



Músicas (não) compostas por Diana em seu álbum de 1978: discurso de uma “nova mulher”?¹

Lyrics (not) written by Diana in her album of 1978:
discourse of a “(new) woman”?

*Adenisi Mendonça Santana*²
*Micaela Cristina Moreira*³
*Karine Rios de Oliveira Leite*⁴
*Thiago André Rodrigues Leite*⁵

RESUMO

Objetivamos investigar, no álbum “Diana (1978)”, efeitos de sentidos na construção discursiva de uma “nova mulher”, tendo como aporte teórico Teorias Feministas e a Análise de Discurso. Nas músicas, o sujeito discursivo apresenta deslocamentos, indiciando uma mulher ousada e menos conformada com a sociedade patriarcal.

PALAVRAS-CHAVE: “Diana (1978)”. Discurso. Mulher. Feminismo.

ABSTRACT

We aim at investigating, in the album “Diana (1978)”, meaning effects in the discursive construction of “a new woman”, having Feminist Theories and Discourse Analysis as theoretical support. In the lyrics, the discursive subject presents displacements, indicating a bold woman who is less in conformity with patriarchal society.

KEYWORDS: “Diana (1978)”. Discourse. Woman. Feminism.

1 Este artigo científico é resultado do desenvolvimento de Projeto de Iniciação Científica pelo Programa Institucional de Bolsas de Iniciação Científica no Ensino Médio nas Ações Afirmativas (PIBIC-EM-Af), de agosto de 2022 a julho de 2023, tendo como orientandas duas alunas da Educação de Jovens e Adultos (EJA), do Curso Técnico em Secretariado, do Instituto Federal de Goiás (IFG), Campus Jataí, sob a orientação de dois docentes da área de Letras desse Campus, os quais investigam diferentes materialidades de linguagem em Análise de Discurso. Agradecemos ao CNPq o financiamento da pesquisa.

2 Estudante do Curso Técnico em Secretariado no Instituto Federal de Goiás (IFG), Campus Jataí. E-mail: adenisi.mendonca@academico.ifg.edu.br

3 Estudante do Curso Técnico em Secretariado no Instituto Federal de Goiás (IFG), Campus Jataí. E-mail: c.micaela@academico.ifg.edu.br

4 Doutora em Estudos Linguísticos pela Universidade Federal de Uberlândia (UFU). Professora de Língua Portuguesa no Instituto Federal de Goiás (IFG), Campus Jataí. E-mail: karine.leite@ifg.edu.br

5 Doutor em Estudos Linguísticos pela Universidade Federal de Uberlândia (UFU). Professor de Língua Portuguesa e Língua Inglesa no Instituto Federal de Goiás (IFG), Campus Jataí. E-mail: thiago.leite@ifg.edu.br

* * *

Introdução

Na esfera musical da década de 70, apesar da constante luta feminista, há um cenário bastante machista e sexista, já que a sociedade é estruturada pelo patriarcado. Se, conforme Sarti (2004), o feminismo da década 70 veiculava preocupações concernentes às relações interpessoais, dando voz e visibilidade a experiências de ordem íntima, nos anos 80, começaram a surgir, segundo Manini (1996, p. 56), enfoques voltados à “realidade das mulheres em sua relação com o sujeito masculino e a família”, questões como “sexualidade, prazer, direito ao corpo, maternidade, saúde, violência contra a mulher”.

Pela proximidade com a nova década, o disco “Diana (1978)” incita-nos a investigar, em termos de efeitos de sentido, vestígios de (busca por) uma “nova mulher” (autônoma, emancipada, empoderada...), vestígios discursivos de (certo) empoderamento das mulheres, possivelmente decorrente de (certas) conquistas do feminismo. Neste artigo, objetivamos analisar a possível relação entre efeitos de sentido de dizeres nas músicas do disco “Diana (1978)” e a construção discursiva de uma “nova mulher”, nosso sujeito discursivo, que, apesar da força do patriarcado, apresenta deslocamentos, alçando outras posições sociais e discursivas. Assim, este texto se justifica pela possibilidade de conhecermos certa trajetória das mulheres influenciada (in)diretamente pelo pensamento feminista das décadas de 70 e 80 e, conseqüentemente, compreendermos nuances de uma mulher (ainda conflituosa), mas com deslocamentos favorecidos por conquistas (ainda que talvez sutis) do feminismo e, em última instância, contribuirmos com o fortalecimento da luta feminista.

Sob esse prisma, baseamo-nos em autoras que versam sobre o feminismo: Sarti (2004), hooks (2004, 2018, 2019) e Manini (1996), bem como em pilares teóricos de autores da Análise de Discurso (AD): Pêcheux (1993) e

Orlandi (2005), com vistas a compreendermos a dinâmica da mulher em diversas instâncias, sobretudo no fim da década de 70, de modo que a análise de efeitos de sentido e da construção discursiva de uma “nova mulher” nas composições do álbum “Diana (1978)” envolve a análise de possíveis lutas contra o sexismo e o machismo, as quais se configurariam como possíveis tentativas de emancipação da mulher, emancipação esta, segundo hooks (2019), muitas vezes frustrada, em decorrência do patriarcado, o que nos faz pensar, igualmente à autora, que as conquistas feministas estão sempre em risco.

