

**ENTRE LEIS E ESTROFES: UMA ANÁLISE DE DISCURSOS DE
EMPODERAMENTO FEMININO E DE COMBATE
À VIOLÊNCIA CONTRA A MULHER¹**

**ENTRE LEYES Y ESTROFAS: UN ANÁLISIS DE LOS DISCURSOS
SOBRE EMPODERAMIENTO FEMENINO Y COMBATE
A LA VIOLENCIA CONTRA LA MUJER**

**BETWEEN LAWS AND STRAPHES: AN ANALYSIS OF DISCOURSES
ON FEMALE EMPOWERMENT AND COMBATING
VIOLENCE AGAINST WOMEN**

CYBELLE INGRID DA ROCHA LOUREIRO²

VANESSA GOES DENARDI³

RESUMO: Este artigo tem como objetivo analisar a importância do discurso de empoderamento feminino em letras de músicas brasileiras, compostas nas últimas duas décadas, em prol da desnaturalização de abusos e do combate à violência contra a mulher. Com base teórico-metodológica nos estudos do Círculo de Bakhtin (Bakhtin, 2016 [1950-1952] [1959-1961]; 2017 [1930-1940]; 2018 [1937-1939/1975]; Brait, 2018 [2006]; Bubnova, 1996; Volóchinov, 2017 [1929]), busca-se realizar uma análise dialógica do discurso a partir do levantamento de letras de três músicas, fazendo uso de um cotejamento com legislações vigentes no país. A partir das análises discursivas realizadas, é possível inferir que as músicas, por sua amplitude social, podem ser compreendidas e utilizadas como uma ferramenta no processo de empoderamento feminino e combate à violência, já que denunciam os agressores e enunciam um enfrentamento, sob uma ótica feminista, ao desrespeito social e legal.

PALAVRAS-CHAVE: direito e música; empoderamento feminino; violência contra a mulher.

RESUMEN: Este artículo tiene como objetivo analizar la importancia del discurso de empoderamiento femenino en las letras de canciones brasileñas, compuestas en las últimas dos décadas, a favor de la desnaturalización del abuso y el combate a la violencia contra la mujer. Basado en estudios teóricos y metodológicos del Círculo de Bakhtin (Bakhtin, 2016 [1950-1952] [1959-1961]; 2017 [1930-1940]; 2018 [1937-1939/1975]; Brait, 2018 [2006]; Bubnova,

¹ Este artigo é fruto de Projeto de Iniciação Científica, sob financiamento da Faculdade Estácio Florianópolis, coordenado pela professora Dra. Vanessa Goes Denardi e desenvolvido entre agosto de 2022 e julho de 2023.

² Graduada em História (Bacharelado/Licenciatura) pela Universidade Federal do Pará (UFPA). Bacharelada em Direito pela Faculdade Estácio Florianópolis. Florianópolis (SC), Brasil. ORCID: <https://orcid.org/0009-0000-4137-3290>. CV Lattes: <http://lattes.cnpq.br/2267155325192439>. E-mail: cybelle.loureiro@gmail.com.

³ Doutora em Linguística pela Universidade Federal de Santa Catarina. Mestre em Educação pela Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC). Licenciada em Letras, Português e Espanhol pela Faculdade Campo Real. Professora do curso de Direito da Faculdade Estácio Florianópolis e Professora-tutora EAD no Centro Universitário Estácio de Santa Catarina. Florianópolis (SC), Brasil. ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-3619-4444>. CV Lattes: <http://lattes.cnpq.br/6007302914420710>. E-mail: vgoesdenardi@gmail.com.

1996; Volóchinov, 2017 [1929]), buscamos realizar un análisis dialógico del discurso a partir del levantamiento de letras de tres canciones, haciendo uso de una comparación con la legislación vigente en el país. De los análisis discursivos realizados, es posible inferir que las canciones, por su amplitud social, pueden ser comprendidas y utilizadas como herramienta en el proceso de empoderamiento femenino y combate a la violencia, ya que denuncian a los agresores y enuncian un enfrentamiento, desde una perspectiva feminista, hasta el irrespeto social y legal.

PALABRAS CLAVE: derecho y música; empoderamiento femenino; violencia contra las mujeres.

ABSTRACT: This article aims to analyze the importance of female empowerment discourse in Brazilian song lyrics, composed in the last two decades, in favor of denaturalizing abuse and combating violence against women. Based on theoretical and methodological studies of the Bakhtin Circle Bakhtin, 2016 [1950-1952] [1959-1961]; 2017 [1930-1940]; 2018 [1937-1939/1975]; Brait, 2018 [2006]; Bubnova, 1996; Volóchinov, 2017 [1929]), we seek to carry out a dialogical analysis of discourse based on the survey of lyrics of three songs, making use of a comparison with legislative regulations in force in the country. From the discursive analyzes carried out, it is possible to infer that the songs, due to their social amplitude, can be understood and used as a tool in the process of female empowerment and the fight against violence, since they denounce the aggressors and enunciate a confrontation, from a feminist perspective, to social and legal disrespect.

KEYWORDS: law and music; female empowerment; violence against women.

1 INTRODUÇÃO

Inserida em um movimento interdisciplinar/indisciplinar, esta pesquisa tem por objetivo compreender como determinadas cantoras/compositoras da esfera musical brasileira manifestam e configuram discursivamente a desnaturalização de abusos e o combate à violência de gênero, questões sociais essas que afluem, diretamente, no meio jurídico. Para isso, analisaremos letras de canções dos mais variados gêneros que tematizam, prioritariamente, a violência contra a mulher, os Direitos Humanos e o empoderamento necessário diante de situações abusivas, procurando identificar e compreender, dentro de um cronotopo específico, as suas dimensões discursivas, retóricas, narrativas, argumentativas e hermenêuticas.

O Direito, enquanto ciência social, encontra-se atrelado à Música há tempos, já que essa sempre buscou/busca, em grande medida, apresentar questões cotidianas que, por vezes, perpassaram/perpassam pela esfera jurídica. Não obstante, o movimento do Direito com a Música ainda tem uma insuficiente presença nas universidades brasileiras e, por esse motivo, faz-se importante fomentar a relação entre essas duas esferas, tomando-a objeto de investigação e fator de impacto nos agentes jurídicos e nas práticas humanas (Rodrigues e Grubba, 2011; Dipp Júnior e Grubba, 2019; Dipp Júnior, 2019; Silva e Neta; 2020).

Assim, a compreensão de leis ou fenômenos jurídicos contribui de maneira significativa ao desenvolvimento de certas capacidades para desenvolver as composições musicais, sobretudo no que diz respeito ao raciocínio retórico, dialético e analítico do escritor/letrista. Dessa forma, este artigo pauta-se em uma metodologia dialógica do discurso (Bakhtin, 2017 [1930-1940], 2016 [1959-1961]; Brait 2018 [2006]) ao considerar o texto (enunciados

musicais) como ponto de partida e como objetos expressivos e falantes, inesgotáveis em seu sentido e significado.

Assim, nos colocaremos como pesquisadoras, responsivas e ativas, diante dos enunciados dispostos, compreendendo os sentidos produzidos por eles, tanto pelo que foi dito quanto pelo que não foi. Ademais, nessa compreensão, cotejaremos esses enunciados com outros, os jurídicos, para uma mobilização contextual que rememora a responsividade da cadeia discursiva e as vozes sociais, ideologicamente marcadas, que nela estão presentes.

A ideia de que entre as ciências e as artes existem fronteiras e brechas bem definidas e distantes tem sido sustentada há muito tempo. Entretanto, é preciso salientar que é exatamente nessas fronteiras, em seus cruzamentos e junções, que emergem campos limítrofes de correlatividade e nas quais nascem objetos de estudo interdisciplinares ou ainda, indisciplinados, que dão inteligibilidade às questões sociais em que a linguagem tem um papel central (Moita Lopes, 2006; 2009).

