

Do discurso de outrem à memória interdiscursiva: análise da música *Não Tá Mais De Graça*

From the other's speech to interdiscursive memory: analysis of the music *Não Tá Mais De Graça*

José Antônio Vieira¹
Carmosina Araújo das Neves²

Resumo

O presente artigo tem o intuito de observar a organização dos (inter)discursos e a construção de uma memória interdiscursiva na canção *Não Tá Mais de Graça*, cantada por Elza Soares com a participação e composição do também cantor Rafael Mike. Para isso, analisamos como o texto da canção é organizado partindo do discurso de outrem. Especificamente, observamos (i) como as formas de heterogeneidade enunciativa se organizam; (ii) como os discursos/vozes integram o texto; e (iii) como a organização dessas vozes reflete uma Memória Interdiscursiva. Nossa fundamentação teórica mobiliza os conceitos de discurso de outrem (Bakhtin/Volochínov, 2014), de polifonia (Ducrot, 1987), de heterogeneidade enunciativa e das formas de remissão do discurso (Authier-Revuz, 1990), além dos conceitos de Formação Discursiva, de memória e de interdiscurso (Pêcheux, 1997). Por meio da análise da presença dos discursos direto (DD), indireto (DI) e direto com “que” (DDq), tratamos das relações entre a música e os seus discursos veiculados, utilizados como denúncia e protesto. Consideramos essas relações como formas de demarcação de posicionamentos e contrariedades ideológicas-discursivas, que constroem pontos de fala de quem compôs e de quem ouve a música. Por fim, verificamos a constituição de uma Formação Discursiva que produz uma memória interdiscursiva e que, conseqüentemente, estrutura a letra da música.

Palavras-chave: *Discurso. Música. Memória interdiscursiva*

Abstract

This paper aims to observe the organization of (inter) speeches and the construction of an Interdiscursive Memory in the song “*Não Tá Mais de Graça*”, sung by Elza Soares with the participation and composition of the singer Rafael Mike. For this, we analyze how the song text is organized based on the other's speech. Specifically, we observe how: (i) the forms of enunciative heterogeneity are organized; (ii) how the speeches/voices are part of the text, and (iii) how the organization of these voices reflects an Interdiscursive Memory. Our theoretical foundation is based on the concepts of other's speech (Bakhtin/Volochínov, 2014), polyphony (Ducrot, 1987), enunciative heterogeneity and the forms of speech remission (Authier-Revuz (1990), besides the concepts of discursive formation, of memory and interspeech (Pêcheux, 1997). Through the analysis of the presence of direct speech (DS), indirect speech (IS) and direct speech with “que” (DSq), we deal with the relationship between music and its conveyed speeches, and used as denunciation and protest. Considering them, as forms of demarcation of ideological-discursive positions and contrarities, which build, speech points of those who wrote the music and to those who listen to them. Finally, we verify the constitution of a discursive formation that produces an Interdiscursive Memory and, consequently, structures the song lyrics.

Keywords: *Speech. Music. Interdiscursive memory*

¹ Docente Universidade Federal do Maranhão. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-9065-925X>.

² Mestranda da Universidade Federal do Maranhão da Universidade Federal do Maranhão. ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-9748-0968>.

Recebido em: 20/07/2020.

Aceito em: 16/10/2020.

Considerações iniciais

Na investigação proposta por este artigo, cujo objeto de estudo é um texto musical, visamos a compreender a dinâmica dos discursos expressos e os sentidos que esses discursos comportam. Para sua realização, partimos das seguintes perguntas de pesquisa: como são organizados os interdiscursos presentes na música *Não Tá Mais de Graça*, interpretada por Elza Soares? Quais seus efeitos na construção de uma memória interdiscursiva? Com o intuito de alcançar resultados que satisfaçam os questionamentos por nós levantados, de forma mais geral, objetivamos analisar como o texto em estudo está organizado, questionando o objeto textual em relação à presença do discurso de *outrem*.

Neste trabalho, mais especificadamente, buscamos verificar, em um primeiro momento, como as formas de heterogeneidade enunciativa – mostrada e constitutiva – estão expressas na composição musical. Realizamos isso por meio da observação das formas mostradas e não-mostradas de citação a outros discursos que compõem a obra. Em um segundo momento, objetivamos analisar quais são os discursos/vozes que integram a canção analisada. E, por fim, visamos a discutir de que forma a organização de diversas vozes nessa produção musical apresenta reflexos para a construção de uma memória interdiscursiva.

Como procedimentos metodológicos, optamos por uma análise qualitativa, de caráter etnográfico, bibliográfica e discursiva. Devido à complexidade do dado em questão, fundamentando-nos em uma metodologia que recobre além da superfície textual, comportando aspectos linguísticos e para-linguísticos.

Por meio do método para-linguístico, conforme Pêcheux (1997), o texto passa a ser observado não como detentor de uma função, mas como meio – assim como a língua – de funcionamento. O deslocamento, ou seja, *a passagem da função ao funcionamento* oferece um jogo de possibilidades para o entendimento do texto.

No que diz respeito ao discurso de *outrem*, compreende-se como sendo a presença constante, nos enunciados (escritos ou orais), das diversas vozes além da “sua”. Ou seja, refere-se ao discurso de um outro, uma vez que, assim como nos indica a perspectiva bakhtiniana, não há enunciado que se construa sem as relações de interação com o meio e os seus sujeitos de produção. Todo enunciado, portanto, comporta-se sempre como uma resposta a um “já dito” ou ouvido; nessa perspectiva, trata-se de dialogismo.

Sob este prisma, e partindo da compreensão da linguagem como sendo uma atividade constante de interações verbais, o processo de referenciação desses discursos, segundo Bakhtin/ Volochínov, (2014), dentre outras formas, se realiza por meio da marcação em discurso citado, a partir de suas respectivas modalidades, e da palavra citada, seja ela com uma remissão explícita ou não.