Feminismo no Brasil e o álbum “Diana (1978)”

Os movimentos sociais de grupos minoritarizados do cenário político-cultural da década de 70, entre eles o feminismo, expõem, segundo Manini (1996, p.47), “uma situação de discriminação dentro de uma cultura masculina, denunciando, além de desigualdades legais em relação ao homem, uma diferença cultural que desvaloriza a figura feminina mesmo nas relações mais íntimas e cotidianas”⁶. Em nosso entendimento, desigualdades, inclusive, no plano da subjetividade do relacionamento afetivo/amoroso, sendo regular a não reciprocidade nesse relacionamento, no envolvimento subjetivo na relação, o que foi analisado por Leite *et al.* (2023) em relação ao álbum “Diana (1972)”, cujas letras permitem interpretar sentidos vinculados a contradições discursivas de mulheres na efervescência do movimento feminista no Brasil, mas arraigadas a padrões patriarcais, sendo, então, regulares as posições discursivas de mulher como “sujeito que ama” e homem como “sujeito amado”. Porém, com a evolução do feminismo no Brasil dos anos 70 e 80, a mulher abandona, de certa forma, a busca por igualdade,

6 Conforme Sarti (2004), existem naturalizações/essencializações do ser mulher, entre as quais situamos, como Nascimento (2021), a relação com o sexo feminino. Por isso, considerando, a partir de Nascimento e outros estudos transfeministas, existências de mulheres trans e travestis, bem como diferentes formas de mulheridades e feminilidades, empregaremos apenas o termo “mulher”, excetuando-se essa citação e a classificação linguística de gênero.

“apostando” na afirmação de diferenças de gênero, em diferenças entre homens e mulheres, de modo que o movimento feminista assume outras nuances.

Ante a relevância do feminismo sob o prisma da (re)afirmação da diferença, a autora bell hooks (2004) questiona a definição de feminismo como igualdade entre homem e mulher, problematizando a fragilidade dessa concepção, e afirma que a igualdade entre mulheres e homens só ocorre com o confronto à base cultural de opressão de grupos. Sob esse entendimento, Charlotte Bunch (*apud* hooks, 2004), feminista radical, baseando-se “numa concepção fundamentada da política de domínio e do reconhecimento das interconexões entre os vários sistemas de domínio”, afirma a importância de se considerar, além do sexismo, outros sistemas de domínio, entre eles situamos o “patriarcado”, o “capitalismo”, o “racismo”.⁷

De certo modo, nesse cenário, que bell hooks (2019, p.17) caracteriza como “estado patriarcal capitalista dominado pela supremacia branca”, entendemos que a artista Diana, embora podendo divulgar composições próprias, teria a produção limitada na esfera musical, já que o álbum “Diana (1978)” passou, de certo modo, pelos domínios dos homens, em termos de aprovação, parceria, direção, (res)soando formas de controle pela hegemonia masculina. Segundo mencionado anteriormente, o feminismo da década de 70 conduziu à possibilidade da presença das mulheres nos espaços sociais, no mercado de trabalho, coube, de certo modo, ao da década de 80 trazer questões da especificidade da mulher, de ordem privada e, em nosso entendimento, permitir a circulação de efeitos de sentido outros, o que ocorre no álbum em tela.

Quando problematizamos o fato de as composições do disco “Diana (1978)” serem de autoria total ou parcial, ou não autorais de Diana, entendemos que essas questões compõem as condições de produção de dizeres

7 Neste trabalho, não empreendemos análise interseccional, como discorrida por importantes e reconhecidas pensadoras brasileiras, como Carla Akotirene; entretanto, julgamos relevante mencionarmos que reconhecemos os impactos constitutivos da tríade racismo-patriarcalismo-capitalismo na formação da sociedade brasileira.

em uma sociedade caracterizada por funcionamento do patriarcado, que estrutura/molda performances de gênero, atribui (ou não) lugares (ou não lugares), etc. Logo, pensar sobre o fato de as músicas terem autoria de mulher implica pensar o lugar atribuído, permitido às mulheres no cenário musical e, conseqüentemente, a possibilidade de emergência de outros sentidos; pensar o modo como certos sentidos passíveis de emergir nas composições relacionam-se ao fato de, nas condições de produção do álbum, a mulher ocupar posições sociais e discursivas que lhe eram negadas, dificultadas, abordando, por exemplo, questões de ordem privada, a cultura da mulher, como afirmado por Manini (1996) sobre o feminismo da década de 80.

Nessa perspectiva, quando problematizamos a construção discursiva de uma “nova mulher” nas composições do disco “Diana (1978)”, consideramos que se trata da produção de efeitos de sentido possíveis em determinadas condições de produção, as quais são pensadas como forma de alinhar o linguístico ao social, entendendo que este “condiciona” aquele na produção de efeitos de sentido possíveis. Essa construção discursiva pode ser concebida como relacionada a lugares discursivos (posições discursivas), compreendidos, segundo Pêcheux (1993, p. 82), como formações imaginárias que são construídas discursivamente em dadas condições de produção. São lugares “que A e B se atribuem cada um a si e ao outro, a imagem que eles se fazem de seu próprio lugar e do lugar do outro”, e que, segundo ele, estão envolvidos/(pres)supostos em todo processo discursivo, de produção de sentidos sociais.

A Análise de Discurso e o álbum “Diana (1978)”

O álbum “Diana (1978)” contém 11 faixas e apresenta três modos de composição: não autoria, parceria e autoria. Consideramos como modo de composição de não autoria as músicas que, não havendo sido escritas por Diana, foram cantadas/interpretadas por ela: “Solte os cabelos (Faça como eu)” (Wellinton), “Vida que não para” (Odair José) e “Campo verde flor

selvagem” (Régis e Celso Itaborahy). Em parceria, o disco apresenta as músicas “Mundo Moderno” (Diana e Sobreira Batera) e “Domingo de flores” (Humberto Assunção, Sobreira Batera e Diana). Como composições autorais, conta com os títulos “A vida que eu tanto sonhei”, “Conflito”, “Pode ser”, “A outra metade”, “Tapete mágico” e “Se eu soubesse”. Constituído por músicas compostas, em sua maioria, por ou com a participação de Diana, nome artístico de Ana Maria Siqueira Iório, o álbum é um indício de empoderamento da mulher nessas condições de produção.