Isso posto, a escolha temática para esta pesquisa partiu justamente da inquietação causada pelo pouco espaço (ou baixo fomento) que se tem para investigações interdisciplinares/indisciplinadas dentro das universidades, principalmente nos cursos de Bacharelado em Direito, e pela pequena quantidade de trabalhos que relacionam as esferas jurídica e artística.

Além disso, a crescente luta por direitos das consideradas minorias no país, como as mulheres, também faz parte da nossa escolha, pois elas têm suscitado, em grande medida, composições artísticas que refletem e refratam as temáticas sociais em pauta, bem como criado movimentos para elaboração de normativas jurídicas que, apesar das forças políticas contrárias dos últimos anos, tentam abranger uma quantidade considerável de cidadãos, delimitando e assegurando, assim, os seus direitos.

À luz da temática escolhida, decidimos operar com a seguinte indagação que se dispõe como o problema de pesquisa: a música pode ser compreendida e utilizada como uma ferramenta no processo de desnaturalização de abusos e de combate à violência de gênero?

Essa inquietação deu origem ao objetivo geral, já citado anteriormente, e aos seguintes objetivos específicos: 1) compreender o eixo teórico que envolve a questão discursiva; 2) Vincular, tensionar, discutir e analisar os discursos musicais, dentro de seu cronotopo, para conhecer as refrações e os reflexos sociais neles ideologicamente marcados; e 3) incorporar as reflexões teóricas do Direito à prática da análise discursiva na esfera musical.

2 ENQUADRAMENTO TEÓRICO

Para analisarmos dialogicamente as músicas em consonância com a esfera do Direito, mobilizaremos o conceito de discurso, teorizado pelo Círculo de Bakhtin. Entretanto, antes de

partirmos para a explanação do conceito de discurso, faz-se necessário discutir brevemente o de cronotopo, visto que é o tempo-espaço que atravessa todo desenvolvimento enunciativo dos sujeitos.

O cronotopo, conceito desenvolvido a partir dos estudos da matemática e da física e apropriado e reenunciado pelo filósofo da linguagem Mikhail Bakhtin, será bastante útil nesta pesquisa para situar os discursos, que estão inseridos dentro de situações concretas de interação, sempre atravessados pelo desenrolar de um tempo e de um espaço indissolúveis, os quais determinam as atitudes dos sujeitos na sociedade, sendo também modificados por eles.

Para Mikhail Bakhtin (2018 [1937-1939/1975]), o cronotopo funciona como elemento central na criação e no desenvolvimento do discurso, enlaçando e desenlaçando os nós argutivos, com importância semântica, bem como temática basilar e organizadora nos acontecimentos de uma determinada época, gênero discursivo enunciado, etc. No cronotopo, o tempo se faz mais sensitivo, transcorre, movimenta-se e materializa-se em determinados campos do espaço.

Diante disso, percebemos que o tempo ocupa um lugar privilegiado dentro do cronotopo, pois é ele quem vigora, quem demonstra uma imagem/concepção de homem, uma visão histórica, cultural e social a partir de vivências e realidades, gerando uma nova temporalidade que corresponde, inevitavelmente, a um novo homem.

Assim, podemos inferir que as condições de produção de uma obra (neste caso das composições musicais são sempre atravessadas pelo cronotopo, o qual é revestido de corporeidade, visibilidade e concretude, e cuja origem é histórico-social e está ligada aos gêneros discursivos como uma categoria conteudístico-formal e à imagem típica do sujeito situado historicamente (leitor/ouvinte) podem compreender a composição, o estilo, o direcionamento e, sobretudo, o projeto de dizer dos enunciados.

Se há um projeto de dizer, há, portanto, uma ideologia, um discurso e um sujeito. Na filosofia do Círculo, a ideologia é semiotizada, ou melhor dizendo, ela precisa se materializar pela linguagem, expressa sempre uma posição axiológica (avaliativa), movimenta-se e constitui-se no interior das esferas da atividade humana socialmente organizadas (esferas cotidianas, da arte, da educação, do jornalismo, da política, da religião, etc.).

Dessa maneira, Mikhail Bakhtin (2016 [1950-1952]) e Valentin Volóchinov (2017 [1929]) defendem que todos os campos da ideologia, cada um a seu modo, utilizam a linguagem como materialidade sígnica, como encarnação material, isto é, a ideologia, para possuir uma significação, expressa-se por meio de um signo em uma relação muito particular, intrínseca. Assim, ideologia e signo são mutuamente correspondentes, caso contrário, o signo seria apenas uma “alegoria”, um “objeto da análise filológica” (Volóchinov, 2017 [1929], p. 113), perdendo seu status de instrumento social vivo e móvel.

Na música, a ideologia é materializada na palavra enquanto signo verbal e que está intimamente ligada às transformações da realidade, pois reflete e refrata essa realidade e é transformada por ela a depender do contexto de uso, do período histórico, da vontade dos interlocutores, etc. Para a nossa análise, tomaremos essa palavra, ideologicamente marcada, como enunciado concreto, como unidade real da comunicação discursiva, que nasce da participação do ser humano na vida e que não pode deixar de atuar no diálogo social em um dado momento sócio-histórico.

Assim, o discurso ou a comunicação discursiva se dá apenas na forma de enunciado, que, social, é determinado pela comunicação dialógica e, segundo Tatiana Bubnova (1996), é a única possibilidade real de transmitir e de dar forma ao pensamento. Logo, o discurso é sempre proferido por um sujeito para um outro dentro das relações comunicativas.

Na interação entre os indivíduos, o outro é a base da existência do eu e entre eles há sempre construções enunciativas de caráter responsivo. Por responsivo, entendemos com Mikhail Bakhtin como o ato de contestar o outro e de agir de forma responsável. Portanto, o ato do sujeito é uma resposta responsável ao outro e todo o seu agir é único, singular e irrepitível; ele é ativo, falante, ocupa sempre um lugar/posição social.

Posto isso, um compositor musical enquanto sujeito sempre assume uma posição responsável no discurso ideologicamente marcado, pois todo o seu enunciado tem relação imediata com a realidade e possui uma posição autoral voltada a um interlocutor. Quando analisamos certas letras de músicas, analisamos, sobretudo, a posição do compositor e o seu projeto de dizer, projeto esse que, popular, detém a capacidade de influenciar uma imensa quantidade de pessoas e, por conseguinte, pode promover mudanças nos valores sociais, práticas humanas, etc. (Rodrigues; Grubba, 2011).

Por esse motivo, o Direito se faz tão presente na esfera musical, pois, segundo Dipp Júnior (2019), compositores e intérpretes a utilizam como forma de trazer reflexões críticas sobre os costumes e valores da sociedade, do governo e, inclusive, do próprio ordenamento jurídico.

Nesse mesmo sentido, Vera Fradera (2022, p. 795) aponta que o Direito, para além de sua rigidez e natureza técnica, “[...] é um campo muito resiliente de conhecimento, cuja estrutura intelectual pode influenciar e informar outros processos criativos, como a composição musical.”. Assim, na relação entre direito e música, emergem reflexões e interpretações de questões sociais que ganham cada vez mais espaço e relevância, como os discursos que dizem respeito às relações de gênero, aos abusos e às violências tão naturalizadas pela ótica patriarcal. Isso acontece porque, dentro de uma visão bakhtiniana, o discurso, enquanto formas de interação verbal, encontra-se estreitamente vinculado às condições das

situações sociais dadas e tem reações muito sensíveis a todas as flutuações da atmosfera social (Volóchinov, 2017 [1929]).

