



Universidade Federal
de São João del-Rei



JOSIANE ESTER DE CARVALHO SOUZA

MULHERES EM PROTESTO: UMA ANÁLISE CRÍTICA E
MULTIMODAL DA CAMPANHA “MÚSICA: UMA CONSTRUÇÃO DE
GÊNERO”

São João del-Rei
2021

JOSIANE ESTER DE CARVALHO SOUZA

MULHERES EM PROTESTO: UMA ANÁLISE CRÍTICA E MULTIMODAL
DA CAMPANHA “MÚSICA: UMA CONSTRUÇÃO DE GÊNERO”

Dissertação apresentada ao Programa de Mestrado em Letras,
da Universidade Federal de São João del-Rei, como requisito
parcial para a obtenção do título de Mestre em Letras.

Área de Concentração: Teoria Literária e Crítica da Cultura

Linha de Pesquisa: Discurso e Representação Social

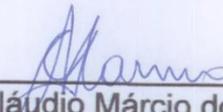
Orientador: Prof. Dr. Cláudio Márcio do Carmo

São João del-Rei
2021

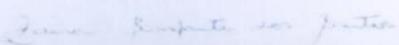
Josiane Ester de Carvalho Souza

Mulheres em protesto: uma análise crítica e multimodal da
campanha "Música: uma construção de gênero"

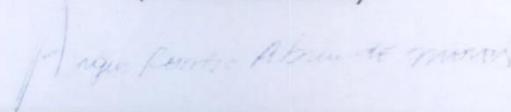
Banca Examinadora



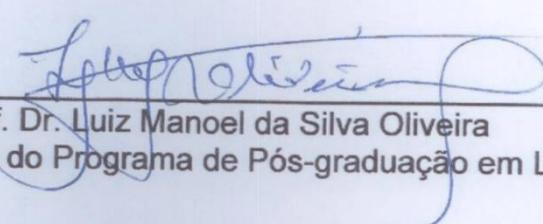
Prof. Dr. Cláudio Márcio do Carmo – UFSJ
(Presidente/Orientador)



Prof.^a Dr.^a Zaira Bomfante dos Santos – UFES
(Titular Externa)



Prof. Dr. Argus Romero Abreu de Moraes - UFSJ
(Titular Interno)



Prof. Dr. Luiz Manoel da Silva Oliveira
Coordenador do Programa de Pós-graduação em Letras

Março de 2021

AGRADECIMENTOS

Agradeço a Deus pela oportunidade de ingressar e concluir o mestrado. Foi um período de aprendizado e maturidade acadêmica e pessoal.

Agradeço ao meu querido avô, Sebastião, pelos conselhos e incentivos; ao meu pai pelo bom diálogo que tecemos; aos meus irmãos, Joice e Juninho, por nossa união, confiança e apoio um no outro.

Aos meus primos, Carla e Sávio, pelas palavras sábias em momentos que precisei.

Aos meus colegas do mestrado pela boa convivência e pelas conversas prazerosas.

Às minhas queridas amigas Mônica Dias, Raquel e Carina, por acreditarem mais que eu em minhas conquistas.

A Ana Maria e Ana Carolina pelo aprendizado na leitura de língua estrangeira. E a Sara, pelo "olhar de fora" e pelas sugestões para a finalização da pesquisa.

Ao meu orientador de mestrado, professor Cláudio Márcio do Carmo, por todo apoio, paciência e humildade nas inúmeras vezes que leu e releu esta pesquisa; pelas palavras sensatas nos meus momentos de insegurança e por acreditar nesta pesquisa. Muito obrigada!

Aos professores do mestrado pelas contribuições nas disciplinas e para minha formação acadêmica.

À Universidade Federal de São João del-Rei, pelo incentivo às pesquisas e aos trabalhos acadêmicos e por se colocar como fomentadores de novos caminhos e descobertas.

Aos examinadores da qualificação e defesa, professor Argus Romero Abreu de Moraes e professora Zaira Bomfante dos Santos, pela leitura e pela contribuição para o desenvolvimento desta pesquisa.

Ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de São João del-Rei (Promel), meu agradecimento pelo apoio e pela assistência prestada.

E a todos aqueles que, por alguma distração do momento, eu não tenha citado aqui, meu terno agradecimento, a esses que, mesmo sem "nome", foram importantes e colaboraram para a conclusão desta etapa em minha vida.

Respeita as Mina (Kell Smith)

Sim respeito é bom, bom
Flores também são
Mas, não quando são dadas só no dia 08/03
Comemoração não é bem a questão
Dá uma segurada e aprende outra vez
Saio e gasto um din, sou feliz assim
Me viro, ganho menos e não perco um rolezin
Cê fica em choque por saber que eu não sou submissa
E quando eu tenho voz cê grita: "ah lá a feminista!"
Não aguenta pressão, arruma confusão
Para que tá feio, irmão!

Respeita as mina
Toda essa produção não se limita a você
Já passou da hora de aprender
Que o corpo é nosso, nossas regras, nosso direito de ser

Não leva na maldade não, não lutamos por inversão
Igualdade é o "X" da questão, então aumenta o som!
Em nome das Marias, Quitérias, da Penha Silva
Empoderadas, revolucionárias, ativistas
Deixem nossas meninas serem super heroínas
Pra que nasça uma Joana D'Arc por dia!
Como diria Frida: "eu não me Kahlo!"
Junto com o bonde saio pra luta e não me abalo
O grito antes preso na garganta já não me consome: é pra acabar com o machismo, e não
pra aniquilar os homens
Quero andar sozinha, porque a escolha é minha
Sem ser desrespeitada e assediada a cada esquina
Que possa soar bem:
Correr como uma menina
Jogar como uma menina
Dirigir como menina
Ter a força de uma menina
Se não for por mim, mude por sua mãe ou filha!

Kell Smith, Álbum Girassol, 2018.

RESUMO

O objeto de investigação desta dissertação é composto por dezessete fotografias de mulheres que apresentam hematomas pelo corpo. Essas mulheres seguram cartazes nos quais estão escritos versos musicais, que, por sua vez, retratam a agressão física que sofreram. As fotografias foram utilizadas na campanha *Música: uma construção de gênero*, realizada pela Secretaria de Políticas para Mulheres, na cidade de São Leopoldo, Rio Grande do Sul. O objetivo da pesquisa foi fazer uma análise multimodal do conteúdo imagético relacionado ao conteúdo verbal e, assim, verificar os discursos que emergem, que são (des)construídos, que são (re)articulados e legitimados. A *Gramática do Design Visual*, de Kress e Van Leeuwen (2006), embasou as análises das fotografias, com uma abordagem multimodal. Para a análise textual, foi empregada a *Análise Crítica do Discurso*, de Fairclough (2001), com o uso das categorias Intertextualidade e Interdiscursividade e, por fim, a *Análise Crítica Musical*, amparada pela perspectiva de Van Leeuwen (2012) e pela teoria francesa com foco no enunciador musical, completa o referencial teórico deste trabalho. Após esta investigação científica, concluiu-se que, no contexto musical da campanha, a ação descortina os variados discursos machistas, sexistas e as violências de gêneros que passam despercebidos aos ouvidos de muitas pessoas. Isso acontece devido aos artefatos musicais que disfarçam as relações de poder ali presentes, escondem a brutalidade da violência contra a mulher e funcionam como um despiste ideológico. A iniciativa da campanha conseguiu alertar a sociedade — ainda patriarcal — sobre a perpetuação e a naturalização de tais discursos e como estes podem influenciar as ações do indivíduo.

Palavras-chaves: Campanha Música: uma construção de gênero. Resistência feminina. Multimodalidade. Análise crítica do discurso.

ABSTRACT

The object of investigation of this dissertation is composed of seventeen photographs of women who have bruises on their bodies. These women hold signs on which are written musical verses, which, in turn, depict the physical aggression they suffered. The photographs were used in the campaign called *Música: uma construção de gênero*, carried out by the Secretariat of Policies for Women, in the city of São Leopoldo, Rio Grande do Sul. The objective of the research was to make a multimodal analysis of the imagery content related to the verbal content and, thus, verify the discourses that emerge, that are (de) constructed, that are (re) articulated and legitimized. The Grammar of Visual Design, by Kress and Van Leeuwen (2006), supported the analysis of the photographs, with a multimodal approach. For the textual analysis, Fairclough's Critical Discourse Analysis (2001) was used, applying the categories of Intertextuality and Interdiscursivity and, finally, the Musical Critical Analysis, supported by the perspective of Van Leeuwen (2012) and by French theory focused on the musical enunciator, completes the theoretical reference of this work. After this scientific investigation, it was concluded that, in the musical context of the campaign, the action reveals the various chauvinist and sexist discourses and the violence of genders that go unnoticed by many people. This happens due to the musical artifacts that disguise the power relations present there, hide the brutality of violence against women and function as an ideological deception. The campaign's initiative managed to alert society — still patriarchal — about the perpetuation and naturalization of such speeches and how they can influence the individual's actions.

