contexto sociodiscursivo em que o ato está inscrito, levando em conta, por exemplo, a configuração cultural e os papéis a ela relacionados. Chama a atenção o fato de que, para Maingueneau (2008), a figura do fiador é construída pelo destinatário a partir de índices liberados na enunciação, ratificando a ideia de que o *ethos* é construído em um processo iterativo que se estabelece no e pelo discurso.

Assim, Maingueneau (2008), para designar a maneira como o intérprete se relaciona ao *ethos*, apropriando-se dele, lança mão do termo incorporação. Considera-se que, no processo de enunciação, uma corporalidade é conferida ao fiador, isto é, a enunciação dá corpo ao fiador, e esse corpo é incorporado pelo destinatário.

Prova contundente dessa *incorporação* nos é dada nos clipes em questão, em especial, na performance das mulheres que teatralizam a música *Triste, louca ou má*. Pode-se observar, por exemplo, como aquelas mulheres, performaticamente vestidas de branco, assumem a *corporalidade* que pretendem ver exposta na imagem que de si projetam ao dançar, ao mesmo tempo em que desvelam seu *caráter* no comprometimento mostrado ao se integrarem no cenário social que desejam desvelar para o público.

Para esboçar um *ethos* que interesse ao locutor, poderá, inclusive, haver referência às representações partilhadas, valoradas ou não, e aos estereótipos: “o orador adapta sua apresentação de si aos esquemas coletivos que ele crê interiorizados e valorizados por seu público-alvo” (Amossy, 2005, p. 126) – o que se pode claramente observar nas apresentações comentadas.

8. Kerbrat-Orecchioni, C. (1996). *La conversation*. Paris: Seuil.

Além disso, Maingueneau (2005), retomando as ideias de Kerbrat-Orecchioni<sup>8</sup>, apresenta a noção do *ethos coletivo*, que corresponderia aos hábitos locucionais partilhados por membros de uma comunidade. Para a autora, se há uma coerência entre os diferentes comportamentos de uma mesma sociedade, é possível delinear um *perfil comunicativo* – ou *ethos* – dessa comunidade –, o que implica considerar não que o *ethos* coletivo abranja um número tal de pessoas, mas sim que as pessoas o apresentam como uma referência involuntária, já que essa imagem não seria objeto de escolhas particulares. Charaudeau (2006) esclarece que o *ethos* coletivo corresponde a uma “visão global”, construída pela opinião pública apenas com dados anteriores ao discurso. Haveria uma interpretação mútua de grupos sociais, que originariam julgamentos a partir dos quais se delineariam as imagens. Para o autor, o *ethos transparece* e não, necessariamente, *aparece*. Essa ideia de que o *ethos* “transparece” pode ser observada nos clipes, quando fica nítido o estereótipo coletivo da mulher inferiorizada, sobretudo negra, pobre, perseguida, refém da sociedade machista e constantemente sendo calada na sua dor.

Constata-se, assim, que há uma imagem formada pelo auditório, que busca interpretar os atos de discurso e o comportamento do locutor por meio de um processo inferencial. Isso é possível graças aos indícios mostrados pelo enunciador, como, por exemplo, as escolhas lexicais de que faz uso. Apresenta-se, a esse respeito, farta ilustração nos três clipes, respectivamente: “Na chuva de confetes deixo a minha dor”, “A pele preta e a minha voz”, “Me deixem cantar até o fim”; “Triste, louca ou má”, “Que um homem não te define”, “Ela desatinou, desatou nós”; “Sempre fiquei quieta, agora vou falar”, “Me perdi pelo caminho, mas não paro não”.

Esses indícios revelam-se como estratégias elaboradas pelo enunciador para atingir seu público, afetando-o, despertando emoções, em outras palavras, experienciando o *pathos*.

### 3. PATHOS: A EMOÇÃO QUE TRANSBORDA

A música, no caso em tela, as canções populares, por sua vocação eminentemente elocutiva – posição do locutor em referência a si mesmo (Charaudeau, 2008) –, é um espaço ideal para a projeção de emoções/sensações no interlocutor. Sob essa perspectiva, surge a possibilidade de entrecruzar os fios que unem o “discurso da música” à patemização.