[...] todo falante é por si mesmo um respondente em maior ou menor grau: porque ele não é o primeiro falante, o primeiro a ter violado o eterno silêncio do universo, e pressupõe não só a existência do sistema da língua que usa, mas também de alguns enunciados antecedentes –dos seus e alheios –com os quais o seu enunciado entra nessas ou naquelas relações (baseia-se neles, polemiza com eles, simplesmente os pressupõe já conhecidos do ouvinte). Cada enunciado é um elo na corrente complexamente organizada de outros enunciados. (Bakhtin, 2016 [1952-1953], p. 26).

Logo, diante do exposto, buscamos analisar nesta pesquisa a dimensão discursiva e dialógica de algumas letras de músicas dentro da temática elegida, visando compreender as práticas sociais que nelas estão atravessadas e inferir como elas se colocam como uma voz responsiva e responsável nos enfrentamentos a que se dispõem.

3 METODOLOGIA

Esta pesquisa ancora-se metodologicamente nos Estudos Dialógicos do Discurso ou Análise Dialógica do Discurso (Bakhtin, 2017 [1930-1940], 2016 [1959-1961]; Brait, 2018 [2006]) ao considerar os enunciados, produzidos por sujeitos-compositores, como ponto de partida da compreensão/análise dentro das humanidades e como objetos expressivos e falantes, inesgotáveis em seu sentido e significado.

A Análise Dialógica do Discurso (ADD) nos proporciona trabalhar sem uma definição de metodologia fechada, mas não sem um embasamento constitutivo para uma análise que considera as práticas discursivas e suas particularidades em um universo sócio-histórico e cultural onde há a produção, circulação e recepção de enunciados concretos. Logo, a ADD nos possibilita um novo entendimento da linguagem e de outras formas de produção de sentido, numa aproximação crítica dos objetos históricos e com uma dialogicidade que implica um método de compreensão viva e intersubjetiva dos discursos que se analisa.

Assim sendo, ao utilizarmos a ADD, colocaremos-nos como pesquisadores, responsivos e ativos, diante dos enunciados dispostos, compreendendo os sentidos produzidos por eles, tanto pelo que foi dito pelos sujeitos-compositores quanto pelo que não foi. Da mesma forma, nessa compreensão enunciativa, inevitavelmente, manteremos uma postura dialógica frente aos dados e cotejaremos os enunciados musicais com enunciados outros, os jurídicos, para uma mobilização contextual que rememora a responsividade da cadeia discursiva e as vozes sociais, ideologicamente marcadas, que nela estão presentes.

Os dados da pesquisa foram coletados, sobretudo, nos domínios da rede mundial de computadores, nos sites disponibilizadores de letras e cifras de músicas, bem como em aplicativos e sites para reprodução de áudio e vídeo. Esses dados são variados e abrangem

discursos modernos da esfera musical, com a intenção de oferecer um panorama recente que permite o conhecimento, a comparação, a relação e a análise dos reflexos do Direito na Música e vice-versa.

Na impossibilidade de analisar as muitas canções que abordam a temática deste artigo, escolhemos três: *Maria da Vila Matilde* (2015), *Respeita* (2017), e *Você não manda em mim* (2021). A escolha foi realizada com base em um marco cronotópico, ou seja, compreendendo composições feitas entre os anos 2015 e 2021, pois acredita-se que esse tempo-espço foi relevante para a emergência de momentos discursivo relacionados a avanços e retrocessos na esfera das políticas públicas, principalmente as relacionadas à luta pela igualdade de gênero social/cultural e combate às violências.

Ademais, na esfera musical, intérpretes, que antes não eram necessariamente conhecidas pelo seu papel questionador/político ou não tinham suas vozes ecoadas, encontraram, nesse período, uma interlocução e, sobretudo, um espaço de produção e defesa de subjetividades e direitos.

Maria da Vila Matilde, interpretada por Elza Soares, foi lançada em 2015, no 32º álbum de sua carreira, denominado *A mulher do fim do mundo*. A letra composta por Douglas Germano será a primeira analisada neste artigo. Seu lançamento coincide com o ano da promulgação da Lei nº 13.104, de 2015, que prevê o feminicídio como circunstância qualificadora do crime de homicídio, e quase uma década após a promulgação da Lei nº 11.340/2006, a Lei Maria da Penha.

Respeita, lançada em 2017 pela cantora e compositora Ana Canãs, também está inserida no contexto pós Leis Maria da Penha e do Feminicídio.

Por fim, *Você não manda em mim* é a canção mais recente analisada neste artigo. Interpretada pelas cantoras sertanejas Maiara, Maraisa e Marília Mendonça, a música foi lançada em 2021, mesmo ano da promulgação da Lei 14.132/2021, responsável pela tipificação do crime de violência psicológica contra a mulher, inserindo no Código Penal Brasileiro o artigo 147-B. A canção é um exemplo da difusão, no *mainstreaming*, do discurso de empoderamento femininino, além de tratar de conceitos como violência psicológica e física, ambas as noções descritas na legislação penal citada anteriormente. É possível dizer, ainda, que essa canção tem especial importância, sobretudo, por estar incluída em um gênero musical que, historicamente, é conhecido por difundir discursos machistas e misóginos.

4 RESPEITA AÍ, EU SOU MULHER: UMA MIRADA JURÍDICA FRENTE AOS DISCURSOS FEMININOS/FEMINISTAS

Ao pesquisarmos o termo *música* em ferramentas de pesquisa acadêmica, encontraremos várias sugestões de temáticas envolvendo a quarta arte, as quais abrangem

diversas áreas de estudo, como a Psicologia à Educação, a Neurociência e a História Social. A música, além de possuir um condão de máquina do tempo - por ser capaz de nos remeter a momentos específicos das nossas vidas e nos aproximar daqueles que não estão mais presentes em nosso convívio, também é um reflexo ideológico e valorativo do seu tempo, tal qual o Direito.

Por esta razão, ela representa um importante dado para análise e compreensão ativa e responsiva de momentos históricos e sociais determinados, pois, ao analisarmos os discursos musicais podemos constatar que “[...] toda palavra é um pequeno palco em que as ênfases sociais multidirecionadas se confrontam e entram em embate. Uma palavra nos lábios de um único indivíduo é um produto da interação viva das forças sociais.” (Volóchinov, 2017 [1929], p. 140).

Em consonância a isso, Luís Augusto Fischer (2016), que estudou a canção popular brasileira e sua relevância no constructo de uma identidade cultural, ressalta que “a canção brasileira é formativa, isto é, forma o país: comenta vivamente aspectos do país, simboliza questões da vida brasileira, forma o gosto, realimenta sua própria existência, contribui para a vida de outras modalidades artísticas.” (Fischer, 2016, p. 25).

Assim, podemos inferir que, para além do caráter de entretenimento, a música carrega em si uma grande relevância como mecanismo formador da identidade cultural de um povo, com capacidade para refletir aspectos diversos da sociedade, revelar, construir e desconstruir valores sociais e culturais. Logo, quem faz música precisa, acima de tudo, solucionar problemas interpretativos que emergem do contexto em que se insere (Moustaira, 2022).

Partindo desta premissa, analisaremos os discursos de empoderamento feminino contidos nas letras de músicas brasileiras, lançadas na última década, com intuito de fomentar o diálogo a respeito da utilização da música como ferramenta no processo de desnaturalização e combate de abusos e violências de gênero, considerando o movimento de formar uma nova identidade social, um ato/marco ideológico por meio de um discurso feminista, que é produto da interação entre falantes, ou melhor, produto de toda uma situação social em que surgiu (Volóchinov, 2017 [1929]).

Isto posto, ao iniciarmos a análise das músicas, é importante, primeiramente, observarmos a delimitação do cronotopo: todos os discursos musicais aqui escolhidos foram lançados, no Brasil, entre os anos de 2015 e 2021, ou seja, após o advento da Lei nº 11.340, de 07/08/2006, conhecida como Lei Maria da Penha, a qual constitui mecanismo criado pelo estado brasileiro para coibir e prevenir a violência doméstica e intrafamiliar contra a mulher, além de prever estruturas de apoio e assistência às vítimas.