Keywords: Campanha Música: uma construção de gêneros. Feminine resistance. Multimodality. Critical discourse analysis.

LISTA DE FIGURAS E QUADROS

FIGURA 1 – Dimensões do poder.....	38
FIGURA 2 – Estratos da realização da linguagem.....	52
FIGURA 3 – Metafunções.....	55
QUADRO 1 – Visão geral da Gramática do Design Visual.....	56
QUADRO 2 – Resumo das estruturas narrativas acionais.....	58
QUADRO 3 – Resumo das estruturas narrativas reacionais.....	59
QUADRO 4 – Resumo das estruturas verbal e mental.....	60
QUADRO 5 – Resumo das estruturas representacionais conceituais.....	61
QUADRO 6 – Resumo das estruturas interativa de contato.....	62
QUADRO 7 – Resumo Perspectiva/Atitude.....	63
QUADRO 8 – Resumo distância social.....	64
QUADRO 9 – Resumo modalidade.....	65
QUADRO 10 – Resumo valor informativo.....	66
QUADRO 11 – Resumo estruturas de enquadramento e saliência.....	67
QUADRO 12 – Cena enunciativa.....	75
QUADRO 13 – Configuração da cena enunciativa 1.....	80
QUADRO 14 – Configuração da cena enunciativa 2.....	82
QUADRO 15 – Configuração da cena enunciativa 3.....	84
QUADRO 16 – Configuração da cena enunciativa 4.....	87
QUADRO 17 – Configuração da cena enunciativa 5.....	89
QUADRO 18 – Configuração da cena enunciativa 6.....	91
QUADRO 19 – Configuração da cena enunciativa 7.....	93
QUADRO 20 – Configuração da cena enunciativa 8.....	96
QUADRO 21 – Configuração da cena enunciativa 9.....	98
QUADRO 22 – Configuração da cena enunciativa 10.....	101
QUADRO 23 – Configuração da cena enunciativa 11.....	103
QUADRO 24 – Configuração da cena enunciativa 12.....	105
QUADRO 25 – Configuração da cena enunciativa 13.....	107
QUADRO 26 – Configuração da cena enunciativa 14.....	110
QUADRO 27 – Configuração da cena enunciativa 15.....	112
QUADRO 28 – Configuração da cena enunciativa 16.....	114
QUADRO 29 – Configuração da cena enunciativa 17.....	116
QUADRO 30 – Configuração da cena enunciativa: campanha Sepom.....	124

LISTA DE FOTOGRAFIAS / TÍTULOS DAS MÚSICAS

FOTOGRAFIA 1 – O que é que eu dou	78
FOTOGRAFIA 2 – Vidinha de balada	80
FOTOGRAFIA 3 – Mulher Indigesta.....	83
FOTOGRAFIA 4 – Só surubinha de leve	85
FOTOGRAFIA 5 – Mulher não manda em homem	87
FOTOGRAFIA 6 – Vai faz a fila.....	90
FOTOGRAFIA 7 – Carabina.....	92
FOTOGRAFIA 8 – Piranha.....	94
FOTOGRAFIA 9 – Sílvia	97
FOTOGRAFIA 10 – Sambas de roda e partido alto	99
FOTOGRAFIA 11 – Na subida do morro.....	101
FOTOGRAFIA 12 – Maria Chiquinha	103
FOTOGRAFIA 13 – Pau que nasce torto / Melô do Tchan	106
FOTOGRAFIA 14 – Pau que nasce torto / Melô do Tchan	108
FOTOGRAFIA 15 – Bandida.....	110
FOTOGRAFIA 16 – Ajoelha e chora	113
FOTOGRAFIA 17 – Se te agarro com outro, te mato.....	115

SUMÁRIO

CONSIDERAÇÕES INICIAIS	11
1 A CAMPANHA MÚSICA: UMA CONSTRUÇÃO DE GÊNERO E OS DESDOBRAMENTOS SOCIAIS	13
1.1 PAPÉIS SOCIAIS	14
1.2 GÊNERO E EMPODERAMENTO	17
1.3 QUARTA ONDA FEMINISTA E RESISTÊNCIA FEMININA	21
1.4 PODER E RELAÇÕES DE PODER	33
1.5 IDEOLOGIA E HEGEMONIA.....	38
1.6 VIOLÊNCIA SIMBÓLICA E DOMINAÇÃO MASCULINA.....	41
1.7 SABERES E RITMOS MÚSICAIS	46
2 CONTEXTUALIZAÇÕES TEÓRICAS	51
2.1 GRAMÁTICA SISTÊMICO-FUNCIONAL (GSF) E SUAS METAFUNÇÕES..	51
2.2 A GRAMÁTICA DO DESIGN VISUAL (GDV)	55
2.2.1 <i>Significados representacionais</i>	57
2.2.2 <i>Significados interativos</i>	62
2.2.3 <i>Significados composicionais</i>	66
2.3 ANÁLISE CRÍTICA DO DISCURSO (ACD)	68
2.3.1 <i>Intertextualidade</i>	68
2.3.2. <i>Interdiscursividade</i>	71
2.4 ANÁLISE CRÍTICA MUSICAL	72
3 PROCEDIMENTOS METODOLÓGICOS E ANÁLISES	76
3.1 ANÁLISE DO CORPUS: UM PASSEIO PELA CAMPANHA MÚSICA: UMA CONSTRUÇÃO DE GÊNERO.....	77
3.2 DISCUSSÃO DOS RESULTADOS DAS ANÁLISES.....	117
CONSIDERAÇÕES FINAIS	120
REFERÊNCIAS	126
ANEXOS	131

CONSIDERAÇÕES INICIAIS

A maioria das mulheres busca por liberdade sem restrições. A simples liberdade de ir e vir com segurança, a autonomia para fazer escolhas pessoais e profissionais e, dessa forma, proporcionar conforto para si e para seus familiares. A busca pela emancipação representada pela independência financeira, de sonhar e de amar. A autodeterminação de arriscar-se e lutar, de cair e se levantar e, assim, amadurecer. Corajosas são as mulheres que saem às ruas para reivindicar, as que utilizam as redes sociais para militar, alertar, empoderar e as que não desistem e seguem buscando e conquistando. Valorosa é a criatividade feminina para fomentar, adaptar e agir, como as mulheres da Secretaria de Políticas para Mulheres (SEPOM), que tiveram a ideia de criar a campanha *Música: uma construção de gênero*, com o objetivo de denunciar o machismo, o sexismo e a cultura do estupro enaltecidos em músicas brasileiras.

Nesse contexto, o foco da presente pesquisa se concentra na investigação da campanha supracitada, que exhibe fotos de mulheres caracterizadas com hematomas em várias partes do corpo, advindos de agressão física. As protagonistas seguram cartazes, nos quais estão escritos versos de músicas que evidenciam algum tipo de violência doméstica.

Posto isso, o objetivo geral deste estudo é analisar os discursos construídos na campanha *Música: uma construção de gênero*, bem como os discursos que dela emergem e são desconstruídos. Os objetivos específicos tencionam: (i) analisar as imagens selecionadas, a partir da Gramática do Design Visual (doravante GDV), com abordagem multimodal para o conteúdo imagético; (ii) analisar as estruturas verbais, a partir do aporte teórico metodológico da Análise Crítica do Discurso (ACD), bem como da Análise Crítica Musical; (iii) estabelecer a relação entre imagem e texto, a partir das categorias Intertextualidade e Interdiscursividade, considerando a representação dos papéis sociais homem e mulher; (iv) desvendar alguns elementos da prática social, como as relações de poder, que colocam e mostram as tensões relacionadas às (re)configurações de gêneros (*gender*) atuais.

A dissertação é dividida em três capítulos. O primeiro explica as motivações que levaram ao lançamento da campanha *Música: uma construção de gênero*, seus objetivos e como se tornou uma exposição de fotos itinerante. Essa seção ainda oferece uma pesquisa referente aos saberes musicais — especificamente relativos

às músicas selecionadas para a campanha — e à participação das mulheres como protagonistas nas músicas brasileiras, sendo elas associadas a estereótipos patriarcais e a variados tipos de violência simbólica e explícita aos quais são expostas socialmente e no contexto musical da campanha. Há também o foco para a quarta vertente do feminismo¹ e seu surgimento, a partir do ativismo digital, e as contribuições para o fortalecimento do movimento e as resistências femininas na contemporaneidade. E, por fim, são destacados os modos como se dão as articulações das relações de poder nos discursos presentes nos cartazes das fotografias e como a hegemonia pode analisar as práticas sociais que sustentam a violência contra a mulher, por meio de uma manifestação artística.