Relacionando uma possível regularidade discursiva à separação entre composições autorais e não autorais, inicialmente, foram ouvidas, transcritas⁸ e analisadas discursivamente as músicas não autorais e compostas em parcerias, seguidas das composições exclusivamente autorais de Diana. Porém, dados os resultados preliminares e a concepção de que falar em efeitos de sentido implica o reconhecimento da não empiria, constatamos que, mesmo nas composições de autoria de homens ou em parceria com homens, esses sentidos seriam passíveis de emergirem, sentidos relacionados à construção discursiva de uma “nova mulher” são possíveis também em músicas não autorais e em parceria. Por isso, os resultados das análises são apresentados com as músicas agrupadas de acordo com os efeitos de sentidos em sua (ir)regularidade discursiva.

Tendo como foco o discurso de uma “nova mulher” nas composições do álbum “Diana (1978)”, priorizamos empregos relativos à primeira pessoa verbal, seja por meio de pronomes, seja por meio de conjugações verbais, pensados na relação com as condições de produção, procurando compreender de que modo há dizeres em tais composições que permitem efeitos de sentido indicadores de uma “nova mulher”, nosso sujeito discursivo. Em outras

8 A despeito desse procedimento metodológico, notamos que algumas letras do disco não estão disponíveis na internet, como é o caso da música “Pode ser”, o que nos parece indiciar certa ausência de popularidade da música, do álbum, o qual, apesar de mais recente que o de 1972, apresenta músicas sem a mesma repercussão e visibilidade, mas também (a tentativa de) possível apagamento, silenciamento, pela mídia, de músicas que veiculam sentidos da “nova mulher” (da própria construção desse sujeito discursivo), ou mesmo a apreciação da sociedade pelas músicas que mantêm a mulher no lugar (social e discursivo) do “sujeito que ama”.

palavras, nosso *corpus* foi constituído por empregos linguísticos em que há a referência à mulher e ao outro, enfocando formas linguísticas no feminino e empregos das pessoas discursivas, ou seja, o modo como se refere a si (com os outros ou não) e ao(s) outro(s), o que grifamos nos versos analisados.

Segundo Orlandi (2005, p. 117), “(...) faz parte da própria metodologia discursiva levar-se em conta a contradição, a fragmentariedade e a heterogeneidade de seu objeto específico”, de modo que a AD em que nos embasamos nos permite perguntar o que um dado termo pode produzir em termos de efeitos de sentido, na relação com outros termos, em um determinado momento discursivo. Por isso, analisamos certos termos paralelamente a outros dizeres das músicas, tendo em vista a compreensão de que a construção do sentido é relacional. Tal é o que apresentamos nas análises a seguir, focando contradições discursivas, de modo que fizemos uma possível separação entre o que está para a ordem da regularidade discursiva (“nova mulher”) e o que está para a ordem da irregularidade discursiva (“antiga mulher”).

Uma “nova mulher”: a regularidade discursiva

Na música “Mundo Moderno” (Diana e Sobreira Batera), são abordados vários assuntos, como: modernidade, problemas financeiros, industrialização, pessoas mais tensas, cotidiano agitado, como nos versos: “Hoje está tudo mudado / Asfaltaram meu bairro e as flores morreram / Hoje onde tudo é moderno e não há mais inverno / e **a culpada sou eu, sou eu**”. Tais versos parecem indiciar um tom de lamento e o conseguinte reconhecimento de que a mulher, como as pessoas em geral, seria responsável pelas mudanças na modernidade, as quais aparentam ser negativas, o que permite ser pensado a partir dos usos das palavras e expressões: “mudado”, “morrer,” “não há mais”, “culpada”, sinalizando que as mudanças (asfalto, ausência de flores e inverno...) não seriam boas.

Outra interpretação seria a relação de contiguidade entre o estado do mundo moderno e o estado de espírito da mulher nesse novo momento, como se esse mundo fosse reflexo da “nova mulher”, que, com novas formas de lidar com a vida, poderia ser responsabilizada pelos problemas da modernidade, cujos resultados, supostamente negativos, seriam advindos da luta feminista, e, portanto, “culpa” da mulher. Assim, quando ela afirma que “a culpada sou eu”, isso não necessariamente significaria o reconhecimento de sua responsabilidade no cenário vigente, mas a possibilidade de que ela se reconheça como sendo alguém culpada pela sociedade, reproduzindo, de certo modo, o que dizem sobre ela. De certa forma, a mulher, desejando a modernidade (da qual poderia fazer parte a luta feminista), deveria ser responsabilizada pelos considerados aspectos negativos envolvidos nesse processo, já que, segundo bell hooks, “[é] evidente que a sociedade está mais receptiva às exigências ‘feministas’ que são menos ameaçadoras, que possam até ajudar a preservar o *status quo*” (hooks, 2019, p. 17).

No entanto, a cada estrofe com aparente tom de lamentação, segue o refrão, cujos dizeres permitem interpretar uma resposta da mulher à sociedade reacionária, posicionando-se contra a lamentação e a culpabilização, indiciando e (re)afirmando o desejo e a busca por ser feliz, a disposição para a vida: “Eu quero é cantar, eu quero é amar / não ligo pra nada, senão vou chorar / vou vivendo a vida do jeito que der / estou é aqui pro que der é vier”. O refrão seria uma espécie de resposta da “nova mulher” às acusações, responsabilizações que ela sofre de pessoas conservadoras. O refrão, sendo bastante repetido até o fim da música, parece passar a significar a persistência desse ideal de vida e também a esperança/possibilidade de que os aspectos negativos da modernidade possam ser esquecidos, de modo que a nostalgia pudesse “ficar para trás”. Essa interpretação parece ser reforçada quando, no fim da música, ocorre uma “virada” no ritmo, ficando mais alegre e festivo, o que pode permitir como interpretação a ideia de aceitação dessa nova época e uma espécie de libertação do passado.