O dialogismo de Bakhtin pressupõe que os sentidos dos enunciados são mantidos mediante uma relação ligada pela interação verbal; pressupõe que esses sentidos se constroem e evoluem imersos em uma conjuntura social e coletiva, com reflexos em seu

conteúdo e significação, carregando, consigo, uma ideologia e um posicionamento pertencentes a seus membros discursivos. Em síntese, o dialogismo se constrói como um processo de interação entre interlocutores diretos e indiretos com outras vozes (discursos) presentes nos enunciados.

Sobre essa pluralidade de vozes incorporadas pelo discurso, podemos indicar, como exemplo, a polifonia. A polifonia, como caráter dialógico, primeiramente, foi abordada por Bakhtin, que direcionou seu olhar para totalidade da superfície textual. É diferente do que realizou Ducrot (1987), que, em *Esboço de uma teoria polifônica da enunciação*, propõe, para si, a tarefa de olhar para a profundidade do texto, isto é, para as particularidades enunciativas que o constituem.

O fator de multiplicidade de sujeitos no discurso é gerenciado por seu locutor, já que é dele que parte a função de controlar as figuras discursivas que empregará em seu enunciado. Tal ato de gerenciar as vozes é o que Ducrot (1987) busca estudar em sua teoria polifônica, quando parte da observação desses dizeres que constituem e expressam o discurso.

Ao falar sobre a representação do outro, Authier-Revuz (2004), em seu estudo sobre a *heterogeneidade enunciativa*, considera que o discurso não é mais citado, mas, sim *constitutivo*, uma vez que, segundo a autora, ele se constitui a partir de outros discursos, expressos de forma explícita ou não.

Conforme a linguista, a inserção do outro no fio do discurso, em sua forma mais evidente, carrega consigo marcas que caracterizam o discurso como sendo relatado e constituído “social e materialmente” (AUTHIER-REVUZ, 2004, p. 13). Nessa perspectiva, a autora compartilha dos pressupostos que defendem a não unicidade do sujeito, já que considera a existência de uma grande pluralidade de vozes que constituem os discursos; tais vozes tornam os discursos, portanto, heterogêneos e carregados de metadiscursividade. Em outros termos, o trabalho de Authier-Revuz (2004) consiste em pensar o discurso que se manifesta sobre o próprio discurso. As noções de heterogeneidade mostrada e de heterogeneidade constitutiva são as ferramentas apresentadas pela teórica para discutir sobre a heterogeneidade enunciativa.

Pela primeira (a heterogeneidade mostrada), compreendem-se as formas explícitas de heterogeneidade mediante o discurso relatado, sintaticamente expresso pelo discurso direto e o discurso indireto, que representam tanto um novo ato de enunciação (no plano da frase) quanto a figura do locutor como um porta-voz (discurso direto) e como um tradutor (discurso indireto).

Outras marcações da forma mostrada da representação do outro podem ser apontadas por meio do uso que o locutor faz de outros dizeres em seu próprio dizer (conotação autonímica), mostrando-os, e não rompendo com a autonímia, comportando-se como observador do que foi dito. Os empregos das aspas, do itálico, de entonação ou comentários são, ainda, marcas desta modalidade de referência. Em resumo, o uso que se faz das outras palavras, sob as palavras e nas palavras pode ser marcado em seqüências enunciativas, funcionando como instrumento para o interlocutor na sua observação sobre os outros dizeres que compõem tais palavras.

No que diz respeito à heterogeneidade constitutiva, tem-se a apresentação das estruturas linguísticas e sintáticas que estão expressas no interior do discurso a partir de

marcações ou mesmo sem o auxílio delas. Seu fator de constitutividade se manifesta devido à hibridização de vozes que formam seus sujeitos e discursos, numa constante interação verbal entre dizeres.

Os aspectos heterogêneos do dizer, ainda em conformidade com Authier-Revuz (2004), estão representados por meio da remissão do discurso relatado. Juntamente com o discurso direto (DD) e o discurso indireto (DI), tem-se a Modalização em Discurso Segundo (MDS), A Ilha Textual (IT) e o Discurso Direto com “que” (DDq). MDS consiste no uso de modalizadores por parte do enunciador, amparado em outro discurso (Por exemplo, “*Segundo Maria*, Elza Soares é uma excelente cantora. *Para ela*, a artista é um símbolo no cenário musical brasileiro”). Já a IT é uma forma híbrida que se configura através do isolamento gráfico realizado pelo enunciador ao se referir a outro discurso (Por exemplo, o uso das aspas e do itálico). Por último, o DDq é também uma forma híbrida pelo fato de apresentar características do discurso direto, mas dispondo do auxílio do “que”. São fenômenos que serão exemplificados mais adiante, na análise da letra musical.

Música e discurso

Como toda forma de linguagem, a música funciona imersa em um jogo de interações verbais. Sendo assim, a música parte de um “já dito”, sendo, o seu discurso, como apontado pela concepção bakhtiniana, sempre composto por outras vozes, pelas “palavras alheias”. Para Bakhtin/Volochínov (2014, p. 99), estas “palavras alheias” estão carregadas de “um conteúdo ou de um sentido ideológico vivencial”.

Cada conjunto verbalizado grande e criativo é um sistema de relações muito complexo e multiplanar. Na relação criadora com a língua, não existem palavras sem voz, palavras de ninguém. Em cada palavra, há vozes infinitamente, quase impessoais (às vezes dos matizes lexicais, dos sentidos, dos estilos, etc.), quase imperceptíveis, e vozes próximas, que soam concomitantemente (BAKHTIN, 2011, p. 330).

A exemplo do que ocorre com qualquer outra forma material do discurso, a música, enquanto modalidade textual, carrega, em seu seio, uma variedade de posições ideológicas. São posições que acompanham os sujeitos desde seus primeiros passos em uma sociedade, recrutadas para divulgação de manifestações sociais e/ou de expressão cultural, política e histórica. Portanto, a música é um importante mecanismo que nos auxilia a compreender os fenômenos sociais de uma determinada comunidade.