Outrossim, dentro do escopo temporal delimitado para este artigo, outros dois dispositivos legais relevantes foram promulgados, quais sejam a Lei nº 13.104, de 2015, e a Lei

nº 14.188, de 29 de julho de 2021, ambas trouxeram mudanças significativas ao Código Penal Brasileiro (Decreto Lei nº 2.848, de 1940).

A primeira, conhecida como Lei do Feminicídio, prevê como circunstância qualificadora do crime de homicídio, o que significa o aumento da pena nos homicídios cometidos contra mulheres, em razão de seu gênero. Além disso, a referida lei também incluiu o feminicídio no rol dos crimes hediondos, pela alteração no art.1º da Lei nº. 8.072, de 1990. Já a segunda foi responsável pela inserção do artigo 147-B no Decreto Lei nº 2.848, de 1940, o qual tipifica o crime de violência psicológica contra a mulher.

Mister lembrar-nos que a Lei Maria da Penha trouxe o conceito da violência psicológica contra a mulher, no entanto, com o advento do artigo 147-B tal conceito foi detalhadamente tipificado, tendo como consequências as penas de reclusão, de 6 (seis) meses a 2 (dois) anos, e multa, se a conduta não constitui crime mais grave.

A realidade que antecede a criação de tais leis é permeada por uma crescente na violência contra a mulher. Segundo dados apontados pela pesquisa *Female homicides in Brazil and its major regions (1980-2019): An analysis of age, period, and cohort effects*, publicado na revista *Violence Against Woman* e divulgada pela Fundação Fiocruz (Azevedo, 2023), a taxa de homicídios entre os anos de 1980 e 1984, em nosso país, era de 4.40 a cada 100 mil mulheres.

Infelizmente, dezessete anos após a promulgação da Lei nº 11.340/2006, os índices de violência de gênero em nosso país ainda são alarmantes. Segundo a Organização das Nações Unidas - ONU, o Brasil ocupa o lamentável 5º lugar, entre 84 países pesquisados, no ranking dos que mais matam mulheres em decorrência da violência doméstica, dados que apontam a latente necessidade de melhoramentos legais para o efetivo combate à violência de gênero.

Embora não seja objetivo deste artigo apontar quais falhas e/ou sugerir aperfeiçoamentos nas políticas públicas para o combate e prevenção à violência doméstica e familiar, acreditamos que parte do caminho para mudança nas estatísticas perpassa pela conscientização da sociedade em relação à relevância deste enfrentamento.

Assim, nesse contexto, a classe artística, sem dúvida, tem importante papel na luta contra as violências de gênero, pois, ao lançar discursos, por meio de uma comunicação verbal ininterrupta, que abordam o enfrentamento de injustiças, criam significados no momento da evolução contínua, em todas as direções, de um determinado grupo social (Volóchinov, 2017 [1929]). Cientes disso, passaremos a analisar, a seguir, algumas canções consideradas emblemáticas e lançadas na última década, as quais tematizam o empoderamento feminino e podem contribuir no debate pela desnaturalização de abusos e o combate à violência de gênero.

Começaremos pela canção *Maria da Vila Matilde*, escrita pelo compositor Douglas Germano e interpretada por Elza Soares⁴. A música faz parte do trigésimo segundo álbum da carreira da cantora, *A mulher do fim do mundo*, lançado no ano de 2015, e representa o retorno de Elza Soares aos palcos após um hiato de oito anos, além de ser o primeiro álbum da carreira da sambista com canções 100% inéditas. Ao longo das onze faixas do disco, a cantora entrega aos ouvintes músicas cujas temáticas abordam a negritude, o ser mulher na sociedade moderna, a violência doméstica e a condição das populações periféricas brasileiras, todas mescladas com ritmos como samba, rap e música eletrônica.

Vila Matilde é um bairro periférico na Zona Leste da cidade de São Paulo. O eu lírico que dá nome ao título da canção, Maria, é uma mulher moradora deste bairro, vítima de violência doméstica, que se insurge contra o seu algoz. “Cadê meu celular? Eu vou ligar pro 180” é o trecho de abertura da canção. O contexto é bastante específico: a frase é a reação da personagem a um episódio de violência doméstica. Maria é agredida pelo seu companheiro e, em uma nítida demonstração de força e determinação de não ser subjugada, ela enfrenta seu agressor.

Ao bradar “Cê vai se arrepender de levantar a mão pra mim”, Maria quebra o infeliz padrão do silêncio que, muitas vezes, segue à agressão. Vejamos a estrofe a seguir: “Vou entregar teu nome / E explicar meu endereço / Aqui você não entra mais”.

O número citado no trecho refere-se ao Ligue 180, o Centro de Atendimento à Mulher, o serviço fornecido pelo governo federal que atua em três linhas principais: registro de denúncias de violações contra as mulheres, orientação para as vítimas de violência e informações sobre as leis e campanhas para o combate das violências de gênero contra mulheres.

A citação deste canal é, sem dúvidas, uma importante ferramenta para a difusão do serviço e contribui efetivamente para alertar as vítimas de violência doméstica e familiar sobre a existência de um serviço de apoio, sinalizando que elas não precisam passar por esta situação sozinhas e que é possível sair dela, pois, como afirma Mikhail Bakhtin (2017 [1930-1940]), tudo é suscetível à mudança e renovação, já que nada na vida é e precisa permanecer estático.

Ao entregar o nome do agressor, Maria expõe-no tanto às autoridades competentes quanto às pessoas de seu convívio, escancarando o crime cometido pelo mesmo (lesão corporal,

⁴ Elza Gomes da Conceição nasceu em uma família humilde, composta por dez irmãos, no bairro de Padre Miguel, na cidade do Rio de Janeiro, no ano de 1930. Teve sua infância interrompida devido ao matrimônio, a que foi obrigada pelo pai, aos 12 anos. Aos 21 anos de idade iniciou sua carreira como cantora e, ao longo dos seus 67 anos de carreira, flertou com diversos gêneros musicais, desde o samba, passando pelo jazz, soul, rock e MPB. Foi perseguida pela ditadura civil militar brasileira, por ter gravado o jingle da campanha do vice-presidente João Goulart, e também foi casada com o jogador de futebol Garrincha, com quem vivenciou inúmeras experiências de violência doméstica. Cantou sobre a condição da mulher negra periférica no Brasil e foi considerada a cantora do milênio pela BBC de Londres, no ano de 1999. Faleceu em janeiro de 2022, aos 91 anos, sendo consagrada como uma das maiores vozes da música popular brasileira.

tipificada no artigo 129, do Código Penal Brasileiro, a Lei nº 2.848/1940). A exposição ao meio social é uma estratégia de defesa da vítima. No caso analisado, a personagem conhece o canal de denúncia, bem como suas consequências:

E quando o samango chegar
Eu mostro o roxo no meu braço
Entrego teu baralho [...]
Cê vai se arrepender de levantar a mão pra mim

Ela afirma que irá mostrar o machucado em seu braço para o “samango”, gíria utilizada para designar soldado/policial, muito utilizada na década de 1950, como prova da agressão, o que culminará no afastamento de seu agressor, ele não poderá entrar novamente em sua casa. Nesse sentido, além de ser uma tática de defesa, a denúncia pode ser observada como uma estratégia de empoderamento, ou consequência do mesmo, pois a Maria da Vila Matilde insurge-se contra seu agressor, em uma postura combativa e de insubmissão, mostrando um discurso ideologicamente preenchido, por meio de uma linguagem “[...] enquanto cosmovisão e até como uma opinião concreta que assegura um *maximum* de compreensão mútua em todos os campos da vida ideológica” (Bakhtin, 2015 [1930-1936], p. 40, grifo do autor).