O segundo capítulo discorre sobre os referenciais teóricos utilizados para a análise das fotos da campanha. Para tal, optamos pela *Gramática do Design Visual* (KRESS; VAN LEEUWEN, 2006), utilizando as categorias: Representação, Interação e Composição. Integrado ao contexto visual, o aporte teórico-metodológico da Análise Crítica do Discurso (FAIRCLOUGH, 2001), com as categorias de Intertextualidade e Interdiscursividade, embasa o estudo das letras das canções, especificamente os versos dispostos nos cartazes. Vale ressaltar que, eventualmente, a análise é expandida para o restante da canção, quando isso se torna necessário para uma compreensão global do contexto que gerou o cartaz. A Análise Crítica Musical (VAN LEEUWEN, 2012) completa o estudo proposto, a partir das categorias melodia, ritmo, timbre e harmonia que constituem as canções.

O terceiro capítulo é composto pelos procedimentos metodológicos. Titulação das letras das canções a serem analisadas, seus respectivos intérpretes e contextualizações teóricas são especificados. Essa seção apresenta os dados coletados da análise das fotografias, embasada nas categorias oferecidas pela GDV; da ACD, adquiridos intertextual e interdiscursivamente, e os dados da análise crítica musical. Em seguida, são elencadas síntese dos dados, discussão dos resultados obtidos e possíveis perspectivas. Considerações finais, referências e anexos completam esta dissertação.

¹ A quarta vertente do feminismo, surgida a partir do ativismo digital, traz contribuições para o fortalecimento do movimento e as resistências femininas na contemporaneidade, com foco no ativismo digital.

1. A CAMPANHA *MÚSICA: UMA CONSTRUÇÃO DE GÊNERO* E OS DESDOBRAMENTOS SOCIAIS

A campanha *Música: uma construção de gênero* foi realizada por meio da Secretaria de Políticas para Mulheres (SEPOM), da cidade de São Leopoldo, no estado do Rio Grande do Sul. Tal campanha teve início às vésperas do mês de março de 2018, seguindo até o dia 08/03/2018, data em que se comemora o Dia Internacional da Mulher. A iniciativa da campanha se deu por conta da música "Surubinha de leve", de autoria e interpretação do cantor McDiguinho². A música, de estilo *funk*, apresenta um conteúdo de violência explícita contra a mulher e de apologia ao estupro e repercutiu de forma negativa na mídia e no contexto social. Com toda a polêmica gerada, Yasmin Formiga, estudante de Artes Visuais, postou, em suas redes sociais, uma foto em que está caracterizada com lesões consequentes de agressões físicas, além de estar segurando um cartaz com um trecho da letra da música em questão.

Com isso, toda a equipe da Sepom passou a refletir acerca desse estilo de música (*funk*) e seu conteúdo. Uma das reflexões propostas pelo grupo foi se a violência contra a mulher seria propagada apenas pelo *funk* ou se havia outros estilos musicais e outras canções conhecidas no meio popular que traziam alguma apologia negativa em seu cerne. Em uma reunião realizada por parte dos integrantes do grupo, constatou-se, em uma rápida pesquisa, que, além do *funk*, outros gêneros musicais, com diferentes autores/intérpretes e em diversas épocas, também reverenciam a violência contra a mulher.

Com o intuito de refletir, discutir e levar informação à população leopoldense, em especial atenção às mulheres, a Sepom realizou a campanha *Música: uma construção de gênero*. A ação reuniu mulheres da comunidade e da equipe Sepom, que foram fotografadas caracterizando hematomas de agressão física e segurando cartazes nos quais foram escritos versos de músicas que incitam e, até mesmo, enaltecem a violência contra a mulher. A exposição das fotografias foi inaugurada com um sarau, no início do mês dedicado à mulher. Antecipando o Dia Internacional da Mulher, as imagens foram, uma a uma, divulgadas nas redes sociais, compondo, assim, uma narrativa.

² Música lançada em 2018 pelo intérprete Mc Diguinho. Disponível em: <https://g1.globo.com/pop-arte/musica/noticia/so-surubinha-de-leve-de-mc-diguinho-sai-do-ar-no-youtube.ghtml> Acesso: 16 jun. 2020.

Por conseguinte, a campanha ganhou destaque e trouxe à tona algumas tensões que se tornaram, em certa medida, naturalizadas no meio musical e na prática social cotidiana. A exposição teve grande repercussão local (cidade de São Leopoldo, RS), sendo também apresentada em cidades vizinhas. Nas redes sociais, contou com muitos compartilhamentos e comentários. Motivou diversas iniciativas, incluindo debates em instituições de ensino universitário. Diante da notável repercussão, a Sepom realizou seminários, rodas de conversas e palestras para a população local e interessados, com o objetivo de refletir sobre o impacto na/para a sociedade das letras de músicas que expõem em seu contexto a violência.

A iniciativa da Secretaria está presente, por exemplo, no trabalho de Barbosa e Gualberto (2020). Os estudiosos utilizam três fotografias dessa campanha (fotografias 4,6 e 9) e investigam a relação entre sexismo e violência na pesquisa intitulada *A fotografia e a denúncia de misoginia em músicas brasileiras: uma visão do sexismo sob os aportes da multimodalidade*. Os autores baseiam-se na abordagem multimodal e nos fundamentos da Semiótica Social, com foco na escrita, na imagem e na iluminação. Eles concluem que o sexismo e o machismo contribuem como componentes de violência contra a mulher e, dessa forma, passam despercebidos e são propagados no meio social. Barbosa e Gualberto também verificaram que piadas e ditados populares preconceituosos são utilizados, em sua maioria, nas práticas sociais, com o intuito de desvalorizar o feminino.

1.1 PAPÉIS SOCIAIS

Giddens (2002) defende que, por meio da socialização, o indivíduo exerce seu papel no meio social. Para ele, os papéis sociais são "expectativas socialmente definidas, seguidas pelas pessoas de uma determinada posição social"(GIDDENS, 2002, p.29), isto é, são ações e comportamentos que caracterizam determinada condição social. O indivíduo se torna o personagem no processo de socialização, concebendo e assumindo seu papel social no decorrer de uma interação social. Como exemplo, o autor cita o papel social dos médicos, que seguem um conjunto de comportamentos conforme essa formação. Pode-se, assim, inferir que esses profissionais estão exercendo o papel de acordo com suas aptidões profissionais, independentemente de opiniões pessoais.

Já Goffman (2002) entende que os papéis sociais são as representações de personagens (re)criados de acordo com as relações sociais nas quais se está inserido. A atuação pode ser percebida quando um indivíduo se encontra em grupo (representa um papel) e quando está sozinho (representa outro papel). Isso acontece como em uma dramaturgia, uma vez que essa representação é algo necessário para agenciar funções e relações, conforme o contexto que se configura. Nesse sentido, assim como o personagem interpreta considerando determinado cenário, ele também pode perceber outros atores atuando, isto é, as representações de fachada, que podem ser (re)produzidas de forma conscientes ou inconscientes e segundo a conjuntura.

De acordo com Goffman (2002), os papéis sociais podem ser caracterizados em dois extremos. De um lado, está a representação convicta: o ator acredita que a cena é a própria realidade. De outro, a representação cínica, quando o ator não está imerso em sua atuação. O conflito de papéis acontece quando o indivíduo não consegue separar os diversos papéis que possui. Essa confusão justifica, por exemplo, a recomendação que um médico não pode operar seu filho, pois estará agindo conforme o papel de pai.

Lima, Pereira e Vieira (2006) destacam que os papéis sociais são múltiplos em um contexto social ou em um determinado grupo e que são acompanhados de condutas e de comportamentos diferentes em uma interação social. Contextos diferentes requerem papéis sociais distintos, formatados considerando a individualidade do sujeito. Os autores analisam os papéis sociais de acordo com a dimensão afetiva, referindo-se à escolha de uma posição social, do desempenho formal de papéis. A escolha de determinada "dimensão afetiva" acarreta a apropriação de poderes e de fazeres envolvidos na execução de um papel específico. Uma segunda dimensão apontada pelos estudiosos diz respeito ao "imaginário", à teatralidade, ou seja, tem-se um personagem que assume um roteiro, escondendo sua identidade. A escolha desta dimensão resulta na preservação da individualidade.

Três níveis de abordagens referentes aos papéis são apontados por Lima, Pereira e Vieira (2006), a saber: institucional ou perspectiva sociológica — sobre o papel do lugar que ocupamos na sociedade, quando o indivíduo adquire valor; individual ou perspectiva psicológica — quando o sujeito exerce a escolha dos papéis; por fim, interacional ou perspectiva psicossociológica — quando os papéis

possuem uma característica de complementaridade. Nesse panorama, focando os papéis sociais do meio doméstico, é possível perceber que, ao longo do tempo, eles sofreram algumas modificações.