O uso de tal mecanismo, ao longo da história, perpassa por diversas finalidades. Desde a música de cunho religioso produzida durante a idade média, quando o domínio da igreja católica atingia, além dos aspectos eclesiásticos, a cultura, a sociedade e a política da época, até a música de protesto produzida no Brasil durante o período da década de 1960, em que vigorava a repressão e a censura instaurada pelo regime militar, materializando-se em uma ferramenta de crítica ao governo e de convocação aos brasileiros para lutarem contra os desmandos do período.

Por meio de um trabalho com a linguagem, que exprime insatisfações e posicionamentos, que alcança o maior número possível de pessoas, diante dos mais variados momentos sociais, políticos e históricos assim como de territórios e culturas, a música foi, é e continuará sendo um dos instrumentos de disseminação de discursos e

ideologias mais complexos e difundidos por uma sociedade.

Sua capacidade de comportar muito mais do que aquilo que está expresso na extensão de uma letra ou no tempo de sua interpretação, como também nos sujeitos e discursos que a compõem, tudo isso faz dela um riquíssimo meio de interação e de comunicação entre sujeitos, constituindo-se como uma modalidade de discurso.

Tendo em vista a materialidade discursiva expressa na forma de música, evocamos, para ela, as características essenciais do discurso descritas por Maingueneau (2011), para quem o discurso é uma organização situada para além da frase, é orientado, é uma forma de ação, é interativo, é contextualizado, é assumido por um sujeito, é regido por normas, sendo considerado, sempre, no bojo de um interdiscurso já postulado.

Para a Análise de Discurso (AD) francesa, a memória é constituída por um “já dito” e um “já ouvido”, com reflexos, a partir disso, no que ‘está sendo dito’ em um determinado presente. A fixação em algo que já está pressuposto acarreta a identificação da temporalidade e de suas circunstâncias de enunciação, como também é fator determinante na construção da historicidade e dos efeitos de sentido que serão apresentados pelo discurso posteriormente expresso.

A memória está em permanente reconstrução, e isso se dá por meio da rememoração a partir das novas vivências dos sujeitos em seus atuais contextos e das experiências compartilhadas com o meio e com seus indivíduos. Essa reconstrução é condicionada à uma retomada parcial da memória, e dizemos “parcial” porque sua totalidade não se torna possível por conta de esquecimentos.

Os esquecimentos são fomentados pelas quebras discursivas de um momento do passado, necessitando de uma complementação que, porém, só seria possível se os condicionantes dessas lacunas e seus agentes compartilhassem de uma mesma temporalidade e de um mesmo discurso, modulados pela memória discursiva. A memória discursiva, segundo Pêcheux,

[...] seria aquilo que, em face de um texto que surge como acontecimento a ler, vem restabelecer os “implícitos” (quer dizer, mais tecnicamente, os pré-construídos, elementos citados e relatados, discursos transversos, etc.) de que sua leitura necessita: a condição do legível em relação ao próprio legível (PÊCHEUX, 1999, p. 52).

Sobre a memória discursiva em relação ao discurso, em sua mobilidade e inconstância, pode-se dizer que ela exerce duas funções relacionadas ao seu papel dentro de uma discursividade: em uma, retoma-se o passado; na outra, tem-se o apagamento desse passado, o que ilustra quão mutável é o discurso.

A memória discursiva, portanto, se configura como uma teia de discursos, imbricada em já ditos que condicionam a materialidade de sentidos juntamente com sua difusão pelos sujeitos afetados. Os já ditos, já ouvidos e já escritos formam elementos de um jogo de interdiscursos que constituem a memória interdiscursiva.

Interdiscurso, de acordo com Eni Orlandi (2012, p. 33), seria todo um “conjunto de formulações” realizadas e que já não se fazem lembrar, mas que, no entanto, são determinantes no dizer. Esses ditos perpassam e ganham significado por meio da história e

da língua, não sendo objeto de um único produtor.

Ancorados em tais aspectos, passamos à descrição e análise discursiva da canção que é nosso objeto de estudo neste artigo.

Descrição e análise linguístico-discursiva

Em concordância com os pressupostos de Pêcheux (1997) em *Por uma análise automática do discurso* a respeito do aspecto de condição de produção do texto, ressaltamos que não se pode olhar isoladamente para a materialidade textual, deixando de levar em consideração seu contexto de produção.

Ainda em alinhamento teórico com o autor, esse contexto ou situação em que ocorre a produção textual serviria de base específica dos discursos nela vinculados, permitindo, deste modo, sua construção (formulação) e compreensão. Segundo ele, ao colocarmos, em destaque, os protagonistas do discurso juntamente com suas situações de produção por meio de um esquema “informativo”, estaríamos com uma grande vantagem para o processo de compreensão de suas mensagens. Mensagens interpretadas não como transmissão de informações, mas, sim, como uma produção de efeitos de sentido entre os sujeitos.

A transmissão desses efeitos de sentidos se materializaria por meio de um indivíduo A enquanto *destinador*, que estabelece um *contacto* com um indivíduo B, no papel de *destinatário*, por meio de um código linguístico comum, que é a *língua*, para expressar, a partir de uma sequência verbal, um determinado *discurso* que está ligado a um determinado referente, a um *contexto de produção*. Esse processo gera, portanto, um efeito de sentido ao que foi transmitido, carregado de reflexos das suas condições de produção e da suposição da existência de formações imaginárias que constituem todo processo discursivo. Dito isso, passamos à contextualização dos nossos objetos.

Não Tá Mais de Graça é a 9ª canção que compõe o 34º álbum da cantora Elza Soares, intitulado “Planeta fome”. O álbum é composto por doze músicas que tratam de aspectos sociais, culturais, políticos, históricos e ideológicos, interpretadas pela artista, com a produção de Rafael Ramos, e lançado no ano de 2019.