Analogamente, em “Solte os cabelos (faça como eu)” (Wellinton), há dizeres que parecem construir a representação da “nova mulher”, que anseia ser livre. O apelo para soltar os cabelos, por exemplo, pode representar uma mulher menos contida, comportando-se menos em conformidade com os padrões da sociedade patriarcal, o que ganha realce quando o verbo “soltar” aparece associado ao termo “vida” (“**solte** os cabelos e a vida”), como parte do complemento verbal, indiciando o apreço por uma vida mais livre.

É possível perceber também como efeito de sentido na representação de uma “nova mulher” a assunção à posição de alguém capaz de aconselhamento, o que pode ser notado pelo emprego dos verbos no imperativo ao longo da música, como em: “**solte** os cabelos e a vida / **deixa** o sorriso no ar, / **faça** alguém por você se apaixonar”, entre outros versos. Há aconselhamentos para a liberdade (“**solte** os cabelos e a vida”), a superação (“pra que ficar aqui / chorando o que perdeu / **acorda**, amor, e **faça** como eu”), o desapego (“**tire** da mente o passado”), incentivando a viver com alegria (“**deixa** o sorriso no ar”), a paixão (“**faça** alguém por você se apaixonar”), a observar (“ao menos, **olhe** uma vez / e **veja** o mundo ao redor”) e viver o momento (“**Procure**, então, viver / que é bem melhor”). Seria uma “nova mulher”, confiante e decidida, capaz até mesmo de se colocar como exemplo, o que aparece sinalizado, inclusive, no título da composição (“Solte os cabelos (**faça** como **eu**”)), e, de modo especial, nas duas últimas estrofes, nas quais há o deslocamento do endereçamento ao outro para a predominância da primeira pessoa do singular: “**Eu** vou, / não importa que a vida / **me** leve a um lugar / que **eu** nem possa ficar. **Eu** vou, / há sempre uma estrada, / quem sabe, algum dia, / **eu** vá **te** encontrar”.

Endossando a interpretação de uma “nova mulher” em composições do álbum “Diana (1978)”, citamos bell hooks (2004, p. 14), a qual entende que os “homens não podem mudar se não há modelos para mudança. Homens não podem amar se eles não são ensinados sobre a arte de amar”. Assim, é interessante observar que a “nova mulher”, de certo modo, coloca-se na posição de alguém que pretende não só assumir novos lugares, mas também,

apresentando-se como exemplo, direcionar o homem nesse movimento de mudança, ensinar como amar, como viver, etc, destacando os empregos dos verbos no imperativo e os usos de primeira pessoa.

Nesse sentido, versos da música “Pode ser” (Diana) também apontam indícios da “nova mulher” por significarem certa reciprocidade no relacionamento, graças aos empregos, por exemplo, de “a gente” (ela junto à pessoa amada): “Pode ser que nunca mais **a gente se** ame / Pode ser que nunca mais **a gente se** encontre / Pode ser que nunca mais **eu** lembre o **seu** nome / Pode ser que dessa vez o adeus dure sempre”. Além disso, o reconhecimento, por parte dela, da possibilidade da efemeridade do relacionamento, o que é reforçado pelo paralelismo da expressão “pode ser”. Tal reconhecimento seria endossado por dizeres, como: “**Eu** sei que **você** vai partir a qualquer hora”, visto que, a partir da hierarquia estabelecida pelo funcionamento patriarcal da sociedade, é naturalizado o homem abandonar a mulher, o relacionamento.

Porém, desta vez, a mulher parece comportar-se de forma distinta da “antiga mulher”, pois, ao contrário de lamentar, sofrer, reclamar, demonstra-se realista e aberta às possibilidades do porvir, o que pode envolver até mesmo o fim do amor (“nunca mais a gente se ame”), dos encontros (“nunca mais a gente se encontre”), de abraços e beijos (“que nunca mais a gente se beije”, “que nunca mais a gente se abrace”), que ela mesma esqueça o nome dele (“que nunca mais **eu** lembre o **seu** nome”), entre outras implicações, até a de que “o adeus dure sempre” e “que, dessa vez, o amor se acabe”, mas ela lida com isso com certa tranquilidade. A percepção da possibilidade de esse amor ser rompido, a ponto de o homem ter seu nome esquecido por ela, apresentaria uma tentativa de desestabilização na hierarquia das relações afetivas, até mesmo com certa partilha de atitudes, marcada por “eu” (a mulher) e “seu nome” (do homem), porque seria ela a pessoa que esqueceria o nome, o que poderia indiciar certo empoderamento da mulher.

Na música, a negociação de papéis “sujeito amado” e “sujeito que ama” parece ser tensionada, instaurando-se o compartilhamento de papéis, que

parece colocar a mulher na posição de, em alguma medida, dar ordens, conselhos e/ou sugestões, notando-se, novamente, empregos do modo imperativo: “se **manda**, **menino**, se **manda** / ou **volte** pra ficar”. Ela determinaria certas condições para a permanência dele, pois deveria voltar “pra ficar”, realizando certo confronto à dominação masculina, a qual poderia ser pensada também a partir do emprego do vocativo no masculino (“menino”), associado à ideia de imaturidade, infantilidade. Assim, uma “nova mulher” romperia com uma hierarquia cultural/patriarcal, de modo que chama o “homem” de “menino”, tendo certa autoridade sobre ele, o que seria confirmado pelos empregos de verbos no imperativo.

Como nas músicas “Domingo de Flores” e “Pode ser”, em “Vida que não para” (Odair José), parece haver o tensionamento entre (apego à (repetição da) tradição) e viver a modernidade, exercer novos papéis, superar o passado e assumir novas formas de vida. Na composição de Odair José, duas estrofes sinalizariam o pensamento de pessoas apegadas à tradição, que rejeitam, recusam a modernidade, comportamento esse combatido nas estrofes seguintes, quando a mulher, dizendo-se amiga (“conte comigo, sou sua amiga / pode acreditar em mim”), dispõe-se a aconselhar a pessoa a desconstruir a percepção anteriormente mencionada.