No passado, uma das funções do homem era a de ser o provedor; ele saía para trabalhar, a fim de manter o sustento de casa e da família. Era, portanto, visto como o chefe de família, a quem todos deviam obediência. Já a mulher tinha o papel de educar os filhos, cuidar dos afazeres domésticos, estar apresentável e satisfeita para quando o marido chegasse do longo dia de trabalho. Isso rememora o período patriarcal, em que a esposa, os filhos e os demais componentes familiares obedeciam ao "pai". Nas palavras de Delphy (2009, p. 174), "patriarcado é literalmente a autoridade do pai". Nesse contexto, a mulher era completamente dependente e submissa ao homem. E, assim, era passado de geração em geração; o homem detinha o poder, e a mulher lhe obedecia.

Para Saffioti (2004, p. 44), patriarcado é o "regime da dominação-exploração das mulheres pelos homens." Esse regime ainda existe na sociedade atual e pode ser percebido por atitudes de posse dos homens em relação às ações femininas — e à própria mulher — e pode acontecer de forma velada ou explícita. Para Lima e Souza (2015, p. 578), o patriarcado "refere-se a uma forma de organização familiar e social em que um homem, o patriarca, submete os outros membros da família ao seu poder". As autoras ainda salientam que, apesar da contemporaneidade, a base ideológica do patriarcado ainda legitima a desigualdade entre homens e mulheres. E o que ainda se percebe é a dominação masculina sobre a esposa e as filhas em uma organização familiar que rememora o período patriarcal, que ademais, não se limita ao espaço doméstico, mas abrange a forma organizacional da sociedade como um todo.

Com o passar do tempo, a mulher tem ampliado seu espaço no meio social participando dos cenários políticos, ascendendo nos meios profissionais em que outrora somente os homens atuavam e se destacavam, fazendo parte da academia, sendo empreendedoras e autônomas. A mulher, na maioria das vezes, concilia os papéis de profissional, mãe, administradora de sua própria casa e companheira/esposa. Apesar das conquistas em espaços públicos, o patriarcalismo ainda se faz presente e explícito no meio social, resultando na violência e na desigualdade de gêneros. Essa dominação masculina sobre a mulher (ações, espaço, atitudes, escolhas) é vista e sustentada de forma natural.

Maturana e Verden-Zöllner (2004) afirmam que grande parte da humanidade moderna vive sob os aspectos da cultura patriarcal europeia, que se caracteriza pela:

[...] coordenação de ações e emoções que fazem da nossa vida cotidiana um modo de coexistência que valoriza a guerra, a competição, a luta, as hierarquias, a autoridade, o poder, a procriação, o crescimento a apropriação de recursos e a justificação racional do controle e da dominação dos outros por meio da apropriação da verdade. (MATURANA;VERDEN-ZOLLER, 2004, p.31).

Essa cultura patriarcal dificulta a autonomia³ do público feminino, pelas desigualdades salariais, a falta de credibilidade na capacidade feminina e a aceitação da mulher nas diversas esferas de atuação, além de "brincadeiras" referentes ao ser e ao fazer femininos. Em geral, tais situações de vulnerabilidade que envolvem a mulher são colocadas como forma de humor e, por conseguinte, acabam sendo naturalizadas.

1.2.GÊNERO E EMPoderAMENTO

O termo gênero, segundo Pedro e Veiga (2015), é utilizado no meio social para qualificar as relações binárias mulher e homem. E, a partir dessa combinação, para averiguar as ações dos indivíduos em relação às suas características. Assim,

Gênero buscaria então dar conta de relações socialmente constituídas, que partem da contraposição e do questionamento dos convencionados gêneros feminino e masculino, suas variações e hierarquização social. (VEIGA; PEDRO, 2015, p.330).

Seguindo a mesma linha de raciocínio, Butler (2018, p. 26) propõe que o "gênero é culturalmente construído", isto é, o gênero é formado conforme uma cultura específica, as influências recebidas e as relações sociais de poder que resultam na escolha da identidade de um indivíduo, como ele/ela se aceita, apresenta-se e vivencia na sociedade. A autora vai ao encontro dos argumentos de Beauvoir (2016) quando esta afirma que "Não se nasce mulher, torna-se mulher". É essa concepção que embasa o movimento de tornar-se mulher como uma construção social do gênero condicionada/influenciada pela história e pelas vivências culturais da pessoa.

³ Ato de gerir a própria vida através de seus esforços e empenho.

Beauvoir acredita que o sujeito já nasce sexuado, por isso adota posturas e comportamentos de acordo com seu gênero. Butler (2018) vai além ao afirmar que não existe diferença de sexo-gênero, pois, se o próprio sexo é uma "categoria tomada em gênero, não faz sentido definir o gênero como interpretação cultural do sexo" (BUTLER, 2018, p. 27). A autora ainda salienta que os corpos podem apresentar gêneros diversos para além do feminino/masculino. Logo, os pensamentos de Beauvoir foram expandidos, ressignificados de acordo com novas realidades, pois, assim, mulher/homem não ficam presos a um padrão imposto. O corpo sexuado tem a liberdade de ser e, conseqüentemente, tornar-se o que desejar.

E, a partir do corpo já aceito, ter um lugar de fala, como cita Ribeiro (2017), torna-se essencial, seja para a mulher branca, a mulher negra, a mulher trans, a mulher indígena, a mulher imigrante, a mulher refugiada, todas têm esse direito, conforme a realidade de cada uma. Saber seu lugar de fala é saber que o discurso de uma mulher branca (privilegiada) tem um impacto diferente do discurso de uma mulher negra, ou uma mulher negra trans, ou ainda de uma mulher refugiada. É entender que esse discurso é um discurso que carrega influências históricas e culturais de um período opressor, que atualmente está enraizado nos costumes sociais.

Logo, quem vive em um meio confortável desconhece a realidade de um grupo desprivilegiado, assim como os grupos desprovidos de conforto desconhecem o contexto de uma vida com privilégios. Não percebem que os privilégios foram adquiridos por meio da opressão/dominação (mulher branca/mulher negra, mulher branca/mulher negra trans, mulher branca/mulher refugiada). Por isso, em cada fotografia da campanha, é proposto um cenário de convivência homem/mulher. Em tais situações, são perceptíveis os lugares de fala do homem opressor, que traz, em seu discurso (versos), o perfil de superioridade, enquanto o lugar de fala da mulher é o de vítima, nas mais diversas situações, sujeita a diferentes tipos de violência, ou até mesmo culpada pela agressão/violência que sofreu.

No que tange à perspectiva da desigualdade de gêneros, o lugar de fala feminino pode ser entendido como aquele ainda representado e tecido pela visão e pelas escolhas do homem. São escolhas para si e para o público feminino, um grupo grande e diverso, com uma pluralidade de características. Esse lugar de fala

selecionado pelo homem está fora do ambiente a que o homem pertence — por isso, além de ser uma imposição, não é condizente com a realidade da mulher.

E o que a afirmação anterior significa? Significa que o grupo hegemônico masculino possui privilégios advindos da opressão sobre a ação feminina. Enquanto o homem se desenvolve, tem muitas oportunidades, para a mulher, há poucas opções de crescimento pessoal e, muitas vezes, essas oportunidades estão restritas à visão do ambiente doméstico. Nesse sentido, a mulher possui pouca participação e representação no meio político e social. Seu lugar de fala não é destacado ou, pior, não é considerado, em razão da "localização social" que a mulher ocupa: ser mulher. Portanto, uma maior representação feminina é essencial para que haja uma transformação de mentalidade por parte dos homens, afim de que o discurso hegemônico seja rompido.

A conquista de um lugar de fala nos faz acreditar que é preciso refletir sobre o empoderamento feminino como um todo, no sentido de que o empoderamento individual de cada mulher fortalece a coletividade, gerando um empoderamento coletivo e sólido. Cada uma das mulheres fotografadas representa um contexto doméstico-social. Elas expõem um lugar de fala de vítima e as diversas formas de violência que sofrem e às quais são expostas no cotidiano. Nesses casos, o empoderamento coletivo incentiva a união e a resistência feminina para as questões ligadas à violência contra a mulher.

Mas o que significa empoderamento? Qual é a origem dessa palavra tão importante para a luta feminista? Empoderamento é uma inovação lexical da palavra *poder*, ou seja, uma palavra derivada de outra, porém, com significados distintos. Por ser um neologismo, não é encontrada em todos os dicionários brasileiros⁴.

Gohn (2004) acredita que o termo *empoderamento* pode se referir a processos de mobilização e práticas que visam impulsionar grupos e comunidades para que alcancem a autonomia e o crescimento, acarretando a melhoria gradual e progressiva das pessoas. O vocábulo também pode ser empregado para integrar pessoas que se encontram à margem de sistemas que possuem atendimento e programas de natureza individual e assistencialista. Um exemplo são instituições e

⁴ Ressaltamos que os dicionários on-line *Aurélio*, *Michaelis* e *Priberam* já registram a palavra. O *Vocabulário Ortográfico da Língua Portuguesa (VOLP)*, contudo, ainda não fez esse registro.

organizações não governamentais que buscam arrecadações, financiamentos, parcerias, apoiam projetos, afim de promover uma intervenção social.