No álbum, a artista, em suas interpretações, revela uma “fome” por igualdade e justiça social, centralizada no cenário geográfico, social e político brasileiro. As críticas políticas têm presença constante, tanto explícita quanto implicitamente, em um jogo de “Brasis” – tanto o de ontem e o de hoje, quanto, também, o de amanhã –, que retrata desigualdades e paradoxos vivenciados por sua gente.

A cantora tem a trajetória marcada por expressar posicionamentos ideológicos constantes, com temáticas que envolvem questões raciais, sobre violência doméstica, diversidade sexual, indignação e esperança (tanto nas pessoas quanto no país). Sua parceria com nomes consagrados na música popular brasileira e internacional se consolidou ainda mais devido à sua flexibilidade de passear por diversos ritmos musicais, fator este que auxilia na realização de parcerias com artistas que estão construindo suas carreiras e que ainda não tenham atingido o auge de seu sucesso. Um exemplo de uma dessas parcerias é o caso do rapper Rafael Mike, compositor e intérprete da letra musical aqui analisada.

O artista teve sua expressão no meio da música nacional ao participar e dirigir o grupo musical de funk Dream Team do Passinho a partir do ano de 2013, que era composto por jovens do Rio de Janeiro. A composição de Rafael foi escrita pouco tempo depois de o cantor tomar conhecimento da morte da vereadora Marielle Franco (PSOL/RJ), assassinada juntamente com seu motorista, Anderson Gomes, vítimas de uma emboscada no dia 14 de março de 2018.

Além de vereadora, Marielle era socióloga e ativista dos direitos humanos, defensora de causas relacionadas à mulher e detentora de um posicionamento crítico em relação aos grupos envolvidos com a milícia, sendo integrante de uma comissão que investigava abusos cometidos pela polícia e pelas Forças Armadas que atuaram durante a intervenção federal no estado. O crime cometido contra Marielle e contra seu motorista, de repercussão internacional, permanece, até a data em que escrevemos este texto, sem solução.

Estruturalmente, a letra da música segue um esquema que não está fixado em uma única métrica, mas em uma mescla de rimas, expressas por meio da distribuição de seus versos em cinco estrofes, gerenciadas da seguinte forma: 1ª estrofe AABA; 2ª estrofe CC; 3ª estrofe DEDE; 4ª estrofe FGGHH; e 5ª estrofe II.

Ao analisarmos a composição de Mike, desenvolvemos um esquema de organização e estudo do *corpus* por meio da divisão de sua letra em *sequências discursivas autônomas*³ (doravante, SDA), com seis sequências ao todo, e de seus versos, com cada linha enumerada (L1, L2, ...), expressos na tabulação logo a seguir:

Tabela 1: Sequenciação de enunciados.

SDA 1	L1	Não Tá Mais de Graça	RIMAS
SDA 2	L2	A perna treme	A
	L3	Parece vídeo game	A
	L4	É uma poça de sangue no chão	B
	L5	E o nego geme	A
SDA 3	L6	Eu me pergunto: Onde essa porra vai parar?	C
	L7	Revolução, só Che Guevara de sofá	C
SDA 4	L8	A carne mais barata do mercado não tá mais de graça	D
	L9	O que não valia nada agora vale uma tonelada	E
	L10	A carne mais barata do mercado não tá mais de graça	D
	L11	Não tem bala perdida, tem seu nome, é bala autografada	E
SDA 5	L12	Prepara o coração que eu vou escurecer	F
	L13	E pode dar piripaque	G
	L14	Do Big ao Tupac	G
	L15	Marielle Franco, Rosa Parks	G
	L16	Destrava a corrente, sai fora da foice	H
	L17	Mogobe Bernard Ramose	H
SDA 6	L18	Essa aqui Neymar não dança na hora de meter gol	I
	L19	Mas os pretos avançam, Wakanda forever yo!	I

Tabela oriunda dos autores. Fonte da letra da música: <https://www.vagalume.com.br/elzasoares/nao-ta-mais-de-graca-part-rafael-mike.html.amp>. Acesso em 20 jun.2020.

³ *Sequências discursivas autônomas* (SDA), conforme Pêcheux (1997), são as divisões do *corpus* a ser estudado, que consistem em dividir os enunciados a partir de uma continuidade temática.

Adiantamos que a análise do título da música (SDA1) será realizada ao final das demais partes integrantes da canção. Começemos, então, pela SDA2.

Em SDA2/L2, podemos observar que o enunciado *A perna treme*, analisado na totalidade do texto, segundo nossa análise discursiva, nos leva a supor que ele esteja relacionado ao medo. No discurso clínico, o tremor está relacionado a fatores fisiológicos e psicológicos, dentre eles, o sentimento de medo, que é um sinal de alerta natural do ser humano diante de uma situação de grande perigo.

Complementado em SDA2/L3, ao fazer uma comparação entre o medo e os cenários de vídeo games, quando relacionados aos de perfil mais violento ou àqueles que representem cenas de combate e os sujeitos incorporados em um contexto (Por exemplo, o estado do Rio de Janeiro, onde, diariamente, ocorrem operações policiais dentro de comunidades, e no combate à violência e ao tráfico de drogas, gerando tiroteios e mortes por balas perdidas), torna-se possível a leitura de que, ao comparar, o compositor utiliza uma analogia.

Tal analogia pode ser interpretada de duas formas: a) na primeira, como sendo a referência ao jogo e a seu *modus operandi* uma alusão (se tivermos em mente os jogos em que o jogador, provido de armamento pesado e técnicas de combate, avança à medida que vai eliminando seus adversários) entre a proximidade do estilo apresentado nos games e o estilo expresso nas ações policiais, durante as quais os agentes públicos adentram nas comunidades de forma semelhante ao que está representado no mundo virtual, com foco apenas no fim, e não nos meios de se chegar até ele; b) já na segunda, pode ser interpretada como uma crítica à violência do mundo real que ganha cada vez mais o *status* da violência expressa nas dimensões virtuais.