No uso corrente, a palavra “*pathos*” é empregada no sentido de transbordamento emocional; em Análise do Discurso – cujo objeto é a linguagem como produtora de sentido em uma relação de troca –, prefere-se falar em efeitos patêmicos (Charaudeau & Maingueneau, 2004, pp. 371-372).

Assim, tratando das emoções no discurso, Patrick Charaudeau (2010) afirma que a Análise do Discurso não se propõe a analisar a emoção como uma realidade manifesta, visto que não possui, como outras disciplinas humanas e sociais, os meios metodológicos para isso. Propõe, então, que o analista do discurso estude o processo discursivo pelo qual a emoção pode ser colocada, como um *efeito visado*, diante do qual nunca se pode ter a garantia de um *efeito produzido*. Desse modo, o autor prefere falar não em emoção, mas em *patemização*, processo discursivo pelo qual a emoção pode ser estabelecida (Charaudeau, 2010).

Dessa forma, no dizer de Galinari (2014, p. 279), o *pathos* seria uma “tentativa, uma expectativa ou uma possibilidade contida nos discursos sociais, no sentido de despertar algum sentimento no alocutário”.

Os sentimentos e as emoções são estados motivacionais que consistem em impulsos, desejos ou aversões responsáveis por levar o indivíduo a modificar sua relação com um estado de mundo ou consigo mesmo. Estudar, então, o processo discursivo por meio do qual as emoções se desencadeiam constitui-se como principal interesse da Análise do Discurso no estudo do *pathos*.

O efeito patêmico pode apresentar uma dupla enunciação: uma enunciação da *expressão patêmica*, enunciação ao mesmo tempo elocutiva (estou com medo) e alocutiva (não tenha medo!), cujo objetivo é provocar um efeito de patemização tanto pela descrição ou manifestação do estado emocional do locutor, quanto pela descrição do estado emocional em que o outro deveria se encontrar; e uma enunciação da *descrição patêmica*, enunciação cuja característica é propor ao destinatário a narrativa de uma cena dramatizante capaz de produzir um efeito patêmico (a multidão está com medo) (Charaudeau, 2010, p. 35).

Percebemos, com clareza, tais representações nos clipes em análise. Exemplificando brevemente, podemos constatar que, ao dizer “Meu choro não é nada além de carnaval”, ou “Na chuva de confetes deixo a minha dor”, ou, ainda, “Me deixem cantar até o fim”, Elza Soares se coloca inteira na cena enunciativa, o que é linguisticamente ratificado pelas formas gramaticais de primeira pessoa (Meu, deixo, me), caracterizando a *expressão patêmica* na modalidade elocutiva. Assim também no segundo clipe, em *Triste, louca ou má*, na sequência: “Que um homem não te define, Sua casa não te define, Sua carne não te define, Você é seu próprio lar”, evidencia-se a *expressão patêmica*, desta feita, codificada pela modalidade alocutiva – formas linguísticas de segunda pessoa do discurso, centradas no interlocutor (te, sua, você) –, e de modalidade elocutiva, na mesma canção: “Eu não me vejo na palavra Fêmea, alvo de caça, Conformada vítima, Prefiro queimar o mapa”, com as marcas linguísticas de primeira pessoa (eu, me, vejo, prefiro). Vale apontar, na mesma composição, a *descrição patêmica*, sob a modalidade delocutiva, em que se apresenta a narrativa de uma cena dramatizante: “Ela desatinou, desatou nós, Vai viver só.” Já no terceiro clipe, as palavras de Iza, compositora e intérprete, mobilizam a *expressão patêmica* sob viés elocutivo, quando a cantora diz, por exemplo: “Já me perdi tentando me encontrar, Já fui embora querendo voltar, Penso duas vezes antes de falar...”, com codificação linguística de formas de primeira pessoa (me, perdi, fui, penso).