A primeira, a segunda e a quinta estrofes dessa música sinalizam o pensamento de pessoas que pensam “que o mundo é quadrado” (“**você** que pensa que o mundo é quadrado”) e considerariam a modernidade algo negativo, pois há “gente andando à toa”, um modo de vida acelerado (“vida que não para / máquina que voa”), sem sentimento (“coração de ferro / mente de metal / nasceu no espaço sideral”), “mundo sem prazer / noite de agonia”, como se a modernidade tivesse implicações negativas para (a vida das) pessoas, observando particularmente a associação à ideia de desumanização, ausência de algo, já que o coração não teria sentimentos, sendo “de ferro”; a mente não seria humana, mas “de metal”; seria um “mundo sem prazer”, sendo “de agonia”.

No entanto, a terceira e a quarta estrofes parecem interpor a essa lamentação a voz da “nova mulher”, cujos dizeres veiculam o desejo de desconstruir esse entendimento acerca da modernidade, pois, ao se colocar como “amiga”, aconselha quem pensa daquele modo a rever seus conceitos, o que se pode notar pelo emprego de verbos no imperativo afirmativo e negativo, sinalizando as orientações dadas: “**conte** comigo, / **sou sua amiga**/, **pode acreditar** em mim. / **Não tenha** medo, / **não faça** segredo, / pois a vida não é assim”), o que se realiza também com o endereçamento ao interlocutor, por meio dos pronomes, como forma de aconselhamento a rever a concepção acerca da modernidade, ocorrendo fortemente ao afirmar que esse modo de associar a modernidade à ausência de amor e a práticas erradas seria responsável por fazer a pessoa viver “sempre triste”: “ **você** que pensa que o mundo é quadrado, / **você** que pensa que o amor não existe, **você** que acha que anda tudo errado, / por causa disso é que **está** sempre triste”.

Nessa perspectiva, vestígios de uma “nova mulher” podem ser percebidos também na música “Tapete Mágico” (Diana), a qual não aborda essencialmente o amor ou sofrimentos trazidos por ele; expressa questionamentos, dúvidas, angústias existenciais da mulher. Objetivando analisar a possível construção discursiva da “nova mulher”, recortamos, conforme mencionado, empregos da pessoa discursiva, cuja recorrência, nessa música, em especial, da primeira pessoa (verbal e discursiva), reforçaria o caráter subjetivo da composição, o que pode ser considerado indício de certa liberdade de externalizar pensamentos, sentimentos, desejos.

Não obstante essa oportunidade de se expressar, parece existir, na verdade, uma liberdade relativa, o que é possível percebermos pelos desejos associados ao verbo “querer”: “ **quero** ser a nuvem que no céu vagueia”, “a lua nova”, “a lua cheia”, “a tempestade a cair na mata”, “um mar brilhando num luar de prata”, “ter o dom de estar em todos os lugares”, “ver campinas, montes, mares”, “ver de perto as estrelas no encantamento”. Podem ser interpretados como desejos associados ao plano do fantástico, dada a impossibilidade de realização. Mas também, pela possibilidade da

interpretação figurativa, tais dizeres podem ser compreendidos como vestígios da “nova mulher”, pela declaração de desejos grandiosos, surpreendentes, uma busca por beleza (“a lua nova”, “a lua cheia”, “ver de perto as estrelas no encantamento”), prazer, liberdade (“vaguear”, “estar em todos os lugares”), etc, já que tais elementos e fenômenos aconteceriam naturalmente, de modo distinto do que, na sociedade patriarcal, ocorre com as mulheres, que têm suas ações, emoções e comportamentos cerceados, moldados pela exigência de certa performance de gênero, precisando se comportarem de maneira tal a se conformarem aos padrões estabelecidos.

Na época de lançamento do álbum, com desdobramentos do movimento feminista e o contexto de luta pela anistia e contra a opressão ditatorial (inclusive com organização de movimentos de mulheres), delineava-se a continuidade da busca por um novo modo de agir e pensar, por um mundo transformado, em que os desejos reprimidos citados na música tivessem a chance de aflorarem e se concretizarem, sem repressão. Esse entendimento parece ser corroborado pelos dizeres do refrão: “Ah, se tudo fosse assim, / e não um sonho irreal, / **eu teria** mais poder / para **escolher** entre o bem e o mal”, significando que os desejos pertenceriam a um “sonho irreal” e que, “se tudo fosse assim”, “teria mais poder para escolher entre o bem e o mal”. Uma “nova mulher” gostaria que isso não fosse um “sonho irreal”, pois corresponderia a ter liberdade de escolher o bem em detrimento do mal, indiciando viver em um contexto cuja realidade implica renúncias, tolhe desejos, liberdades (“muita estrada **eu** caminhei, / muita coisa **eu** não fiz, / ah, se tudo fosse assim, / **eu** seria muito mais **feliz!**”).

A marca mais realista da “nova mulher” parece fazer reconhecer que esse “sonho”, em que ela seria “muito mais feliz”, caracterizado, na própria música, como “irreal”, só seria possível em uma atmosfera mística, fantasiosa, com a presença de uma “boa fada” (elemento recorrente nas narrativas infantis, capaz de realizar situações inimagináveis, e também associada à ideia de cuidado) e de um “tapete mágico” (que a conduziria para esse lugar fantasioso): “Voa, **tapete mágico**, pelo seu azul sem fim, / **eu** quero ver, no

horizonte, se a **boa fada** se esqueceu de **mim**”. Seria uma espécie de “argumentação” com a fada, sendo esta “responsável” pelo seu destino, o que indicaria uma mulher não conformada com a estrutura e o funcionamento da sociedade.