Ainda na SDA2, agora L3 e L4 para finalizar, respectivamente, observamos a descrição comum da cena de um crime, na qual o sangue derramado no asfalto é o símbolo da violência e da desigualdade. O ‘gemido’, as dores daqueles que são entes próximos e representantes daquele determinado grupo racial e social são semelhantes, pois estão presentes e são compartilhadas desde o ontem até o hoje. Passemos, agora, para a SDA3.

Na SDA3/L5, em seu enunciado inicial, expresso por *Eu me pergunto*, verifica-se a presença do *Eu* como ponto central, nos levando a duas interpretações. Em um primeiro olhar, o *Eu* expressaria uma indignação, uma revolta sobre o questionamento levantado a respeito da violência contra os negros. Já em um segundo ponto de vista, pode-se ler, nas entrelinhas do discurso, que esse *Eu*, subjetivamente, é observado não em relação à extensão do problema, mas, sim, relacionado aos sujeitos que estão interessados ou não na questão.

Hipoteticamente, podemos interpretar seu emprego a partir das seguintes indagações: “Será que só *eu* tenho que me perguntar? Só *eu* devo me preocupar com isto? E os outros? Por que não se questionam também?”. Demonstra-se, desse modo, uma crítica à despreocupação alheia com relação aos atos de violência sofridos.

Tais indagações carregam um teor de responsabilidade (ou a falta dela), tanto individual quanto coletiva. No campo da individualidade, enquanto membro de uma sociedade que, segundo o Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE) por meio do informativo divulgado em novembro de 2019 sobre “Desigualdades Sociais por Cor ou

Raça no Brasil”⁴, entre os anos de 2012 e 2017, vitimou cerca de 255 mil mortes de negros por assassinato, caberia ao indivíduo refletir sobre este fato e suas consequências.

Com relação à coletividade, na figura do Estado enquanto regente maior, recairia a responsabilidade de desempenhar soluções para esta questão social, e não somente porque exerce o papel de governante para essa grande parcela da população brasileira.

De acordo com o IBGE, entre os anos de 2015 e 2018, a proporção dos brasileiros que se autodeclararam pardos e pretos em 2012 cresceu, respectivamente, de 45,33% para 46,5% e de 7,4% para 9,3%, conforme demonstra a Pesquisa Nacional por Amostra de Domicílios Contínua (Pnad) 2018⁵ realizada com moradores, e divulgada no primeiro semestre de 2019 pelo órgão de pesquisa.

Somados aos números apresentados, ainda há espaço para a responsabilidade indireta que também pesa sobre os ombros dos representantes do povo. Essa responsabilidade é gerada por meio de uma educação que não esteja em suas melhores condições, de um sistema de saúde colapsado e de uma segurança pública que agride e condena.

Se, em L5, tem-se os questionamentos, em L6, por sua vez, há a constatação da estagnação na falta de ações que desempenhem mudanças nesse cenário. Ao tratar de *Revolução*, ainda em L6, comparada aos atos realizados por um *Che Guevara de sofá*, o compositor faz, ao mesmo tempo, uma referência aos atos revolucionários desempenhados pelo guerrilheiro argentino que são, ironicamente, comparados aos atos dos “militantes de sofá”.

A palavra *Revolução* expressa no texto abre espaço para dois entendimentos relacionados à construção de seu sentido. De um lado, em sua significação primária, o termo está ligado à astronomia, significando a translação, a ação de “dar voltas” e de “completar voltas” a partir dos estudos de Copérnico, realizado em 1543 sobre as voltas realizadas pelos planetas em torno do sol.

Transmutando esse conceito para o cenário enunciativo da canção, *Revolução*, em seu sentido originário, teria seu caráter semântico ligado à ação de dar voltas ao redor de um astro. Astro, então, representaria a imutabilidade na busca por soluções ao problema social da violência (por parte do Estado) que afeta a população negra no Brasil, expressando, por meio de uma metáfora, implicitamente, uma crítica diante de tal (falta de) posicionamento.

Quanto ao conceito comumente adotado para o uso do termo *Revolução*, ou seja, palavra utilizada quando se quer designar manifestações de transformação radical de um determinado aspecto da relação entre os homens, temos a conversão para o seu emprego no texto – contrário ao expresso no significado original –. Observa-se que *Revolução* designaria um anseio por transformações que rompessem com o estado de violência denunciado na composição.

⁴ Dados disponíveis em: <https://www.google.com/amp/s/exame.abril.com.br/brasil/ibge-populacao-negra-e-principal-vitima-de-homicidio-no-brasil/amp>. Acesso em: 20 abr. 2020.

⁵ Dados disponíveis em: <https://www.google.com/amp/s/noticias.uol.com.br/cotidiano/ultimas-noticias/2019/05/22/ibge-em-todas-as-regioes-mais-brasileiros-se-declaram-pretos.amp.htm>. Acesso em: 20 abr. 2020.

Sobre a atuação dos agentes dessa “revolução”, postos em L6 como os *Che Guevara de sofá*, há duas questões centrais. A primeira faz referência à ação ativa de *Che* nas transformações almejadas e desenvolvidas por ele em suas lutas sociais e políticas realizadas pela América Latina e em pontos do continente africano. Neste ponto, a passividade não demarca as ações. Enquanto a primeira demonstra uma referência à atividade efetiva no desejo de mudanças, a segunda refere-se à realização de uma ironia, que destaca o que é, de fato, ação e o que não é considerado efetivamente como tal.