Além do instrumento oficial de defesa, o poder do estado, personificado na figura do policial que atende ao chamado, a personagem demonstra possuir armas próprias para combater o agressor:

E jogo água fervendo
Se você se aventurar
Eu solto o cachorro
E, apontando pra você
Eu grito: péguix guix guix guix

Eu quero ver
Você pular, você correr
Na frente dos vizinhos
Cê vai se arrepender de levantar
A mão pra mim

A água fervendo e o cachorro são instrumentos, ou melhor, signos linguísticos/encarnação ideológica material, mesmo que precários, de auto preservação da integridade física do eu poético. E, para além disso, são também mecanismos de combate aos abusos reiteradamente sofridos pela personagem, uma forma de resistência e mostra como é latente a força expressada pela interpretação de Elza Soares, que viveu situações de violência doméstica e familiar, quando de seu casamento com Garrincha.

Ademais, a canção tem um caráter informativo e de empoderamento feminino, através da repetição do Ligue 180, da denúncia das ameaças contra o agressor e sua insurgência, trazendo à tona um eu poético que sinaliza a outras mulheres vítimas de violência doméstica e familiar alternativas de enfrentamento, uma “porta de saída” para esse tipo de situação vivida por milhares de mulheres Brasil afora.

Logo, é importante destacar a importância da música enquanto arte popular que possui a capacidade de chegar e influenciar uma considerável quantidade de pessoas, pois, “tocando nas rádios de norte a sul do país, pode promover mudanças de grande porte nos valores sociais, práticas, etc., e, enfim, no próprio Direito.” (Rodrigues; Grubba, 2011, p. 71).

Passaremos, agora, a analisar a letra da canção *Respeita*, de Ana Cañas⁵. O eu lírico da canção aborda, de maneira indireta, aspectos jurídicos relevantes contidos na legislação brasileira de enfrentamento à violência de gênero. De acordo com o artigo 5º da Lei nº. 11.340/2006, considera-se violência doméstica e familiar contra a mulher qualquer ação ou omissão baseada no gênero que lhe cause morte, lesão, sofrimento físico, sexual ou psicológico e dano moral ou patrimonial. Já o artigo 7º da citada lei descreve as formas de violência doméstica e familiar.

Nesse sentido, vejamos os seguintes trechos da música:

Você que pensa que pode dizer o que quiser:
Respeita aí, eu sou mulher
Quando a palavra desacata, mata, doi
Fala toda errada que nada constrói
Constrangimento, em detrimento de todo discernimento quando ela diz “não”.

O eu lírico da canção é uma mulher que, já nas primeiras estrofes, faz um alerta ao seu interlocutor: “Você que pensa que pode dizer o que quiser/ Respeita aí, eu sou mulher!”. Esta frase aponta, pelo menos, duas questões fundamentais: a primeira diz respeito à consciência do auto valor da mulher, demonstrando um elevado grau de empoderamento, levando-nos a perceber que o eu lírico não permitirá ser desacetada ou constrangida por outrem.

Já a segunda relaciona-se aos aspectos legais referentes à violência contra a mulher, sobretudo ao disposto no inciso V, artigo 7º, da Lei nº 11.340 de 2006, segundo o qual consiste em esclarecer que a violência moral deve ser entendida como qualquer conduta que configure calúnia, difamação ou injúria.

Mister destacar que a violência física, de modo geral, tende a receber mais destaque nos debates acerca do tema da violência de gênero, pois seus danos são mais objetivos e perceptíveis: marcas roxas pelo corpo, cortes, amputamentos, dentre outros. No entanto, muito acertadamente, a Lei Maria da Penha descreve um rol de cinco tipos diferentes de violência familiar e doméstica contra a mulher, todos eles dispostos no inciso II do citado artigo 7º, sendo elas: a violência física, psicológica, sexual, patrimonial e moral.

⁵ Formada em Artes Cênicas pela Escola de Comunicação e Artes da USP, Ana Cañas lançou seu primeiro álbum, *Amor e Caos*, no ano de 2007. No ano de 2017 apresentou o single *Respeita*, música de sua autoria, cuja potente letra retrata diversas formas de violência de gênero, sendo ela psicológica e/ou física, e está embasada nas experiências de assédio sofridas pela cantora durante a adolescência. Logo, Ana Cañas transformou essas experiências traumáticas em um manifesto feminista pelo combate à violência de gênero. O videoclipe da canção, lançado também em 2017, conta com a participação de 86 mulheres, entre elas ativistas, cantoras, atrizes e políticas, como Preta Ferreira, Mel Lisboa, Zélia Duncan, Jobana Moya, Maria da Penha e Elza Soares.

II - A violência psicológica, entendida como qualquer conduta que lhe cause dano emocional e diminuição da autoestima ou que lhe prejudique e perturbe o pleno desenvolvimento ou que vise degradar ou controlar suas ações, comportamentos, crenças e decisões, mediante ameaça, constrangimento, humilhação, manipulação, isolamento, vigilância constante, perseguição contumaz, insulto, chantagem, violação de sua intimidade, ridicularização, exploração e limitação do direito de ir e vir ou qualquer outro meio que lhe cause prejuízo à saúde psicológica e à autodeterminação. (Brasil, 2006).

Considerando a legislação, no trecho “Quando a palavra desacata, mata, dói, fala errada que nada constrói, constrangimento em detrimento de todo discernimento quando ela diz não”, o eu poético da música aborda diretamente situações de violência psicológica. Portanto, ressaltamos uma vez mais que, embora a violência física seja muito grave, não podemos subestimar o grau de devastação causado pela violência psicológica. As feridas emocionais são tão graves e possuem reflexos tão abrangentes e inimagináveis que legisladores fizeram por bem elencá-la no rol das violências a serem criminalizadas e combatidas, sendo inclusive incluído no Código de Processo Penal Brasileiro, através do artigo 147-B, no qual consta:

Art. 147-B. Causar dano emocional à mulher que a prejudique e perturbe seu pleno desenvolvimento ou que vise a degradar ou a controlar suas ações, comportamentos, crenças e decisões, mediante ameaça, constrangimento, humilhação, manipulação, isolamento, chantagem, ridicularização, limitação do direito de ir e vir ou qualquer outro meio que cause prejuízo à sua saúde psicológica e autodeterminação:
Pena - reclusão, de 6 (seis) meses a 2 (dois) anos, e multa, se a conduta não constitui crime mais grave.

Observamos, igualmente como ocorre na letra de Maria da Vila Matilde, o caráter informativo da canção Respeita, uma vez que, em defesa de um direito social, expõe a relevância e reconhecimento do tema “[...] como produto de transformações instauradas a partir da promoção de uma consciência crítica, fundamentada em uma perspectiva político-coletiva.” (Silva; Neta, 2020, p. 97). Isso acontece, principalmente, quando o eu lírico descreve situações como o constrangimento cometido por indivíduos contra mulheres que possam vir a negar interesse em iniciar ou manter um relacionamento com os mesmos, alertando que “diversão é um conceito diferente, onde todas as partes envolvidas consentem”.

Logo, podemos relacionar esse trecho específico da música com o conceito fornecido pelo inciso III do artigo 7º, da Lei Maria da Penha, que diz: “a violência sexual é qualquer conduta que constranja a mulher a presenciar, a manter ou a participar de relação sexual não desejada, mediante intimidação, ameaça, coação ou uso da força.” (Brasil, 2006).

Em outra estrofe, Ana Cañas aborda criticamente uma questão relevante e recorrente quando o assunto é violência sexual, que diz respeito a uma espécie de “pacto pelo silêncio”, disseminado na sociedade considerada machista na qual vivemos, silêncio/mutismo esse que, em uma ótica bakhtiniana faz com que determinada ideologia se sobressaia a partir do posicionamento e dos interesses dos sujeitos, dos grupos/classes sociais.