A quebra desse padrão de mulher manifesta-se, de modo especial, no rompimento da posição da mulher exclusivamente como “sujeito que ama”, padrão bastante presente, conforme Leite *et al.* (2022), em músicas do álbum “Diana (1972)”, o que expressaria uma mulher, de certa forma, liberta da submissão de se manter em um relacionamento sem reciprocidade, como na música do álbum “Diana (1978)”: “Se eu soubesse” (Diana), a partir da qual podemos interpretar que a “nova mulher” lamenta o fato de o homem não corresponder ao afeto que sente por ele (“Se **eu soubesse** que **você**, quando dorme, sonha **comigo**, / **eu teria esperado** pra ser muito mais que uma amiga. / Se **eu** soubesse que **você**, qualquer dia, ficasse sozinho, / **eu teria** esperado pra ser a dona do **seu** carinho”), mas também que, independentemente de ter amado o homem antes, ela tem o direito de escolha e escolheu não mais esperar por ele (“Mas agora é muito tarde pra falar de amor. / Agora não adianta o sonho terminou”).

Segundo bell hooks (2004, p. 17), conformadas ao funcionamento patriarcal, as mulheres “aprendem, então, a se contentarem com qualquer atenção positiva que os homens sejam capazes de dar. Elas aprendem a supervalorizá-la. Elas aprendem a fingir que é amor. Elas aprendem a como não falarem a verdade sobre homens e amor. Elas aprendem a viver a mentira”. Assim, entendemos que, a partir do momento em que a mulher de “Se eu soubesse” passa a (se) questionar sobre o comportamento do homem, podemos perceber a presença da “nova mulher”, a qual compreende, por exemplo, a constituição do homem nesse tipo de sociedade e expressa esse incômodo ao afirmar que, se não fosse assim, a realidade poderia ser outra, ser, possivelmente, melhor. Se, conforme hooks (2004, p. 11), as mulheres acomodadas ao patriarcalismo, “não podem abertamente falar sobre homens porque nós temos sido tão bem socializadas na cultural patriarcal para ficar

em silêncio quando o assunto é homens”, quando elas questionam o comportamento deles, emerge a “nova mulher”, que se mostra, inclusive, menos romântica e mais realista, ao reconhecer que “agora é muito tarde pra falar de amor” e que “o sonho terminou”.

A construção discursiva de uma “nova mulher” também é possível a partir da interpretação de dizeres da música “Campo verde, flor selvagem” (Régis e Celso Itaborahy). Nos versos “Campo verde, flor selvagem... / **teu** sorriso, **nossa** vida”, o elencamento de elementos, marcado pelo uso de vírgulas separando os sintagmas nominais (“campo verde”, “flor selvagem”, “teu sorriso”, “nossa vida”), pode ser interpretado como mero apontamento de itens que compõem o cenário, mas também que o sorriso da pessoa amada é a vida dela/deles, uma espécie de elipse: “teu sorriso é nossa vida”. É possível pensarmos que, apesar disso, não existiria a ideia de imprescindibilidade da pessoa amada para a vida, pelos indícios do apreço da “nova mulher” pela liberdade, o que pode ser notado na afirmação de que “corpos rolavam morro abaixo / se amavam, saltavam, corriam...”, liberdade conferida aos corpos que, inclusive, “rolavam morro abaixo” e mesmo na adjetivação do substantivo “flor”, que é “selvagem”, isto é, que nasce espontaneamente, de modo livre. O “campo verde” seria solo novo em que surge o amor livre.

Todavia, mesmo com mudanças significativas na construção do sujeito discursivo “nova mulher”, observamos ainda músicas com teor de dominação masculina; e o patriarcado, em funcionamento, configurando-se como regime de hierarquização de gêneros, continua a atribuir à mulher uma posição submissa. Por isso, embora possa ser notado (certo) empoderamento, é possível interpretarmos também que este ainda está, em alguns momentos, condicionado à aprovação do homem, coexistindo “nova mulher” e “antiga mulher”, como pretendemos elucidar nas análises a seguir.

A “antiga mulher”: a irregularidade discursiva

É importante afirmarmos que, na música “Mundo Moderno” (Diana e Sobreira Batera), a despeito da regularidade discursiva apontando para a construção de uma “nova mulher”, cuja voz combateria a do conservadorismo, há, paralelamente, a possibilidade de interpretação de que seja a própria mulher vivendo, sentindo, expressando contradições (discursivas) no e do mundo moderno, instaurando, assim, certa equivocidade. Tanto poderia ser a “nova mulher” rebatendo o conservadorismo, conforme anteriormente analisado, quanto poderia ser a permanência/coexistência da “antiga mulher”, também presente em “Domingo de Flores” (Diana, Humberto Assunção e Sobreira Batera), que, semelhantemente, parece tensionar a relação entre tradição/passado e modernidade.

Essa composição apresenta intertextualidade com a parlenda “Hoje é domingo”, a qual, como um passeio no parque aos fins de semana, configura-se como a manutenção de manifestações tradicionais, populares, simples e divertidas: “Bem, hoje é domingo, / dizem por aí que ele é pé de cachimbo. / Então, **me dê o seu** lindo braço, / **eu acho** até muito bonito **a gente** ir até o parque, / girar em roda gigante, / depois andar no cavaleiro de brincadeira”. No entanto, os versos “**Mas se você quiser / Eu** compro até pipocas / Depois milhões de trocas / **Te chamo** pra casar” parecem abordar o inusitado de uma “nova mulher”, observando, já de início, a quebra da tradição pelo emprego da conjunção adversativa “mas”. Indicia, pelos usos de primeira pessoa, uma mulher capaz de romper com a mesmice (do domingo), de ter a iniciativa de apresentar proposições, comprar pipoca, capaz de ter a iniciativa até de chamar “pra casar”.