Em nossa interpretação, ao comparar a atividade do guerrilheiro com a inatividade daqueles que fazem sua militância apenas no espaço virtual ou fixada nas palavras (do “sofá”), o compositor manifesta uma crítica à falta de coerência, na maioria dos casos, dos discursos disseminados virtualmente, que vão na contramão da realidade do sujeito que está por trás da tela, seja de um computador, seja de um celular.

Mesmo que estes indivíduos deixem o “sofá”, esse lugar de conforto, para irem às ruas, sua militância não ocorre por convicções verdadeiramente fixadas na busca por mudanças, mas, sim, em sua maioria, por diversão ou por uma infinidade de motivações que não condizem com o aprofundamento e a complexidade dos temas defendidos. Com isto, finalizamos a análise da SDA3, e passamos, então, para o estudo da SDA4.

A SDA4, em suas linhas L7 e L9, com o enunciado *A carne mais barata do mercado não tá mais de graça*, faz uma referência direta ao refrão da canção “A carne”⁶, também interpretada por Elza Soares, mas gravada no ano de 2002. O refrão “A carne mais barata do mercado é a carne negra” constitui uma canção que é tida como marco para a denúncia e indignação da violência que vitimou e segue vitimando uma grande parcela da comunidade negra brasileira, o que reforça a relação da artista com as causas raciais e ideológicas, em campo nacional e internacional. No entanto, a citação direta ao refrão, no contexto de quase duas décadas após sua gravação, carrega um uso do discurso de *outrem* dividido em alguns pontos relacionados à memória discursiva das duas composições.

De início, observa-se que, ao utilizar-se de apenas uma parte do enunciado do refrão (“*A carne mais barata do mercado*”), o compositor rememora dois aspectos discursivos e históricos em sua letra. No primeiro, *A carne mais barata do mercado* refere-se diretamente ao discurso cantado por Elza, segundo o qual essa “carne mais barata do mercado”, como a própria continuação do refrão diz, seria “a carne negra”, marcada pela violência. Já no segundo aspecto, há a “rememoração” da própria memória, o que ocorre por meio de interdiscursos expressos na música de Rafael Mike que se constitui a partir dos discursos da música de Yuka, Seu Jorge e Cappellette, que, por sua vez, incorporaram à letra de “A carne” um discurso que historicamente disseminou-se durante o período da venda dos negros como mão-de-obra escrava.

Porém, essa trama de interdiscursos ganha uma nova significação. Ao quebrar com uma formação discursiva que aponta a “carne negra” como a “mais barata do mercado”, Rafael, em seu refrão, promove uma “negação” e uma ruptura de paradigmas apresentados pela canção que lhe serviu de apoio. O compositor não nega exatamente a afirmação que “a carne negra” foi e ainda continua sendo violentada, mas desloca ao afirmar que esta “carne” *não tá mais de graça* (L7 e L9). Ou seja, apesar da continuação da violência marcando a vida (e a morte) da população negra, o discurso de que a mesma “não tá mais de graça”

⁶ Composição de Marcelo Yuka, Seu Jorge e Wilson Cappellette é uma das canções do CD “Do cóccix até o pescoço”, lançado em 2002 e produzido por José Miguel Wisnik. Disponível em: <http://dicionariompb.com.br/elza-soares/dados-artisticos>. Acesso em: 20 abr. 2020.

nos leva a supor que a violência imposta sobre ela não ficará impune e sem “luta”. Mostra-se, então, que, diante do discurso fixado, há um posicionamento do compositor; uma posição de fala.

Com isto, não há um processo de esquecimento da memória, mas, sim, um processo de reavivamento desta memória que, anteriormente, se fundou em um determinado momento histórico, mas que, agora, é “reimpresso” para um contexto mais atual sobre a mesma discussão.

A L8 (*O que não valia nada agora vale*) continua envolta em referências interdiscursivas. *O que não valia nada* reitera o enunciado inicial da linha anterior (L7), por meio da ironia posta para demarcar uma posição e uma medida de valor do negro – expressas por “*O que não valia nada*” –. Partindo de uma temporalidade – marcada pelo termo *agora* –, passa a ser medido por uma unidade de valor, valorada como sendo *uma tonelada*.

O intercruzamento de discursos deferidos em contextos históricos de produção diversos ainda se faz presente, na L8, por meio da referência da valoração (ou da falta dela) na primeira parte do seu enunciado, marcada por um momento enunciativo situado num passado, tendo, ainda, a mesma valoração apesar de situada já num momento mais recente, atual e do presente.

Este momento, situado numa atualidade histórica, representado por *agora vale uma tonelada* (L8), refere-se, indiretamente, ao discurso proferido em 2017, em uma palestra do então deputado federal Jair Messias Bolsonaro (PSL-RJ), que se tornou, no ano seguinte, após vencer em segundo turno as eleições presidenciais, o presidente do Brasil.

Durante tal processo eleitoral, o então candidato, ao se referir a uma visita feita a um quilombo, declarou que “o afrodescendente mais leve de lá pesava sete arrobas⁷”. Por esta declaração, sofreu processo devido ao racismo contra negros e quilombolas, processo este que foi encerrado, absolvendo o agora presidente das acusações de discriminação. A relação feita pelo político em valorar representantes da comunidade negra a partir de uma unidade de medida usada para pesar animais é relacionada e criticada na letra da música cantada por Elsa Soares.

A partir da L7 (SDA4), nota-se uma evolução e uma marcação de discursos que partem de historicidades distintas, face ao passado que se reflete no presente em que se realizam as enunciações.

Dando continuidade ao processo evolutivo, a L10, mediante as apresentações anteriores, fixa seus discursos em um momento próximo, numa temporalidade do presente. Em *Não tem bala perdida, tem seu nome, é bala autografada* (L10), verifica-se a marcação do tempo verbal dos verbos *ter* (*tem*) e *ser* (*é*) baseados no presente.