Ninguém viu, ninguém vê, ninguém quer saber
A dor é sua, a culpa não é sua
Mas ninguém vai te dizer
E o cinismo obtuso daquele cara confuso
Mas eu vou esclarecer
Abuso.

Nesse trecho, podemos destacar, então, dois aspectos: em primeiro lugar, o eu lírico faz uma crítica ao “pacto pelo silêncio” presente em nossa sociedade, o qual, muitas vezes, ignora ou se cala frente às denúncias de abuso sexual sofrido por mulheres, ou, ainda, questiona a veracidade dos fatos, culpabilizando a própria vítima pela agressão sofrida. Nesse sentido, Ana Cañas denuncia “o cinismo obtuso daquele cara confuso”, que pode ser o próprio agressor ou um colega/amigo/conhecido dele; homens que, por vezes, podem fingir desconhecer os conceitos de abuso ou apenas naturalizá-lo, como uma espécie de direito masculino sobre o corpo feminino. Por isso, a cantora aponta que, independentemente do silêncio ou suposta confusão em relação a conceitos, caso não haja consentimento em uma relação sexual, isso se configura como abuso sexual.

Em segundo lugar, ao falar sobre a dor e a culpa sentidas pelas vítimas, Ana Cañas afirma que a “dor é sua, a culpa não é sua”, em uma importante demonstração de empatia e acolhimento, fatores fundamentais no fortalecimento da dignidade das mulheres vítimas desta forma de abuso. Além disso, ao reafirmar que a culpa não é da vítima, o eu lírico da canção contribui para a desconstrução do senso comum que afirma que mulheres que sofrem abuso dão motivo para essa ocorrência, seja pela forma como se comportam, seja por suas vestimentas. Esse tipo de discurso, além de extremamente equivocado, fortalece a ideologia dos abusadores, além de tentar isentá-los da responsabilidade por suas ações.

Vemos, então, a importância da emergência de um discurso contrário, feminista e empoderado, de não culpabilização da vítima, para que a sociedade possa enxergar as mulheres não como sujeitos desvirtuados, mas como sujeitos de direitos, responsivos/ativos, que, assentados em um cronotopo, se fazem na/pela linguagem e que têm liberdade de ser e estar no mundo da forma quiserem, sendo que essa existência não é um convite para ser abusada.

Logo, o empoderamento, que vemos na música de Ana Cañas, trata-se de um ato singular que compõe a vida da cantora como um agir ininterrupto, pois, como afirma Mikhail Bakhtin (2017 [1920-1924], p.44), “[...] eu ajo com toda a minha vida, e cada ato singular e cada experiência que vivo são um momento do meu viver-agir.”. Por esse motivo, precisamos destacar que um sujeito nunca está fora da sua singularidade, a qual só acontece pela participação ativa na vida e, por isso, exige uma responsabilidade social no modo como esse sujeito se posiciona discursivamente e se relaciona com outros discursos.

Por fim, a última música a ser analisada neste artigo, intitulada *Você não manda em mim*, é interpretada por Maiara e Maraisa e Marília Mendonça e está inserida dentro do

contexto do “feminejo”, subgênero da música sertaneja surgido no ano de 2011 como um contraponto ao sertanejo universitário. No intuito de contextualizarmos a importância deste movimento, faremos, a seguir, um breve histórico da música sertaneja em nosso país.

A música sertaneja representa um dos estilos musicais mais difundidos no Brasil. Sua história remonta o ano de 1929, quando o escritor e humorista Cornélio Pires pretendeu difundir, por meio da música e apresentações teatrais, o modo de vida caipira. Em sua origem, as letras da música caipira, como então era conhecida, abordavam a vida do homem interiorano, morador do campo, destacando a beleza e simplicidade de suas paisagens, além de difundir os ideais de uma sociedade notadamente patriarcal, através da idealização da mulher virtuosa, cuidadora do lar (Silva, 2018).

Observamos, então, que, desde sua origem, a música sertaneja é predominantemente masculina. Os compositores, músicos e cantores são formados, em sua maioria, por homens de meia idade, brancos, figuras que buscavam representar o homem sertanejo brasileiro, havendo poucos exemplos de figuras femininas, sendo as Irmãs Galvão e Inezita Barroso um dos raros exemplos de cantoras de sertanejo raiz (Ferreira, 2022).

Com o passar dos anos e acompanhando as diversas mudanças na sociedade brasileira, decorrentes do processo de industrialização e urbanização, sobretudo o ocorrido a partir da década de 1950, a música caipira passou por diversas transmutações, culminando no surgimento dos subgêneros sertanejo romântico e o sertanejo dançante, cujas temáticas transitavam entre as relações amorosas idealizadas e a dor da traição, por vezes sendo possível observar bandeiras vermelhas apontando para relações insalubres.

Nos anos 2000, o Brasil presenciou o nascimento de um novo estilo de música sertaneja, denominado “universitário”, em decorrência da jovialidade de seus intérpretes. Nomes como Michel Teló, Jorge e Mateus, Victor e Leo são conhecidos nesse subgênero musical e em suas letras vemos a repetição da temática dos relacionamentos amorosos idealizados, intercalados com discursos que defendem a vida de solteiro e as relações sem compromisso, quase sempre banhadas a muito álcool. Logo, o machismo é palpável nessas composições, sobretudo na objetificação dos corpos femininos.

Ao longo de sua história, a música sertaneja foi reconhecida como um estilo musical majoritariamente masculino, tanto nas temáticas das letras quanto na formação das duplas e seus músicos de acompanhamento. No entanto, a partir de 2011, vimos uma explosão no número de cantoras e duplas sertanejas femininas que passaram a representar discursivamente em suas canções as temáticas presentes no sertanejo universitário, fazendo emergir o “feminejo”, que representa um subgênero da música sertaneja caracterizado pelo protagonismo feminino de suas letras e canções, as quais são interpretadas e compostas por mulheres. Naiara Azevedo, Simone e Simaria, Marília Mendonça e Maiara e Maraisa são alguns

dos nomes de destaque desse estilo musical que canta as dores de relacionamentos amorosos fracassados e relações abusivas, mas que também aborda as relações de amorosidade e acolhimento entre mulheres.

Importante ressaltar que diversos estudos acadêmicos/científicos destacam pontos delicados acerca do feminejo e a manutenção do machismo, conforme podemos observar no trecho a seguir:

[...] tal fato pode ter um grande efeito na cultura de massa e mesmo sendo cantoras que hoje se reafirmam enquanto mulheres dominantes, a representatividade nesse prisma tem um grande peso para quem as ouvem, pois muitas letras retratam o protagonismo da mulher em um contexto machista e que muitas vezes se colocam sob um viés de objetificação, porém é a letra que vende e que faz sucesso. (Ferreira, 2022, p. 82).

O leque de temáticas abordadas no “feminejo” é variado e, embora possamos identificar canções que reproduzem a competição feminina pelo amor do homem idealizado, também é possível destacarmos assuntos de interesse do feminismo, como a solidariedade entre amigas, a compreensão dos sentimentos e lugar da mulher amante, e o tema de importância para este artigo, o discurso de empoderamento feminino no contexto da violência de gênero.

Como dito anteriormente, *Você não manda em mim*, composta pelo irmão de Marília Mendonça, João Gustavo, que foi parceiro da artista em diversas composições, é uma canção que faz parte do projeto *As Patroas*, lançado em 2021, idealizado para ser um álbum seguido de turnê que tinha como intuito celebrar o “feminejo”, as mulheres e a amizade entre Marília Mendonça e Maiara e Maraisa. No entanto, o álbum acabou sendo lançado em um triste contexto, tendo em vista a trágica morte de Marília Mendonça, conhecida como “rainha da sofrência”, aos 26 anos, em um acidente aéreo uma semana antes do seu lançamento.