A autora elenca o empoderamento individual, com foco na melhoria das condições de vida das pessoas, o empoderamento organizacional, direcionado ao aumento da produção da empresa e, por último, o empoderamento comunitário, com foco na conquista e na defesa dos direitos dos cidadãos e nas possibilidades de interferência da população nas decisões políticas.

Na mesma direção, Baquero (2012) verifica que o vocábulo empoderamento pode ser utilizado em situações diversas, podendo ser visto em uma vertente individual, uma vertente comunitária e/ou uma vertente psicológica (refere-se à interação social de indivíduos). Além disso, apresenta uma ambiguidade linguística: como verbo transitivo, empoderar corresponde a impulsionar/dar poder a outros; como verbo intransitivo, empoderar corresponde a tornar o outro capaz. E, no campo educacional, refere-se ao pensamento freireano que acredita na "libertação social". Para esta autora, é importante lembrar a origem do termo, bem como o empregado nas diferentes práticas sociais e áreas de conhecimento, como sociologia, educação, psicologia comunitária, saúde pública, serviço social, como metodologias de governos e de organizações que visam à melhoria da qualidade de vida e da dignidade humana. Essa versatilidade do vocábulo demonstra também que o processo de empoderamento envolve necessariamente contextos individuais e coletivos.

Focando o sujeito nesse processo, Berth (2018) acredita que o indivíduo se empodera a partir do momento em que ele se questiona quanto ao papel que exerce no meio social e como age em situações de opressão e injustiças. Conseqüentemente, nesse movimento, esse sujeito empoderado empodera a coletividade da qual faz parte, mudando a forma de lidar com as situações que são perpetuadas e que, na contemporaneidade, contribuem para marginalizar as minorias. Resumidamente, a filósofa informa que empoderamento é dar o poder de buscar caminhos que (re)pensem as bases sociais e políticas implantadas, desfazendo o que está imposto e visando à transformação das esferas opressoras que constituem o contexto social.

Para além das teorias citadas, uma prática de empoderamento feminino são as ações da Onu Mulheres Brasil, em parceria com a Rede Brasileira do Pacto Global. As instituições desenvolveram a cartilha *Princípios de Empoderamento das*

Mulheres (2016)⁵, com o objetivo de apresentar sete princípios, com ações realizadas no contexto brasileiro. As iniciativas dispostas na cartilha contêm sugestões de como alcançar e medir o progresso, por meio de práticas para as organizações e as empresas que buscam a equidade de gêneros. Para além dos princípios propostos, a Onu tem como ferramenta de transformação a própria cultura e os objetivos de uma organização que busca a igualdade de gênero e o empoderamento.

1.3 QUARTA ONDA FEMINISTA E RESISTÊNCIA FEMININA

O movimento feminista busca a equidade de direito e de deveres para homens e mulheres, resultando na participação da mulher nas diversas esferas da sociedade. Deixa para trás, portanto, o estereótipo de "sexo frágil", que ainda é atribuído às mulheres. É um movimento que a cada fase/onda vem se renovando e (re)descobrendo novas possibilidades e novos campos de atuação. Caracterizado pela heterogeneidade, é formado por mulheres vinculadas às mais distintas correntes de pensamento (tradicional, radical, marxistas, lésbicas e outros). Apesar da diversidade, procura interligar diálogos em prol de uma luta pela equidade de direitos.

Alves e Pitanguy (1981) pontuam que o movimento feminista surgiu em um momento em que outros grupos (negros, homossexuais, ecologistas, minorias étnicas), insatisfeitos com o sistema de opressão, unem-se para lutar contra as desigualdades existentes. O movimento feminista reivindica a igualdade de direitos nas esferas civis, trabalhistas e política, buscando a origem das desigualdades. Um dos pilares do movimento é questionar os papéis sociais para os quais os sujeitos estão designados: o homem tem uma vida social e é detentor do poder no meio social e doméstico, já a mulher, uma vida doméstica e submissa. Por isso, o grupo trava uma luta denunciando a ideologia de "homem superior" e "mulher inferior", mostrando como a publicidade contribui para a divisão dos papéis sociais.

O movimento também denuncia a manipulação do corpo da mulher, no sentido de agressão física, estupro e objetificação. Além disso, defende a liberdade de escolha sobre a maternidade e o uso de métodos contraceptivos, ressaltando que

⁵ Disponível em: http://www.onumulheres.org.br/wpcontent/uploads/2016/04/cartilha_WEPs_2016.pdf.

a sexualidade não é somente para reprodução, mas uma forma de prazer carnal feminino (ALVES; PITANGUY, 1981). O corpo de uma mulher (ou de qualquer outro ser) é um bem único, que tem a liberdade de escolher a forma como se sente confortável e feliz consigo mesmo. A dominação/violação é um ato inescrupuloso e hediondo.

As autoras ainda reforçam que o movimento feminista

[...] procurou em sua prática enquanto movimento superar as formas de organização tradicionais, permeadas pela assimetria e pelo autoritarismo. Assim, o movimento feminista não se organiza de forma centralizada, e recusa uma disciplina única, imposta a todas as militantes. Caracteriza-se pela auto-organização das mulheres em suas múltiplas frentes, assim como em grupos pequenos, onde se expressam as vivências próprias de cada mulher e onde se fortalece a solidariedade. Os pontos de vistas e as iniciativas são válidos não porque se originem de uma ordenação central detentora de um 'monopólio da verdade', mas porque são frutos da prática do conhecimento e da experiência específica e comum das mulheres. (ALVES; PITANGUY, 1981, p.8-9).

A primeira onda do movimento feminista acontece nos Estados Unidos. As mulheres iniciam sua luta reivindicando direitos iguais, os mesmos direitos que os homens possuíam para o novo código de leis. Contudo, segundo Rocha (2017, p. 31) a participação das mulheres no “sistema masculino” não foi aceita. O mesmo autor lembra que, na França, as mulheres perceberam que, por mais que participassem com os homens do meio político, elas passavam despercebidas pelos seus feitos. A partir dessa percepção, elas passaram a lutar por mais espaço, voz e reconhecimento. Formaram grupos de mulheres unidos em uma “prática de organização política organizada”. Esses grupos reivindicavam mudanças nas leis do casamento, para que se excluísse o domínio masculino sobre seus corpos, seus bens e suas vidas, bem como a desigualdade dos papéis nos campos sociais, profissionais e nas participações políticas, iniciando então a luta pelo sufrágio e mobilizando mulheres de todas as classes de modo a conquistar visibilidade e apoio.

No Brasil, a luta das mulheres não aconteceu como nos países supracitados. De acordo com Costa (2009), aqui o movimento foi mais tímido e atuou de forma conservadora, pois as mulheres eram avaliadas pela ternura, pela inocência, pelas virtudes domésticas e maternas, pela submissão e pela divisão dos papéis sociais/de gênero. Contudo, destaca-se, nessa fase, a professora Deolinda Daltro, que funda o Partido Republicano Feminista, com o objetivo de estimular a população

feminina a lutar pelo sufrágio, que foi oficializado apenas em 1932. Esse fato marca a primeira onda do movimento feminista no país.

A segunda onda feminista compreende o período de 1960-1990. No Brasil, o cenário era de autoritarismo dos regimes militares. Consoante Bonnici (2007), a segunda onda do movimento tinha como propostas tornar visível o tema feminino, o combate ao papel subalterno da mulher brasileira, a luta pela redemocratização e pela anistia política e a exigência de direitos iguais e de cidadania plena. O movimento possuía uma característica diversificada, contando com mulheres negras, homoafetivas, trabalhadoras rurais, operárias, sindicalistas, entre outras pluralidades culturais femininas.

Costa (2009) salienta que esse movimento, com seus grupos criados em grande parte das cidades brasileiras, caracteriza-se pela luta pelos direitos reprodutivos, o combate à violência contra a mulher e a sexualidade. Nessa fase, o movimento ganhou espaço nos meios de comunicação, e, conseqüentemente, as participantes perceberam êxitos alcançados, como a diminuição vertiginosa da discriminação, a conscientização das diferenças sexuais e raciais entre as mulheres e a participação feminina no meio acadêmico.

A terceira onda feminista, iniciada em torno de 1990, configura as diversas modalidades de grupos com suas bandeiras e suas identidades feministas. Costa (2009) menciona que, a partir desses grupos, vozes passaram a ter destaque e afinidade umas com as outras no movimento feminista. Eram vozes e participação das mulheres pobres, nos bairros de periferia, atuando por meio das associações de moradores; as mulheres operárias cooperando nos sindicatos; as mulheres trabalhadoras rurais engajadas no movimento feminista; as mulheres negras ampliando atividades e continuando a luta do movimento negro. Essa ação é denominada Feminismo Popular, pois ganhou grandes proporções, com grande número de participantes e diversas outras modalidades. As pautas das agendas da terceira onda contam com a *Teoria Queer*, a conscientização da mulher negra, o pós-colonialismo, a teoria crítica e igualdade dos sexos.