Levando em consideração, novamente, o meio retratado e de produção da música, de forma estadual e nacional (Rio de Janeiro e Brasil), no que diz respeito à negativa expressa no início do enunciado da L10 (*Não tem bala perdida*), pode-se chegar à seguinte interpretação: a negativa da ocorrência de “bala perdida” pode ser justificada pelo discurso

⁷ Unidade de medida usada na pesagem animais bovinos e suínos. Equivalente, na atualidade, a 15 quilogramas, cada arroba.

usual das forças policiais desta unidade federativa ao serem questionadas sobre casos de ferimentos e/ou de mortes decorrentes de operações dos agentes de segurança pública em determinadas localidades.

A negação é reafirmada na sequência do enunciado, com afirmação de que “*tem seu nome*”. *Seu nome*, analisado na totalidade discursiva do texto musical, carrega o efeito de sentido de que o fator de identificação – o alvo – seria, mais uma vez, a população negra, o que é constatado por meio da afirmação de que *é bala autografada*. A partir da interpretação aqui realizada, diante do exposto na música e de seus agentes condicionantes, trata-se da “assinatura” da força policial como representante do Estado. Nesse jogo de discursos, entre a história do passado e do presente, é que se constrói o palco discursivo de SDA4. Partiremos agora para a SDA5.

Prepara o coração que eu vou escurecer (SDA5/L11) demarca, mais uma vez, a colocação dos membros da formação discursiva postulada. O dizer *Prepara o coração* está direcionado a um *outrem* que se fixa em uma contrariedade da posição de um *eu* que *vai escurecer*. Pela ação de *escurecer*, compreende-se o lugar de voz ativa do negro, causando um efeito de sentido emoldurado em um jogo linguístico representado pela incorporação de um termo que era remetido como fator negativo desse grupo. Tem-se, aí, a apropriação de uma característica estigmatizada para sobrepor-se a tal estigmatização.

O direcionamento de discursos continua na L12 (*E pode dar piripaque*) e L13 (*Do Big ao Tupac*). Na primeira, o destinatário do que é exposto se materializa na figura de um Outro que se ‘incomodará’ com o que será dito. Já na segunda linha, tem-se a compreensão daquilo a quem ou a quem o dito exposto atingirá, porque, ao citar dois *rappers* estadunidenses, Big e Tupac⁸ (protagonistas de uma rivalidade que perdurou até o ano de 1997), observa-se que há um nível de abrangência dos Outros que seriam atingidos com o novo posicionamento.

Nas L14 e L16, verifica-se não o emprego direto de discursos, mas a personificação deles por meio das figuras que os difundia, como *Marielle Franco*, *Rosa Parks* (L14) e *Mogobe Bernard Ramose* (L16). Os três desempenharam um papel na defesa da comunidade negra, e, respectivamente, defendiam as seguintes bandeiras: a defesa dos direitos humanos, causas relacionadas à mulher, crítica aos grupos de milícia e abusos de forças policiais; ativismo na luta pelos direitos civis dos negros nos Estados Unidos, por muitos considerada a “mãe dos direitos civis dos negros”; e a filosofia do “Nós”, cujo a primazia não é o indivíduo, mas a individualidade de cada sujeito que, sem perder a identidade e autonomia, constitui uma coletividade.

Na L15 (*Destrava a corrente, sai fora da foice*), a convocação para o “destravamento” da corrente e para a “saída” da foice fazem referência à quebra do ciclo de violência e de morte que acompanha os negros. Por fim, na SDA6, L17 (*Essa aqui Neymar não dança na hora de meter gol*), faz-se uma crítica, por meio de uma citação direta, ao jogador de futebol da seleção brasileira, Neymar Jr. que, comumente, comemorava seus gols dançando uma

⁸ São artistas negros do cenário musical do rapper americano que, juntos, protagonizaram uma das maiores rivalidades do meio e das costas leste (representada por Big) e oeste (representada por Tupac) na época. Os dois criticavam em suas letras a ação policial contra os negros do país durante os anos de 1990 a 1997. O marco para o fim oficial da rivalidade foi a morte dos cantores: Tupac foi morto em 1996 na saída de uma luta de Mike Tyson (Las Vegas), e Big, morto em 1997 na saída de um evento (Nova York). Os assassinatos permanecem sem resolução.

⁹ Manifesta-se nos princípios da partilha, da preocupação e do cuidado mútuo, com uma presença real e visível.

determinada música, dando, rapidamente, grande visibilidade aos artistas e à canção.

Em sua última linha, L18 (*Mas os pretos avançam, Wakanda forever yo!*), da SDA6, na parte inicial da sentença, tem-se como efeito de sentido a continuidade da luta pelos direitos dos negros. Seguida da citação do “grito de guerra” do filme “Black Panther”¹⁰; no Brasil, “Pantera Negra”. Com a referência ao comando de avanço da produção cinematográfica e à figura do herói, são incorporados, ao momento discursivo da letra musical, os discursos divulgados pelo filme. Cabe ressaltar que a figura do herói remete não só ao filme e sua representatividade, mas também à memória discursiva personificada na imagem do Partido dos Panteras Negras (1966), criado com a finalidade de proteger os negros da violência e da segregação racial cometida pela polícia norte-americano.

Feita a composição de todas as SDA da canção, retornamos, agora, ao início. O título da música (SDA1/L1, *Não Tá Mais de Graça*), retrata, a partir do que foi verificado na construção discursiva do corpo da letra, a demarcação de um lugar de fala, lugar este expresso por meio da marcação de uma entonação que se impõe (um posicionamento de resistência) diante dos discursos e dos sujeitos.

Ao colocar cada uma das palavras da titulação enfatizadas pela letra inicial sempre maiúscula, possibilita-se a leitura de um enunciado que é e deve ser exclamado, dito e gritado em voz alta, fazendo referência e também entrando em relação de contrariedade ao que foi e vem sendo enunciado sobre os negros no Brasil. O título da música propõe uma ruptura com um estado de passividade e silenciamento que esteve presente por muito tempo, mas que está sendo substituído por uma marcação de voz(es), por um momento de fala(s).