Ao escutarmos as notas iniciais de *Você não manda em mim*, nos deparamos com um ritmo lento, que nos remete a uma balada romântica. No entanto, o título da música e a entonação de Marília Mendonça na estrofe de abertura denunciam que não se trata de uma canção de amor. Na verdade, trata-se de um discurso combativo de uma mulher contra seu companheiro, após episódio de violência psicológica seguida de agressão física.

A primeira estrofe é, ao mesmo tempo, uma ordem e um aviso: “Tire suas mãos de mim. Quando eu te conheci, você não era assim. Não te devo explicação de nada, não tenho medo da sua ameaça”. A situação narrada é um exemplo de relacionamento abusivo. A mulher encontra-se numa relação íntima de afeto (Inciso III, artigo 5º, Lei nº 11.340/2006), na qual o homem “se transformou” em um indivíduo controlador, ciumento e violento, como é narrado nas estrofes seguintes: “É que pra você é só ciúme, mas isso é doença e você não assume. Seu amor é mal acostumado a gritar e proibir.”.

A cena narrada pode ser enquadrada nos artigos 5º e 7º da Lei Maria da Penha, que descrevem e caracterizam violência doméstica e familiar. Neste sentido, tanto a violência física

representada pela cena do braço sendo segurado, quanto a violência psicológica (incisos I e II, Lei nº 11.340/2006, respectivamente) foram vivenciadas pela personagem. Perante a situação de abuso, a mulher tem uma reação de enfrentamento contra seu agressor, afirmando: “Você não manda em mim! Eu sei aonde eu devo ir. Eu sei o que eu posso vestir. Se tudo o que eu faço te incomoda, você sabe o caminho da porta.”.

As duas estrofes descritas acima servem como alertas para os ouvintes. Ao descrever o ciúme como uma doença, o eu lírico desconstrói o ideário popular que o considera como sentimento inerente ao amor. Nesse sentido, a cantora ainda aponta uma problemática na forma de se relacionar apresentada pelo seu companheiro, quando afirma que o “amor” ofertado por ele é acostumado a gritar e proibir.

Isso nos leva a refletir, inevitavelmente, às formas como as mulheres se relacionam com seus parceiros e vice-versa, pois, se há controle, ciúme e gritaria, certamente não estão vivendo uma relação amorosa, mas sim uma relação insalubre, claramente enquadrada na tipificação do crime de violência psicológica (Art. 147-B, DEL, 2.848/1940), tendo em vista o dano emocional causado pelas tentativas de controle e manipulação.

Em seguida, temos uma forte demonstração de empoderamento e enfrentamento nas estrofes destacadas: “Se um dia eu mudar pra te agradar, eu juro que eu troco o meu nome”. Por vezes, homens abusivos buscam controlar e subjugar suas companheiras através da constante desvalorização de suas qualidades, gostos pessoais, modos de ser e estar no mundo. É uma forma de violência psicológica, pois visa diminuição da autoestima da vítima, a qual passa a buscar constantemente a aprovação de seu abusador.

Ao afirmar que não irá mudar seu jeito de ser para agradar seu companheiro, o eu lírico convida todas as mulheres a se enxergarem como seres dignos de respeito e amor e reforça a ideia de que elas devem se manter honestas com as nossas verdades e que se alguém não as ama pelo que são e tenta reiteradamente mudá-las, então, certamente, essa pessoa não serve para elas.

No final da música, vemos, ainda, a enunciação: “Quer me ensinar a ser mulher, primeiro aprende a ser homem”, demonstrando o reconhecimento do autovalor enquanto mulher, além de destacar o fato de o agressor não possuir envergadura moral para ditar modos de ser/agir, tendo em vista suas atitudes dissonantes com conceitos de civilidade e honradez, que ferem a dignidade humana da sua companheira.

Diante do exposto, vemos a relevância dessa canção, pois através do discurso contra o abuso do agressor, ela proporciona uma reflexão a respeito de comportamentos amplamente difundidos na cultura machista na qual estamos inseridos, que busca limitar e controlar a existência feminina, bem como serve de alerta e parâmetro para os ouvintes identificarem em suas próprias experiências amorosas os aspectos abusivos.

Assim, quem interpreta a canção assume, inevitavelmente, uma responsabilidade enunciativa, que leva a um posicionamento por meio de um ato individual e responsável “[...] em relação a tudo o que não é eu, em relação ao outro” (Faraco, 2009, p. 21), e à vinculação a um universo de valores ideológicos/axiológicos, assumindo uma postura ética e responsável.

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Neste artigo buscamos analisar como a música pode ser compreendida e utilizada como uma ferramenta no processo de desnaturalização de abusos e de combate à violência de gênero. Assim, diante do objetivo traçado e da discussão realizada, concluímos, primeiramente que, embora a música seja uma forma de arte e entretenimento, ela claramente possui força enunciativa e ideológica para construir e desconstruir mentalidades, assim como para influenciar mudanças sociais, já que é constituída na historicidade, permite interação, possui caráter fluido e está sempre aberta a reelaborações e a ressignificações.

Ademais, como explicitam Rui Carlos Dipp Júnior e Leilane Serratine Grubba (2019), a música, ao revelar realidades sociais, propicia que sejam trabalhados assuntos relacionados ao Direito, oportunizando um raciocínio jurídico e uma reflexão sobre essas realidades, aproximando, conseqüentemente, o operador do Direito daquilo que a sociedade vive, sente, sofre, dentre outras infundáveis conjunturas. Nesse sentido, vale lembrar que o(a) músico(a), assim como o(a) jurista, deve dar soluções a diversos problemas interpretativos e que, nas obras musicais, tal qual os atos normativos, a língua e as indicações performáticas são implícitas ou imperfeitas e são os(as) intérpretes – do direito e/ou da música –, que devem determiná-las de forma mais concreta (Moustaira, 2022).

Logo, as três canções analisadas neste artigo são um exemplo concreto da relação dialética entre Música e Direito, já que, ao serem enunciadas no campo das relações humanas, influenciam e são influenciadas pelo contexto social, em uma espécie de refração e reflexão, como preferem os estudiosos do Círculo de Bakhtin, e, enquanto expressão individual e/ou social, podem oferecer informações para a compreensão do Direito ao exprimir uma visão da sociedade, de onde o direito emerge e onde atua.

No que diz respeito à análise das letras aqui escolhidas, que teve o Direito como importante ferramenta para interpretação dos discursos, verificamos que as três possuem como ponto de convergência o fato de serem todas vozes femininas que se insurgem contra seus agressores. Além disso, elas também possuem um forte clamor informativo a respeito das formas de violência de gênero, fazendo-nos acreditar que têm capacidade de impactar fortemente a vida e as formas de se relacionar das mulheres a partir das reflexões fomentadas.

Portanto, ante todo exposto, acreditamos que os discursos aqui analisados dialogicamente e à luz dos dispositivos legais e de um referencial teórico adequado, podem ser

compreendidos e utilizados como uma ferramenta no processo de desnaturalização de abusos e de combate à violência de gênero, já que denunciam os agressores e enunciam um enfrentamento, sob uma ótica feminista, ao desrespeito social e legal.

REFERÊNCIAS

AZEVEDO, Cristina. Homicídios de mulheres no Brasil aumentam 31,46% em quase quatro décadas. *Agência FioCruz de Notícias*. 2023. Disponível em: <https://portal.fiocruz.br/noticia/homicidios-de-mulheres-no-brasil-aumentam-3146-em-quase-quatro-decadas#:~:text=A%20taxa%20de%20homic%C3%ADdios%20de,a%20ser%20publicado%20na%20revista>. Acesso em: 25 jul. 2023.