Tratando, então, discursivamente a patemização como uma categoria de efeito que se opõe a outros efeitos, tais como o cognitivo, o pragmático, o axiológico etc., vale lembrar que, como

qualquer categoria de efeito, dependerá das circunstâncias em que se inscreve, ou seja, a organização do universo patêmico depende da situação sociocultural em que se instaura a troca comunicativa. A esse respeito, convém destacar que os três clipes em análise parecem reverberar o mesmo quadro situacional: mulheres que se sentem oprimidas pelas mais diversas questões e que procuram se libertar dos grilhões que as aprisionam. A seleção lexical, ou, no dizer de Plantin (2010, p. 59), o *léxico das emoções* ratifica o cenário patêmico.

Nesse sentido, Charaudeau (2010, pp. 37-38), ao tratar da linguagem verbal, destaca que o efeito patêmico pode ser obtido não só pelo emprego de certas palavras, como também pelo não emprego de palavras que remetam a um universo emocional. Isto é, evidencia-se o efeito patêmico tanto por meio de um discurso direto e explícito, quanto por meio do implícito e indireto. Daí decorrem três possibilidades: palavras com tonalidades patêmicas, que descrevem emoções de maneira transparente, como “raiva”, “angústia”, “horror” etc. Vale lembrar que, por se tratar de um *efeito visado*, o emprego delas não garante que o sujeito sinta tais emoções ou, ainda, que o efeito patêmico seja produzido no interlocutor. Em seguida, as palavras que não descrevem emoções, mas que são passíveis de desencadeá-las, como “assassinato”, “conspiração”, “vítimas” etc. Tais palavras, suscetíveis de levar o interlocutor a um efeito patêmico, podem ter sua orientação argumentativa modificada em virtude da situação em que são empregadas, o que leva a crer que o efeito patêmico pode variar de acordo com a situação de comunicação. E, finalmente, os enunciados que não comportam palavras patemizantes, mas que são suscetíveis de produzir efeitos patêmicos, mediante a situação de comunicação.

A título de breve exemplo, podemos citar, respectivamente, nos três clipes, palavras ou expressões com tonalidades patêmicas, como: “minha dor”; “triste, louca ou má”; “vida louca”.

Uma grande contribuição aos estudos do *pathos*, na atualidade, foi a categorização dos efeitos patêmicos, empreendida por Patrick Charaudeau, a partir de procedimentos de encenação na televisão. Assim, o linguista estabelece o que denominou “tópicas do *pathos*” – uma “pate-

mia” (imaginários) –, duplamente polarizadas em afeto negativo ou positivo, que seriam constituídas por uma série de figuras: tópica da dor e seu oposto, a alegria; tópica da angústia e seu oposto, a esperança; tópica da antipatia e seu oposto, a simpatia; tópica da atração e seu oposto, a repulsa. Cada uma dessas tópicas é definida em termos de *cenário* e *figura*, assim como tristeza-sofrimento/contentamento-satisfação; medo-terror/confiança-apelo; cólera-indignação/benevolência-compaixão; aversão-desprezo/admiração-encantamento (Charaudeau, 2010, pp. 48-53).

Que patemias podem, então, ser mobilizadas aos escutarmos as canções e assistirmos às performances nos clipes em estudo?

Se, por um lado, nas três representações, emerge um cenário negativo, de dor, angústia, antipatia, ou até mesmo repulsa, fazendo-nos evocar as figuras de tristeza, humilhação, indignação, denúncia, aversão, desgosto, ao identificarmos comportamentos rotineiros, em nossa sociedade, em relação a mulheres previamente estereotipadas como inferiores; por outro lado, emergem também a esperança, a simpatia, a alegria e a atração, evocando figuras como a satisfação, a admiração, a compaixão e, principalmente, a esperança de que esse quadro possa mudar, dada a garra dessas mulheres, que não se entregam facilmente e que lutam por seus ideais, com coragem e força destemida.