Considerando e focando o momento atual, o movimento encontra-se em sua quarta onda/fase, que é caracterizada por sua pluralidade de categorias feministas e pelo uso constante da *internet* para divulgação, informação e empoderamento feminino. Conforme Rocha (2017), a quarta onda do movimento feminista instituiu-se quando

Percebe-se, à luz da teoria, que não neste exato momento classifica-se esta nova arregimentação como quarta onda do movimento feminista. Essa surge após o advento da internet e emprega o uso maciço da mesma, porém o emprego da terminologia advém após o ganho de notoriedade do ciberfeminismo no campo cibernético, que, promovendo profundas discussões e campanhas virtuais no século XXI, fortalece-se ampliando o debate e a troca de ideias, trazendo reflexos da sua estruturação na rede e permitindo que o movimento realize sua mais importante função: a disseminação do discurso feminista. É então nesse contexto que se institui a quarta onda do Movimento Feminista. (ROCHA, 2017, p.77).

Fatores que caracterizam a quarta onda são as variadas modalidades dos feminismos e suas respectivas lutas como explana Hollanda (2018), ao destacar as vertentes dos feminismos, a saber: Feminismo Negro, Feminismo Indígena, Feminismo Asiático, Feminismo Lésbico, Transfeminismo, Feminismo Radical e Feminismo Protestante.

Os movimentos feministas foram ganhando força e se destacando, a partir da Marcha das Vadias em 2011, das manifestações de rua em 2013 e, com mais destaque em 2015, a partir do protesto Primavera das Mulheres, conforme ressalta Rodrigues (2017). À medida que as redes sociais se tornaram uma ferramenta de propagação da voz e dos discursos feministas, a quarta onda surgiu, com uma roupagem digital, alcançando um público maior e mais participativo, por meio das interações nas redes sociais. Em texto retrospectivo, Rodrigues (2015) elenca as ações feministas realizadas durante o decorrer de 2015 que viralizaram, até mesmo de forma internacional, o discurso e a resistência feministas nas redes. Ressalta-se que ainda são poucos os estudos relacionados à quarta onda feminista, pois, para muitos, a terceira onda ainda é a vigente.

Considerando as ações e as descrições dos movimentos femininos e feministas citados, a partir de agora, serão elencadas e destacadas a resistência feminina e as suas diferentes formas de atuação no meio social. Com base nas várias definições encontradas em dicionários de Língua Portuguesa, "resistência" é a ação ou o efeito de resistir, não ceder, suportar dificuldades, é a defesa contra algum ataque e a recusa de submissão. Segundo Wolff (2015), a noção de resistência,

[...] no campo das ciências humanas e sociais, está geralmente associada à de poder ou de opressão, significando as forças ou ações que se opõem ao exercício do poder na sociedade, ou à opressão social. (WOLFF, 2015, p. 647).

Assim, a resistência feminina se caracteriza pela não aceitação de alguma imposição ou situação, podendo ser realizada de forma coletiva ou individual, com o objetivo da reivindicação por justiça ou luta por um ideal. O autor ainda especifica que

[...] a resistência não é expressa somente com atos de rebeldia, mas pode ser expressa por meio de ações e gestos contidos, permitindo que o sujeito resista diante de um contexto de total negação de seus direitos, suas vontades, seus prazeres. Assim, a partir da noção de resistência, as mulheres, operários, escravos, indígenas, loucos, todos podem ser sujeitos de história, sujeitos de relações de poder, sujeitos de resistência. (WOLFF, 2015, p.647-651).

Na tese intitulada *Esperança equilibrista: resistência feminina à ditadura militar no Brasil (1964-1975)*, Joffily (2005) aborda a participação e a resistência das mulheres durante o período ditatorial no país. A atuação feminina se deu por meio de ações nos movimentos estudantis, no movimento sindical e operário e na luta armada. A partir de relatos coletados de ex-militantes e ex-presas políticas, de pesquisas em acervos e de depoimentos de participantes que não puderam narrar suas histórias, a autora explica como o golpe ocorreu. Cinco formas de resistências são, assim, apontadas por Joffily.

A primeira foi a resistência pelos caminhos do coração, em que conta como mães e outros familiares foram influenciados por filhos e parentes a participarem da resistência contra o regime militar. Eles tornaram-se militantes, atuando como mediadores de informação no meio estudantil, em atividades do grupo de anistia, composto apenas por mulheres. Uma das integrantes do grupo foi, inclusive, a responsável pela primeira denúncia de tortura que chegou a Europa.

A segunda forma de resistência foi a participação feminina nas estruturas partidárias. Além de ser uma resistência contra a ditadura, foi também contra os homens, pois, por serem mulheres, apenas tarefas simples eram reservadas/direcionadas/dadas a elas. Para mudar esse cenário, elas tinham que provar ter "qualidades masculinas", como coragem, resistência física e mental e disponibilidade de horário, este último quesito prejudicava, especialmente, aquelas que tinham filhos. As mulheres eram observadas durante passeatas, greves e manifestações de resistência para que fossem avaliadas e pudessem integrar o movimento. Houve então um conflito dos papéis sociais/gênero. Até mesmo as esposas de dirigentes partidários não participavam ativamente, uma vez que elas

tinham a tradicional função de cuidar da família. Com o tempo, as mulheres conquistaram mais espaço no grupo.

A terceira forma de resistência foi o exílio interno. Diante do grande número de presos, torturas, assassinados, muitos optaram pelo exílio ou ingressaram na clandestinidade. Mudaram a identidade fazendo a troca de nomes, alteração da aparência física, modificaram formas de vestir, viver, afastaram-se do convívio familiar e de amigos. Abriram mão completamente de tudo que construíram. As mulheres casadas, além de passarem meses sem ver os familiares ou os maridos, criavam os filhos sozinhas. Militantes conhecidas tinham que escolher ter ou não filhos ou deixá-los com algum familiar.

A quarta forma de resistência foi o exílio externo. Os que optaram por ele deixaram para trás o país de origem como forma de escapar da repressão, e proteger seus familiares. Conseqüentemente, tiveram que se adaptar a distintas culturas, criar uma nova identidade e lidar com outras formas de repressão que aconteciam em outro país (a exemplo de Chile e Argentina). Esposas de dirigentes e militantes não viviam em um lugar fixo, mudavam-se com frequência, mas nunca abandonavam o papel doméstico. Militantes exiladas em países do continente europeu criaram alianças com o movimento feminista e perceberam com mais nitidez o domínio de gênero a que eram submissas.

A quinta forma de resistência foi ter o corpo como campo de batalha e a luta armada. As ex-militantes relatam como foram e as formas de tortura que sofreram. Citam as "relações de poder do opressor contra o oprimido e a hierarquia de gênero"(JOFFILY, 2005, p.127). Os coronéis, os militares ou os delegados, diante da resistência feminina em não entregar terceiros, apelavam para várias formas de torturas físicas brutais e psicológicas. Em algumas ocasiões, os filhos ou os pais das militantes presenciavam as torturas. Em outras, os filhos das militantes eram torturados em frente às suas mães e, ainda assim, elas resistiam. Não entregaram o grupo ao qual faziam parte. Algumas mulheres, pela força da maternidade e dos filhos, tornaram-se ainda mais resistentes a todas as formas de tortura.

Na luta armada, as mulheres do campo e da cidade participaram juntamente com os homens. Elas exigiram e ganharam uma maior participação durante seus debates no movimento de esquerda, pois havia ainda a desigualdade de gênero que atrapalhava a união do grupo. Os homens acreditavam que as mulheres deviam se comportar como homens, tinham atitudes machistas. Apenas depois de muito tempo

de convivência na guerrilha, é que foram aceitando a importância da participação feminina. Conforme relatos, na guerrilha, homens e mulheres lutaram com suas armas contra o regime militar e, assim, "a população local, principalmente depois dos combates, via muito bem a mulher estar em igualdade e até em posição hierarquicamente superior à dos homens." (JOFFILY, 2005, p. 144). Essa resistência feminina na guerrilha mostrou a Joffily (2005, p. 145) que "é possível construir as relações de gênero com mais equidade".

Outro ponto importantíssimo para a empoderamento feminino é a contribuição de Maria da Penha Fernandes. Símbolo de resistência feminina contra a violência doméstica, ela é mais conhecida como Maria da Penha⁶. A sua história de luta começa com o casamento. Maria conheceu Marco Antonio Heredias Viveros (ex-marido), colombiano, quando eram estudantes universitários. Após o casamento e a regulamentação da cidadania brasileira e da estabilidade profissional, Marco Antonio passou a ser agressivo e intolerante com a esposa e suas filhas. As agressões resultaram em um tiro nas costas enquanto ela dormia, tornando-a paraplégica. Enquanto se recuperava, ele a manteve em cárcere privado por quinze dias e tentou eletrocutá-la durante o banho.