Tradicionalmente, o homem, na sociedade patriarcal capitalista, seria o decisor, provedor, o que deteria o poder de compra, seria um papel vivenciado mormente pelo homem. Porém, a despeito desses apontamentos de uma “nova mulher”, que passa a ocupar outros espaços sociais, são perceptíveis vestígios de uma mulher ainda submissa e inferiorizada na sociedade patriarcal, que ainda se coloca pronta para satisfazer os desejos do

outro, que se esforça “até” para comprar pipoca, e cujas atitudes (ousadas, à época) ficariam condicionadas ao querer do outro: “se você quiser”.

A letra de “Domingo de Flores” permite-nos interpretar, semelhantemente ao que foi afirmado por bell hooks (2004) sobre o estado patriarcal capitalista, aparente ausência de restrições à mulher, a qual, apesar de “nova mulher”, por desempenhar iniciativas, colocar-se propositivamente no relacionamento, ainda teria (precisaria ter) seu comportamento submetido à aprovação do homem: “se você quiser, eu compro até pipocas”. Portanto, ainda que pareça haver certa ausência de restrições relativas à tomada de certas iniciativas em um relacionamento, com um convite para passeio e/ou realização de outras atividades, é possível vislumbrar a permanência da opressão ao estarem vinculadas ao desejo do homem.

Essa permanência do homem em lugar de grande importância na vida da mulher também é possível de ser interpretada na música “Conflito” (Diana), na qual o amor da mulher pelo homem pode ser identificado, mas sem tantos traços de dependência, já que se encontram de maneira casual. Nos versos “**Vamos deixar** para depois / O que hoje não tem solução / **Aproveitar**, então, este momento”. A mulher tem a opção de escolha e escolhe viver a casualidade da relação. Existe, inclusive, certo arrependimento de encontrar o “sujeito amado”, pois ela sabe que isso terá impactos negativos (sugeridos já no título da música), o que pode ser percebido com o questionamento “Pra que que **eu** fui te encontrar”. Há o reconhecimento de que o que ela vive se configura, pois, como um “conflito”, caracterizado como algo que “hoje não tem solução”, mas que não impede certa emergência da “nova mulher”, visto que ela se mostra capaz de assumir iniciativas, convidar o homem a “deixar para depois o que hoje não tem solução”, para que possam aproveitar, “então, esse momento”. Uma mulher permitindo(-se) uma experiência afetiva, sexual (talvez), amorosa, sem desdobramentos, sem compromissos.

Porém, vestígios da “antiga mulher” parecem predominar nessa composição, uma vez que há a permanência na relação a despeito do conflito, a dor de perder a pessoa amada, o desejo de estar junto o tempo todo. É possível interpretar sentidos de uma mulher do passado, apegada a relacionamento não superado, apesar de reconhecer que o ato de encontrar a pessoa amada não seria algo bom (“Pra que que **eu** fui **te** encontrar / se não é fácil evitar / ou esconder o que **eu** sinto em **mim**”). Tal reconhecimento, talvez, poderia levá-la a não dizer de seu sentimento: “**tive** vontade de dizer / que **gosto** muito de **você** / que agora **eu** vejo está **sozinho** aqui”. Se teve “vontade de dizer” que gosta do homem com quem se encontrou (que agora está “sozinho”), ela não o fez, talvez, pela ausência de liberdade de se declarar, ainda submissa aos grilhões do patriarcado, ou porque, de certo modo, o reconhecimento da complicação desse (não) relacionamento, ou da ausência de reciprocidade, faz com que não haja uma declaração explícita dos sentimentos.

Em “A outra metade” (Diana), relativamente, os dizeres permitem construir a representação de uma “nova mulher” ao permitir interpretá-la como sendo realista, que ama, porém não está iludida. Uma mulher menos romântica, menos idealista e submissa, pois se reconhece sozinha, afirmando isso em dois dizeres: “**Eu sou** tão **só** no mundo” e “**Eu sou** tão **só**”, contudo que lida bem com esse fato, pois sabe a possibilidade de viver um relacionamento diferente, em que seja feliz: “mas **eu não me importo**, pois **aprendi** que a felicidade existe. / É só **a gente** saber esperar”. Não é correspondida e prefere ficar só a viver um relacionamento sem reciprocidade, por não se conformar mais a estar exclusivamente na posição de “sujeito que ama”, desejando também ser “sujeito amado”.

No entanto, emerge a “antiga mulher”, que busca, no relacionamento, a “completude”, aos moldes da família tradicional, segundo padrões patriarcais, indiciada pelos dizeres: “Já faz tanto tempo que **eu vivo sem ninguém**. / **Sem um lar e sem amar não quero ficar**. / **Eu sei** que existe também pra todo mundo a outra metade / só a dois é que se constrói a tal da felicidade”.

Embora seja alguém que deseja ser feliz e esperar o momento de ser amada, ela parece ter esses sentimentos, porque nutre esperanças de, um dia, ser “totalmente” correspondida pela pessoa amada: “é só **a gente** saber **esperar**”, “Porque só **quero, amor, amar você**”. Apesar de parecer apartar-se da alienação à posição do “sujeito que ama” apenas, ainda se mostra ligada a padrões patriarcais, já que, por mais que essa suposta dependência afetiva possa ser interpretada como a afirmação do desejo da mulher (“Porque desejo, amor, amar você”), ela não vê outra forma de ser feliz a não ser com a pessoa amada, ao lado de um esposo, com uma família tradicional, que segue os pilares patriarcais.

Esse também é o caso em “A vida que eu tanto sonhei” (Diana), música na qual a mulher parece apresentar desejos e carinhos contidos (“**eu** sei que **carrego comigo desejos, carinhos** pra dar, / mas **tenho guardado sozinha** e o **meu sonho de amor** está parado no ar”), que ela guarda “sozinha” desejos e carinhos, o que podemos atribuir ao cercamento e silenciamento promovidos pelo patriarcado, e também porque a mulher idealiza uma vida a dois, considerando o interlocutor (o homem), seu “único bem”, a razão da sua alegria: “Em breve, **preciso encontrar você**, que é meu **único bem**. / Se quando **você não está, minha vida** é tão **triste**. / **Eu** nem posso esperar”. Ela só se veria “completa” ao lado do “sujeito amado”, permitindo entrever certa dependência na suposta relação, que ela deseja como objetivo principal na sua vida, induzindo ao questionamento se esse desejo seria legítimo ou “pressão” da configuração social vigente.