Convém não perder de vista a ideia de que essas emoções se originam de uma racionalidade subjetiva, tendo, portanto, uma base cognitiva (racional), são ligadas a saberes de crença, o que significa dizer que qualquer modificação de uma crença leva a uma modificação de emoção e, finalmente, inscrevem-se em uma problemática psicossocial, isto é, de um indivíduo como ser partícipe de uma coletividade (Charaudeau, 2010). Assim, qualquer situação em que um julgamento de valor é coletivamente compartilhado pode gerar, nos sujeitos envolvidos, representações patêmicas de cunho positivo ou negativo. Neste caso, caso envolvam visões estereotipadas de mundo, como aquelas que reservam às mulheres um lugar subalterno na sociedade.

## ENFIM, A MULHER POR ELA MESMA

As canções *Mulher do fim do mundo* (2015), *Triste, louca ou má* (2016) e *Dona de mim* (2018), performatizadas por meio de vozes femininas enunciando em 1ª pessoa e tematizando a própria mulher, tornam-se expressões repletas de fidedignidade e emoção. Como detalhe, ressaltase que *Mulher do fim do mundo*, também interpretada por Rômulo Fróes<sup>9</sup>, um de seus compositores, é a mesma canção e, concomitantemente, outra, já que uma enunciação masculina pressupõe algum distanciamento em relação àquilo que é enunciado, parecendo deixar à protagonista mulher do fim do mundo o espaço da delocução, e não mais da elocução assumida por Elza Soares, uma figura humana respeitada, que dá (literalmente) voz à causa da mulher negra. Não haveria fusão melhor entre aquele que comunica e o enunciador do que essa que se atesta na interpretação de Elza.

No caso de *Triste, louca ou má*, a voz feminina de Juliana Strassacapa também adere facilmente ao dito. A composição múltipla e a banda *Francisco, el hombre* constituem-se de uma maioria masculina que, embora mostrando-se sempre engajada nas causas das minorias, inclusive em relação à mulher, não poderia ser mais bem representada do que pela única voz feminina do grupo – justamente por permitir a revelação de um *ethos* propício ao tema que se quer apresentar. Da mesma maneira, em *Dona de mim*, a autora da canção é também a intérprete.

Quando somados às vozes femininas que interpretam as canções, os clipes trazem narrativas que não só acentuam o dizer das canções, como também acrescentam aspectos convidativos e bastante patêmicos, de acordo com os imaginários que evocam, como, por exemplo: no primeiro clipe, apenas nas imagens, aparece a referência às matrizes africanas do candomblé; no segundo, aparecem as mulheres gordas, que surpreendem em uma dança leve, que metaforiza a sororidade; no último, aparecem três personagens que encarnam as rotinas de mulheres negras em uma sociedade machista, violenta e racista. Nos três clipes, a visibilidade da mulher negra é, em maior ou menor medida, exposta para colocar em evidência sua condição de vida,

9. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=SdeMGROgLTQ>. Acesso em 14/4/2021.

em um movimento provocativo não só pela ousada temática colocada em pauta, mas também pelos recursos artísticos diretamente ligados à estética, à ética, ao afeto.

Se é pela linguagem que são materializados os imaginários, fundamentais para o estabelecimento do elo social, é também pela linguagem que a resistência aos estereótipos e à cristalização de relações opressivas ganha corpo e pode ser discursivizada, comunicada, colocada em pauta, visibilizada e reforçada. Quando a linguagem é artística, como nos casos apresentados, é ainda mais eficaz nesse processo de resistência, porque, ao apresentar os temas, reveste-se de uma materialidade de mais fácil identificação por parte do sujeito interpretante, propícia à empatia em função das narrativas que se apresentam e emocionam. A condição da mulher na sociedade atual ganha, com isso, uma representatividade bastante relevante que se espalha, proporcionando uma mudança de valores em relação a um grupo subalternizado que precisa de respeito e justiça.