Na justiça, o agressor foi sentenciado em dois julgamentos, porém conseguiu liberdade por meio de recursos. Maria da Penha, então, apelou para a justiça internacional. O Comitê Latino-americano e do Caribe para a Defesa dos Direitos da Mulher (CLADEM) denunciou o caso para a Comissão Interamericana de Direitos Humanos, da Organização dos Estados Americanos (CIDH/OEA). Frente a essa batalha judicial, o Estado brasileiro não se pronunciou e, por isso, foi responsabilizado por negligência, omissão e tolerância em relação à violência doméstica praticada contra as mulheres brasileiras, sendo incumbido de estabelecer procedimentos e metas para que a justiça se cumprisse.

Com a repercussão desse caso, a pauta violência contra mulher foi levada para debates no meio político e social. E, em 7 de agosto de 2006, foi sancionada a Lei nº 11.340, mais conhecida como Lei Maria da Penha, pelo reconhecimento de sua resistência e pela luta contra as violações dos direitos humanos das mulheres. A lei "garante a especificidade de cada expressão de violência", como cita Bandeira

⁶ Mais informações sobre Maria da Penha podem ser encontradas em seu site: <http://www.institutomariadapenha.org.br/quem-e-maria-da-penha.html>

(2009, p. 408). A resistência de Maria da Penha não foi somente contra as agressões do ex-marido, mas também contra a justiça brasileira, que se omitiu diante de um pedido de proteção dela e de muitas outras brasileiras que vivenciavam a mesma situação de violência doméstica.

Mais uma figura de luta e força para o empoderamento feminino é Dandara dos Palmares. Símbolo da resistência feminina negra, Dandara⁷ é pouco conhecida por não haver foto ou algum registro de nascimento. Relatos apontam que ela tenha nascido no Brasil e ido morar no quilombo quando era apenas uma criança. No quilombo, não fazia somente os serviços domésticos da comunidade — além de plantar como todos, aprendeu a caçar, a lutar capoeira, a manejar armas e, quando adulta, liderou o exército negro palmarino, conforme cita Arraes (2014). O autor ressalta ainda que Dandara foi uma das lideranças femininas negras que lutou contra o sistema escravocrata do século XVII. Quando os primeiros negros se rebelaram contra a escravidão no Brasil, eles resistiram e criaram o Quilombo de Palmares (símbolo concreto de resistência ao regime escravocrata), situado na Serra da Barriga, em Alagoas.

Dandara era esposa de Zumbi dos Palmares e, com ele, participou da maioria dos ataques e defesas da resistência palmarina. Na condição de líder, ela chegou a questionar os termos do tratado de paz assinado por Ganga-Zumba (um dos líderes do quilombo) e pelo governo português. Entre a paz no quilombo em troca de terras no Vale do Cacau, que era a proposta do governo português, ela preferia a guerra constante. Ao fazer essa escolha, nota-se uma resistência definitiva de Dandara em não aceitar a escravidão, a imposição cultural para si e para os seus.

Ela preferiu dessa forma, pois previa que a consequência do acordo seria a destruição de Palmares e a volta à escravidão. Almejando a liberdade, ela não tinha limites quando estavam em jogo a segurança de Palmares e a eliminação do inimigo. Dandara foi morta, com outros quilombolas, em 6 de fevereiro de 1694, após a destruição da Cerca Real dos Macacos, que fazia parte do Quilombo de

⁷ARRAES, Jarid. E Dandara dos Palmares, você sabe quem foi? **Geledés Instituto da Mulher Negra**, [S.l.], nov. 2014. Seção Questão de Gênero. Disponível em: <https://www.geledes.org.br/e-dandara-dos-palmares-voce-sabe-quem-foi/> Acesso em: 7 set. 2019.

Palmares. Vale ressaltar que, segundo algumas pesquisas⁸ feitas sobre a biografia de Dandara, muitos acreditam que ela tenha escolhido o suicídio, pulando de um abismo em uma pedreira em resistência à escravidão.

Partindo para outros países, um exemplo de resistência feminina são as Mães da Praça de Maio, na Argentina. Elas formaram esse grupo no período da ditadura, quando não tinham notícias de seus filhos e netos que foram sequestrados e mortos pela opressão do regime ditatorial. O grupo de mães e avós sempre se encontrava na Praça de Maio. Quando um militar mandou que "circulassem", elas lhe obedeceram e começaram a andar em círculos pela praça. Com o tempo, o grupo cresceu: mais mães e avós que queriam respostas sobre o paradeiro de seus filhos, maridos e netos. Sempre que se encontravam, utilizavam o lenço branco, que simbolizava as fraldas de pano que seus filhos/netos usaram.

O grupo ganhou mais visibilidade a partir da Copa do Mundo de 1978, naquele ano sediada em Buenos Aires, capital do país. Mesmo com o evento global, no dia e na hora de costumes, elas estavam na praça contestando o desaparecimento de seus entes queridos. Essas mulheres denunciaram o sumiço de seus familiares para o mundo, por meio da TV e dos jornais que transmitiram a rotina e os motivos dos encontros do grupo. Sua denúncia é de que o governo militar matou cerca de trinta mil jovens. Atualmente, mães e avós continuam se encontrando na Praça de Maio, para que atrocidades como as cometidas pelo regime não voltem a se repetir. A luta, entretanto, vai além disso, uma vez que reivindicam a garantia de direitos humanos a todos, dando visibilidade a distintas causas sociais, segundo relatos de Câmara (2018).

Atualmente, a resistência feminina ganha cada vez mais força e adeptos. Por meio das redes sociais, é possível mostrar explicitamente as indignações que acontecem no meio social. Movimentos sociais são acionados para protestos em rede e em ruas das cidades mais populares. Exemplos dessa movimentação são: Marcha Mundial das Mulheres, Marcha das Margaridas, Marcha das Vadias, Marcha das Mulheres Negras e Marcha das Mulheres Indígenas.

A Marcha Mundial das Mulheres (doravante MMM) tem sua origem na cidade Quebec, no Canadá, quando cerca de 850 mulheres marcharam pedindo

⁸HENRIQUE, Kleber. Dandara: a face feminina de Palmares. **Geledés Instituto da Mulher Negra**, [S.l.], out. 2011. Seção Afro-brasileiros. Disponível em: <https://www.geledes.org.br/dandara-a-face-feminina-de-palmares/> Acesso: 23 fev. 2021.

simbolicamente "pão e rosas". Após esse ato, elas obtiveram um resultado positivo, conquistando mais direitos para as mulheres imigrantes, aumento do salário mínimo e apoio à economia solidária. Com isso, as organizadoras da MMM passaram a se comunicar com organizações de outros países, para que pudessem compartilhar a experiência da marcha das mulheres e promover uma campanha global. No Brasil, o primeiro contato foi feito com a Central Única dos Trabalhadores e Trabalhadoras (CUT). No ano 2000, o movimento tornou-se então internacional, contabilizando milhares de vozes em protesto.

Nesse contexto, está a Marcha das Margaridas, que iniciou suas atividades a partir de 1995, quando trabalhadoras rurais começaram a organizar-se para que ganhassem mais espaço e autonomia no meio sindical rural. Dentre as pautas de reivindicação, estão temas do cotidiano feminino rural, denúncia de fatores políticos sociais, culturais e econômicos que contribuem para a fome, a pobreza e a violência que vivem as mulheres, principalmente no que tange às trabalhadoras rurais. O grupo teve destaque na Marcha das Mulheres, no ano 2000, com o tema "2000 razões para marchar: contra a fome, a pobreza e a violência sexista", no intuito de dar mais visibilidade às trabalhadoras rurais.

Já a Marcha das Vadias tem sua origem no Canadá, com o nome *Slutwalk*. O movimento surgiu por conta de um comentário/justificativa de um policial, que explanava sobre segurança e prevenção ao crime, e fez a seguinte assertiva: "as mulheres deveriam evitar se vestir como vadias, para não serem vítimas de ataque" (informação verbal)⁹, ou seja, é a mulher que provoca a agressão/assédio sexual. Diante desse comentário que mostra uma transferência da culpa de uma agressão para a vítima, mulheres se organizaram e fizeram uma passeata pelo fim da responsabilidade da vítima em caso de agressão sexual. No contexto brasileiro, em 2011, aconteceu a Marcha das Vadias contra a violência doméstica. O movimento cresceu com o passar do tempo e, no ano seguinte, a marcha chegou a ser de âmbito nacional.

É relevante destacar que o uso do termo "vadia" foi ressignificado, pois, na visão das integrantes do movimento, os homens se referiam às mulheres como vadias por conta de comportamentos, roupas, justificativas de agressões,

⁹ Disponível em: <https://marchadasvadiascwb.wordpress.com/conheca-a-marcha/porquevadias/>

consequentemente, objetificando a mulher. Assim, o movimento tem como lema "*Se ser livre é ser vadia, então somos todas vadias*".