Resultados e considerações finais

Ao analisarmos a canção de Rafael Mike, partindo das formas de remissão do discurso relatado de Authier-Revuz para a referenciação do discurso de *outrem*, constatamos, em nossa análise, que as formas apresentadas nas referências discursivas da canção são o discurso direto (DD), discurso indireto (DI) e discurso direto com “que” (DDq).

A remissão discursiva direta (DD) pode ser observada nas SDA4/L8, SDA6/L18 e L19. O discurso direto com “que” (DDq), como forma de marcação de um outro discurso, apresenta-se apenas uma vez, na SDA4/L9.

O aspecto discursivo de remissão de um ou mais *outrens* que se apresenta com maior recorrência ao longo do corpo do texto interpretado por Elza Soares é a modalidade indireta, presente, majoritariamente, nas demais sequências discursivas autônomas do *corpus* pesquisado, tanto na remissão de discursos quanto na personificação dos mesmos por meio determinados indivíduos. Apresentam-se, ainda, no texto, o uso da alusão histórica e discursiva, da ironia e da entonação, que são também maneiras de trazer para dentro da superfície musical, explícita e implicitamente, outras vozes para compor a sua.

¹⁰ Filme de ficção (2018) dirigido e encenado só por profissionais negros, com a representação do reino de liderança negra Wakanda, cujo o herói, o Pantera Negra, usa um manto heroico devido a fatores de hereditariedade (ancestralidade).

As formas citadas mostradas e não-mostradas do discurso são utilizadas para demarcar posicionamentos e contrariedades ideológicas-discursivas. Com a colocação no fio discursivo de outros dizeres, de seus contextos e de sujeitos de produção, que interagem entre o traço enunciativo do passado e o do presente, ocorre a construção de uma trama de interdiscursos que dialogam entre si.

As vozes que estão imersas no plano discursivo e ideológico da composição partem, ao mesmo tempo, de sujeitos e de dizeres que traçam ditos que recaem negativamente sobre a figura do negro, mas também do uso contrário, isto é, da ressignificação do caráter negativo, trazido à cena para se construir enquanto afirmação de si.

Deste modo, por meio da música analisada, podemos afirmar que, ao trazer para o cenário discursivo da canção discursos que se posicionam no marco de um já dito por um *outrem*, torna-se possível criar e remontar sentidos, marcados explícito ou implicitamente no contexto enunciativo do que estava sendo expresso.

Os interdiscursos presentes na composição construíram os pontos de fala, os discursos dos enunciadores e também aqueles para quem a letra está direcionada. Ao fundar uma formação discursiva partindo de uma relação intrínseca com uma outra, constitui-se uma memória discursiva, por meio dos seus esquecimentos e apagamentos de uma outra.

A forma de organização de diversas vozes nessa produção musical apresentou reflexos para a construção de uma memória interdiscursiva, pois, ao colocar em cena outras vozes (direta ou indiretamente) na canção, que dispõe de uma determinada materialidade ideológica, tornou-se possível o desenvolvimento de sentidos implícitos, construídos ao longo de temporalidade e expressos no dizer explícito.

Resultante de uma memória interdiscursiva relacionada aos discursos e às ações referentes à comunidade negra ao longo de determinadas historicidades, se rememora aspectos verossimilhantes demarcados em um passado (a violência contra os negros), e se promove esquecimentos no que diz respeito à continuidade de passividade diante de tal agressão. Gera-se, deste modo, uma outra memória interdiscursiva, cujo passado serve de base para as indignações, questionamentos e lutas que apontam para a modificação de um presente.

Por fim, constatou-se que o discurso desempenha um fator de agente de formações ideológicas e de contribuinte na fundação de memórias, sendo, também, um meio necessário para as relações dos sujeitos-membros de uma historicidade. Estes fatores são fundamentais para o entendimento e interpretação dos leitores/ouvintes, e, no caso da música observada, são fundamentais para a compreensão dos discursos e interdiscursos presentes na composição e em sua memória interdiscursiva.

Referências

AUTHIER-REVUZ, J. **Entre a transparência e a opacidade**: um estudo enunciativo do sentido. Apresentação Marlene Teixeira; revisão técnica da tradução: Leci Borges Barbisan e Valdir do Nascimento Flores. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2004.

- AUTHIER-REVUZ, J. (1982) Heterogeneidades enunciativas. **Caderno de Estudos Lingüísticos**, Campinas, n. 19, p. 25-42, jul./dez., 1990.
- BAKHTIN, M. (VOLOCHÍNOV). **Marxismo e filosofia da linguagem**. 16. ed. São Paulo: Hucitec, 2014.
- BAKHTIN, M. (VOLOCHÍNOV). **Estética da criação verbal**. 6. ed. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2011.
- DUCROT, O. **O dizer e o dito**. Campinas: Pontes, 1987.
- MAINGUENEAU, D. **Análise de textos de comunicação**. São Paulo: Cortez, 2011.
- ORLANDI, E. P. **Análise de discurso: princípios e procedimentos**. 10. ed. Campinas: Pontes, 2012.
- PÊCHEUX, M. Papel da memória. *In: ACHARD, P. et al. (Org.) Papel da memória*. Tradução e introdução José Horta Nunes. Campinas: Pontes, 1999. p. 49-56.
- PÊCHEUX, M. Análise Automática do Discurso. *In: GADET, F; HAK, T; Trads: Bethania S. Mariani... [et al.]*. **Por uma análise automática do discurso: uma introdução a obra de Michel Pêcheux**. (Orgs.) Françoise – 3. ed. Campinas: Editora UNICAMP, 1997. p. 61-162.
- SOARES, E. *In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras*. São Paulo: Itaú Cultural, 2020. Disponível em:
<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa359516/elza-soares>. Acesso em: 01 jan. 2020.
Verbete da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7