Considerações finais

A partir de nossas análises, notamos que, mesmo com mudanças significativas nas representações acerca do ser “mulher”, ainda há músicas com teor de “antiga mulher”, submissa à dominação masculina. Compreendemos que o álbum “Diana (1978)” parece ser um modo de rompimento com certa hegemonia (musical) do homem, o que analisamos

discursivamente, ou seja, do ponto de vista discursivo, ocorrendo a (re)afirmação da “nova mulher” como representação a ser socialmente validada. A própria imagem da capa do disco, por exemplo, evidencia isso, pois indicia tentativas de desnaturalização do que seria “próprio” da mulher, como: fragilidade, meiguice e recato, ao permitir a construção discursiva de certa sensualidade e despojamento, talvez relativamente obtidos com a luta feminista pela liberdade em relação ao próprio corpo.

Embora aconteçam, no álbum em tela, vestígios de uma mulher constituída por ideias patriarcais, as composições, em geral, permitem interpretar como regularidade discursiva a projeção de uma “nova mulher”, possivelmente estimulada por ideais do movimento feminista que permeava as condições de produção que constituem os dizeres das composições do disco; uma mulher possivelmente apresentando deslocamentos com a e na estrutura patriarcal, graças às várias menções ao desejo da mulher pela liberdade, tendo mais iniciativa nos relacionamentos, o que atribuímos, de certo modo, à proximidade do álbum com o início de uma nova década, a de 80, marcada por outras pautas do movimento feminista.

Assim, é importante destacarmos que, quando mencionamos uma “nova mulher”, não falamos da pessoa/cantora/compositora Diana, tampouco generalizamos nossas afirmações para toda e qualquer mulher da e na iminência dos anos 80. Primeiramente, pelo pressuposto da não essencialidade do ser mulher, já que há inúmeras performatividades de mulheres. Em segundo lugar, porque, pautando-nos teoricamente no arcabouço teórico da AD, circunscrevemos nossas afirmações ao sujeito discursivo, que pode ser interpretado a partir de dizeres das letras das músicas compostas e cantadas em “Diana (1978)”, de modo que falamos do sujeito discursivo como produção languageira, constituindo-se ao junto ao próprio sentido. Por isso, mesmo nas composições de autoria de homens ou em parceria com homens, efeitos de sentido de uma “nova mulher” são passíveis de serem (entre)vistos, entendendo que o fato de as mulheres estarem em certos lugares sociais e, conseqüentemente, discursivos, permite a emergência

de efeitos outros, ainda que produzidos por dizeres dos próprios homens, os quais poderiam ser considerados como “apoiadores” das lutas feministas, “masculinidades feministas”, nos termos de hooks (2018), ou não.

Como o machismo e o patriarcalismo ainda estão presentes na sociedade contemporânea, é importante lembrarmos a persistência do movimento feminista, que, segundo hooks (2019, p. 7), “continua a ser uma das lutas mais poderosas pela justiça social ainda a decorrer no mundo nos dias de hoje”. A ativa presença da mulher nos mais variados espaços sociais pode conduzir à possibilidade de expressão de produções (linguísticas) outras, inclusive imprevistas, indesejadas em uma sociedade ainda patriarcal, endossando o fato de que, conforme a autora, as conquistas do feminismo estão sempre ameaçadas. Portanto, embora possa ser notado (certo) empoderamento nas músicas (não) compostas por Diana no álbum homônimo de 1978, é possível interpretarmos também que as atitudes da “nova/antiga mulher” ainda estão, em alguns momentos, condicionadas à aprovação do “novo/velho homem”, reforçando a necessidade de constantes e permanentes lutas contra a opressão sexista, às quais procuramos somar aqui.

Referências

HOOKS, bell. *O feminismo é para todo mundo: políticas arrebatadoras*. Ana Luiza Libânio. (Trad.) Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 2018.

_____. *Teoria feminista: da margem ao centro*. Tradução de Rainer Patriota. São Paulo: Perspectiva, 2019.

_____. *The will to change: men, masculinity, and love*. Atria Books. New York: 2004.

LEITE, Karine Rios de Oliveira (*et al.*) Músicas cantadas por Diana em seu álbum de 72: o (im)possível discurso de uma nova mulher. In: *Cadernos da Fucamp*, v.22, n.55, p.42-52/2023.

MANINI, Daniela. A crítica feminista à modernidade e o projeto feminista no Brasil dos anos 70 e 80. In: *Cadernos AEL*. n. 3/4, 1995/1996. p.45-67.

NASCIMENTO, Letícia Carolina Pereira do. *Transfeminismo*. São Paulo: Jandaíra, 2021.

ORLANDI, Eni. Pulcinelli. *Análise de discurso: princípios & procedimentos*. 6. ed. Campinas: Pontes, 2005.

PÊCHEUX, Michel. Análise automática do discurso. In: GADET, F.; HAK, T. (Orgs.). *Por uma análise automática do discurso: uma introdução à obra de Michel Pêcheux*. 2.ed. Campinas: Editora da UNICAMP, 1993.

SARTI, Cynthia Andersen. O feminismo brasileiro desde os anos 1970: revisitando uma trajetória. In: *Estudos Feministas*, Florianópolis, v. 12, n. 2, mai./ago., 2004, p. 35-50.

DISCO

Diana (1978). Rio de Janeiro: RCA Victor, 1978. (Produção: Diana)

Recebido em junho de 2023.
Aprovado em julho de 2023.