Fundamentada, sobretudo, na Teoria Semiológica de Análise do Discurso, esta reflexão parece ter mostrado como uma visão crítica dos imaginários sociodiscursivos que nos cercam é materializada nos clipes em tela e, comunicada pela mulher, ela mesma consegue afirmar seu protagonismo em relação à sua subjetividade na luta por seu espaço no mundo.

## REFERÊNCIAS

- Amossy, R. (2005). *Imagens de si no discurso: a construção do ethos*. São Paulo: Contexto.
- Aristóteles. (2015). *Retórica*. São Paulo: Folha de São Paulo.
- Beauvoir, S. de. (2009). *O segundo sexo*. (2ª ed.). São Paulo: Nova Fronteira.
- Bourdieu, P. (2017). *A dominação masculina: a condição feminina e a violência simbólica*. (5ª ed.). Rio de Janeiro: Bestbolso.
- Charaudeau, P. (2015). *Identidade linguística, identidade cultural: uma relação paradoxal. Discurso e (des)igualdade social*. São Paulo: Contexto, p. 13-30.
- \_\_\_\_\_(2010). *A patemização na televisão como estratégia de autenticidade. As emoções no discurso, volume II*. Campinas: Mercado de Letras.
- \_\_\_\_\_(2008). *Linguagem e discurso – modos de organização*. São Paulo: Contexto.
- \_\_\_\_\_(2006). *Discurso político*. São Paulo: Contexto.
- Charaudeau, P. & Maingueneau, D. (2004). *Dicionário de Análise do discurso*. São Paulo: Contexto.
- Courtine, J. (2013). *Decifrar o corpo: pensar com Foucault*. Petrópolis: Vozes.
- Galinari, M. M. (2014). *Logos, Ethos e Pathos: “Três lados” da mesma moeda*. Alfa, 58 (2), pp. 257-285.
- Hooks, B. (2019). *Teoria feminista: da margem ao centro*. São Paulo: Perspectiva.
- Kerbrat-Orecchioni, C. (1996). *La conversation*. Paris: Seuil.
- Lugones, M. (2020). *Colonialidade e gênero. Pensamento feminista hoje: perspectivas decoloniais*. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, p. 52-83.
- Maingueneau, D. (2008). *A propósito do Ethos. Ethos discursivo*. São Paulo: Contexto, pp. 11-19.
- \_\_\_\_\_(2005). *Ethos, cenografia, incorporação. Imagens de si no discurso: a construção do ethos*. São Paulo: Contexto, pp. 69-92.
- Mira, R. (2017). *O arquétipo da princesa na construção social da feminilidade*. Lisboa: Edições Colibri.
- Plantin, C. (2010). *As razões das emoções. As emoções no discurso, volume II*. Campinas: Mercado de Letras, pp. 57-80.

FERES, BEATRIZ DOS SANTOS & MONNERAT, ROSANE SANTOS MAURO; *A mulher por ela mesma em três clipes brasileiros: uma análise semi-discursiva / The woman by herself in three Brazilian clips: a semi-discursive analysis*  
*REDIS: REVISTA DE ESTUDOS DO DISCURSO*, N° 10 ANO 2021, PP. 125-150

Santos, B. de S. (2020). *O fim do império cognitivo: a afirmação das epistemologias do Sul*. Belo Horizonte: Autêntica.

Wolf, N. (2020). *O mito da beleza: como as imagens de beleza são usadas contra as mulheres*. (13ª ed.). Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos.

#### FONTES

El hombre, Francisco. *Francisco, el hombre - Triste, Louca ou Má (OFICIAL)*. YouTube. 05 out. 2016. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=lKmYTHgBNoE#franciscoelhombre>

Iza. IZA - *Dona de Mim*. YouTube. 28 set. 2018. Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=FnGfgb\\_YNE8&t=3s](https://www.youtube.com/watch?v=FnGfgb_YNE8&t=3s)

Soares, E. *Elza Soares - Mulher do Fim do Mundo (Clipe Oficial)*. YouTube. 03 mar. 2017. Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=6SWIwW9mg8s>