BAKHTIN, Mikhail. *Teoria do romance I: A estilística*. Tradução, prefácio, notas e glossário de Paulo Bezerra; organização da edição russa de Serguei Botcharov e Vadim Kójinov. São Paulo: Editora 34, 2015 [1930-1936].

BAKHTIN, Mikhail. Os gêneros do discurso. In: *Os gêneros do discurso*. Organização, tradução, posfácio e notas de Paulo Bezerra; notas da edição russa de Serguei Botcharov. São Paulo: Editora 34, 2016 [1952-1953], p. 11-70.

BAKHTIN, Mikhail. O texto na linguística, na filologia e em outras ciências humanas. In: BAKHTIN, Mikhail. *Os gêneros do discurso*. Organização, tradução, posfácio e notas de Paulo Bezerra; notas da edição russa de Serguei Botcharov. São Paulo: Editora 34, 2016 [1959-1961], p. 71-107.

BAKHTIN, Mikhail. Diálogo II. In: *Os gêneros do discurso*. Organização, tradução, posfácio e notas de Paulo Bezerra; notas da edição russa de Serguei Botcharov. São Paulo: Editora 34, 2016 [1950-1952], p. 125-150.

BAKHTIN, Mikhail. *Para uma filosofia do ato responsável*. Tradução de Valdemir Miotello e Carlos Alberto Faraco. 3. ed. São Carlos: Pedro & João Editores, 2017 [1920-1924].

BAKHTIN, Mikhail. Por uma metodologia das ciências humanas. In: BAKHTIN, Mikhail. *Notas sobre literatura, cultura e ciências humanas*. Organização, tradução, posfácio e notas de Paulo Bezerra; notas da edição russa de Serguei Botcharov. São Paulo: Editora 34, 2017 [1930-1940], p. 57-79.

BAKHTIN, Mikhail. *Teoria do romance II: As formas do tempo e do cronotopo*. Tradução, prefácio, notas de Paulo Bezerra; organização da edição russa de Serguei Botcharov e Vadim Kójinov. São Paulo: Editora 34, 2018 [1937-1939/1975].

BRAIT, Beth. Análise e teoria do discurso. In: BRAIT, Beth (org.). *Bakhtin: outros conceitos-chave*. 2. ed., 3. reimpressão. São Paulo: Contexto, 2018 [2006], p. 9-32.

BRASIL. Decreto Lei nº 2.848, de 7 de dezembro de 1940. *Código Penal Brasileiro*. Brasília, DF: Diário Oficial da União 1940. Disponível em: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/decreto-lei/del2848compilado.htm. Acesso em: 01 mai. 2023.

BRASIL. *Lei nº 8.072, de 1990*. Disponível em: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/18072.htm. Acesso em: 01 mai. 2023.

BRASIL. *Lei nº 11.340, de 7 de agosto de 2006*. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2004-2006/2006/lei/l11340.htm. Acesso em: 1 mai. 2023.

BRASIL. *Lei nº 13.104, de 9 de março de 2015*. Disponível em: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2015-2018/2015/lei/l13104.htm#:~:text=LEI%20N%C2%BA%2013.104%2C%20DE%209,no%20rol%20dos%20crimes%20hediondos. Acesso em: 01 mai. 2023.

BRASIL. *Lei nº 14.132, de 31 de março de 2021*. Disponível em: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2019-2022/2021/lei/l14132.htm. Acesso em: 01 mai. 2023.

BRASIL. *Lei nº 14.188, de 29 de julho de 2021*. Disponível em: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2019-2022/2021/lei/l14188.htm. Acesso em: 01 mai. 2023.

BUBNOVA, Tatiana. Bajtin en la encrucijada dialógica (datos y comentarios para contribuir a la confusión general). In: ZAVALA, Iris M (org.). *Bajtin y sus apócrifos*. Barcelona: Anthropos, 1996, p. 13-72.

DIPP JÚNIOR, Rui Carlos. *Os limites da liberdade de expressão e a música no Estado Democrático de Direito*. Dissertação (Mestrado em Direito). Faculdade Meridional – IMED. 2019.

DIPP JÚNIOR, Rui Carlos; GRUBBA, Leilane Serratine. Direito e Arte: a apreciação musical como suporte ao ensino jurídico. In: *Direito e sociedade*. VASCONCELOS, Adailson Wagner Sousa (Org.). Ponta Grossa: Atena Editora, 2019, p. 293-299.

FARACO, Carlos Alberto. *Linguagem & diálogo: as ideias linguísticas do Círculo de Bakhtin*. São Paulo: Parábola, 2009.

FERREIRA, Marta Claudiane. *Panela velha é que faz comida boa? Relações sociais de docentes e discentes universitários acerca do gênero feminino e masculino na música sertaneja*. Dissertação (Mestrado em Educação). Universidade Federal de Mato Grosso do Sul. 2022.

FISCHER, Luís Augusto. Como ensinar o que aprendi sem perceber. In: FISCHER, Luís Augusto; LEITE, Carlos Augusto Bonifácio. *O alcance da canção: Estudos sobre música popular*. Porto Alegre: Arquipélago, 2016. p. 10-29.

FRADERA, Vera. A possível aproximação entre a interpretação musical e a jurídica. In: NEVES, José Roberto de Castro. *Música e Direito*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 2022, p. 791-806.

MOITA LOPES, Luiz Paulo (org.). *Por uma Linguística Aplicada Indisciplinar*. São Paulo: Parábola Editorial, 2006.

MOITA LOPES, Luiz Paulo. Da aplicação da linguística à Linguística Aplicada indisciplinar. In: PEREIRA, Regina Celi; ROCA, Pilar (org.). *Linguística aplicada: um caminho com diferentes acessos*. São Paulo: Contexto, 2009, p. 11-24

MOUSTAIRA, Elina. O ritmo no direito, o ritmo na música. *ANAMORPHOSIS - Revista Internacional de Direito e Literatura*, Porto Alegre, v. 8, n. 1, p. e1016, 2022. DOI: 10.21119/anamps.8.1.e1016. Disponível em: <https://periodicos.rdl.org.br/anamps/article/view/1016>. Acesso em: 21 jun. 2024.

RODRIGUES, Horácio Wanderlei; GRUBBA, Leilane Serratine. O ser dos Direitos Humanos na ponte entre o Direito e a Música. *Revista Opin. Jur.*, Fortaleza, ano 9, n. 13, jan./dez. 2011, p.70-92. Disponível em: <https://periodicos.unichristus.edu.br/opiniaojuridica/article/view/783>. Acesso em: 21 jun. 2024.

SILVA, Fábio Alexandre da. Análise histórico-cultural da música sertaneja no Brasil: do caipira ao playboy. *Revista de Literatura, História e Memória*. Seção: Pesquisa em Letras no contexto Latino-americano e Literatura, Ensino e Cultura. Unioeste/Cascavel, v. 14, n. 24, 2018, p. 218-234. Disponível em: <https://e-revista.unioeste.br/index.php/rlhm/article/view/20403/13728>. Acesso em: 17 jul. 2023.

SILVA, Iancarlo Almeida da; NETA, Olívia Morais de Medeiros. Educação, Música Reggae e Direitos Sociais no Brasil. *Perspectivas e Diálogos: Revista de História Social e Práticas de Ensino*, v. 1, n. 5, jan./jun. 2020, p. 95-124. Disponível em: <https://www.revistas.uneb.br/index.php/nhipe/article/view/10388/7280>. Acesso em: 21 jun. 2024.

VOLÓCHINOV, Valentin. *Marxismo e filosofia da linguagem: problemas fundamentais do método sociológico na ciência da linguagem*. Tradução, notas e glossário de Sheila Grillo e Ekaterina Vólkova Américo. São Paulo: Editora 34, 2017 [1929].

Idioma original: Português
Recebido: 14/08/23
Aceito: 15/06/24