A ideia para o iniciar a Marcha das Mulheres Negras surgiu em Salvador, durante o Encontro Ibero-Americano do Ano dos Afrodescendentes, que ocorreu no ano de 2011, com integrantes do movimento negro. No encontro, o movimento tinha como objetivo reunir o maior número de organizações do Movimento Negro e da sociedade que apoiavam a equidade sociorracial e de gênero. A Marcha das Mulheres Negras teve maior destaque em 2015, quando o evento ocorreu em Brasília, com a participação de um grande número de mulheres. A marcha acontece todo dia 25 de julho, quando é comemorado o Dia Internacional da Mulher Negra Latino-americana e Caribenha, nas capitais das grandes cidades, como Rio de Janeiro e São Paulo. O grupo tem como pautas de reivindicação o fim do feminicídio da mulher negra, com uma investigação eficaz nos casos de violência doméstica, o fim do racismo e sexismo na mídia, o acesso à saúde de qualidade, o término da violência contra religiões de matriz africana e a entrada de mulheres negras em instituições de poder. Recentemente, o evento, realizado na cidade do Rio de Janeiro, teve como tema "Mulheres negras resistem: em movimentos por direitos, contra o racismo, o sexismo e outras formas de violência."

As mulheres indígenas iniciaram suas atividades de resistência em 2016, quando reuniram-se no Acampamento Terra Livre (ATL) em plenária, mostrando participação na Mobilização Nacional Indígena. Após mais quatro participações, o grupo articulou a Marcha das Mulheres Indígenas. A primeira Marcha das Mulheres Indígenas¹⁰, cujo tema foi "Território: nosso corpo, nosso espírito", aconteceu no mês de agosto do ano 2019, em Brasília, e contou com uma grande participação e cobertura da mídia. Elas entendem o território para além das questões geográficas, que são também muito importantes. Para elas, a terra — o território — é a "extensão dos corpos e das pessoas indígenas, estabelecendo uma relação de cuidado mútuo, de subsistência", conforme afirma Telma Taurepang¹¹, coordenadora da União das Mulheres Indígenas da Amazônia Brasileira (UMIAB). Por isso, essas mulheres

¹⁰ SCART, Sofia; MAGNO, Nívea. Mulheres em luta: as principais pautas da primeira Marcha das Mulheres Indígenas. **Conselho Indianista Missionário**, [S. l.], ago. 2019. Disponível em: <https://cimi.org.br/2019/08/mulheres-em-luta-as-principais-pautas-da-1a-marcha-das-mulheres-indigenas/> Acesso em 7 set. 2019.

¹¹ Informação verbal, disponível no texto supracitado.

lutam pela preservação dessa relação direta de sobrevivência, interdependência e renovação.

O grupo é formado por povos diferentes e com diversas características, por isso as pautas de reivindicação estão em construção, de modo que contemplem todas. Segundo relatos de Telma Taurepang, o que foi levado às ruas foram temas comuns a todas elas e estão, de modo geral, relacionados à saúde indígena, principalmente da mulher e atenção para a alimentação; educação escolar diferenciada, que não fuja da cultura indígena; os altos índices de suicídio; violência contra as mulheres e as ações do governo no meio indígena.

A resistência feminina vem a cada dia ganhando mais força, mais participação e divulgação na mídia e no meio virtual. As mulheres estão tendo coragem de denunciar casos de assédio, violência física e simbólica, relacionamentos abusivos, etc. A internet contribui para difundir e informar sobre esses casos. Em meio a tantos atos e formas de resistência feminina diante de injustiças, o Dia Internacional da Mulher é comemorado com protestos femininos em várias cidades e no meio virtual. E as reivindicações são direcionadas à equidade de direitos e de gênero, às formas de violência contra a mulher, contra o machismo e o sexismo.

As atuações em rede acontecem por meio de *blogs* e em páginas específicas de redes sociais (*Facebook, Twitter, Instagram*), por exemplo. A interação entre as participantes acontece por meio de enquetes, bate-papos, *e-mails*, por depoimentos e troca de experiências. É também por meio da *internet* que são divulgadas e compartilhadas informações sobre os movimentos. Principalmente quando protestam contra alguma injustiça que prejudica e/ou oprime as mulheres, as redes batem recordes de divulgação.

Castells (2013) afirma que as redes de comunicação são uma ferramenta para o crescimento dos movimentos sociais. Em seus estudos, explana que

os movimentos sociais não têm origem na pobreza ou no desespero político, eles se formam a partir de uma mobilização emocional fomentada por um sentimento de indignação consequente das injustiças. Da mesma forma que possuem esperança de uma possível mudança, rememorando exemplos de outros movimentos que tiveram êxito em sua luta. E, assim, através da tecnologia inspiram outras lutas, e transformações em rede. (CASTELLS, 2013, p.128-129).

Ou seja, o autor acredita que as redes de comunicação são um recurso que empodera, levando mensagens de fé e de motivação aos usuários em momentos de injustiça e de indignação, por meio de uma prática social. Além disso, para Castells, as redes são capazes de promover transformações na vida das pessoas e da sociedade.

Assim, os movimentos sociais na internet possuem uma cultura da autonomia, que possibilita ao ator social dar sua voz, expressar-se e participar de projetos com os quais se identifique, que estejam relacionados aos seus interesses e valores. Essa ação torna, então, esse indivíduo um sujeito, dono de suas ações (CASTELLS, 2013, p. 167). Nas palavras do autor, as "tecnologias e a morfologia das redes de comunicação dão forma ao processo de mobilização e mudança social." (CASTELLS, 2013, p.128).

Atualmente, são recursos para alcançar uma notável repercussão nas redes as *hashtags* (#), os "tuitaços" e os compartilhamentos, que são ferramentas tecnológicas que ganham grande e rápida cobertura. Langner, Zuliani e Mendonça (2015) apresentam, em sua pesquisa, ações em que o movimento feminista atuou em plataformas *online* e tiveram uma repercussão nacional, como o tuitaço *#SancionaTudoDilma*. Esse ato refere-se ao projeto de lei que dispõe sobre o atendimento obrigatório e integral das pessoas em situação de violência, promovido pelo movimento Marcha Mundial das Mulheres. Logo, tanto o movimento feminista, quanto outros movimentos sociais utilizam a tecnologia digital para informar, empoderar, denunciar e resistir às injustiças e às imposições. São movimentos de resistência contra a opressão e o abuso de poder, que podem influenciar decisões de líderes de Estado, na publicidade, dentre diversas ações sociais com pessoas anônimas ou públicas.

1.4 PODER E RELAÇÕES DE PODER

Para Foucault (1979), o poder não é algo concreto, no sentido de ser físico como um objeto. "Não é um objeto, uma coisa, mas uma relação", como aponta o pensador (FOUCAULT, 1979, p. 14). São práticas de relações de poder, isto é, o poder é exercido por indivíduos, com uma multiplicidade de formas e de meios que são efetuados e propagados conforme a realidade de cada um dos sujeitos. Desse modo, o poder assume formas concretas de dominação, abrangendo a realidade do

indivíduo (corpo social), perpetuando-se nas situações quotidianas, ou seja, acontece por meio de "práticas sociais constituídas historicamente."

Foucault (1979, p. 162) afirma que "o poder funciona em cadeia", como uma rede mecanizada em constante atividade, distribuindo-se por toda estrutura social. E, nessa esfera, o indivíduo exerce o poder segundo seus conhecimentos, suas influências, sua identidade e sua historicidade. Ao mesmo tempo, sofre a ação do poder, pois ele obedece a regras e leis, é disciplinado para viver bem no meio social. Com essa reflexão, o autor pontua que o poder é como uma rede de transmissão, uma vez que, para ele, "o poder não se aplica aos indivíduos, passa por eles."(FOUCAULT, 1979, p.163).

Nesse sentido, o Estado é uma das principais instituições que concentram e transmitem o poder. E, considerando a forma como é exercido, o conceito de poder pode ser categorizado em três tipos, a saber: macropoder, micropoder ou subpoder. O macropoder se refere ao poder soberano de um rei sobre os seus súditos. O micropoder refere-se às instâncias de poder que exercem influência individual sobre o indivíduo, para que estes possam se moldar aos padrões impostos pela sociedade como os adequados.

Dessa forma, como estratégia de organização social, o indivíduo é disciplinado a agir conforme as leis de uma instituição específica. Assim, o poder expande-se pela sociedade, por meio de instituições diversas, como a família, o ambiente escolar, as organizações religiosas, os ambientes de trabalho etc. Para o autor, essas instituições executam o poder de forma mais eficaz no quotidiano do indivíduo, por isso estão, direta ou indiretamente, interligadas às atividades do Estado. Sendo assim, o poder está em todas as práticas sociais do indivíduo e se manifesta por meio das relações sociais até que se chegue ao subpoder, que corresponde às políticas de disciplinamento do Estado para todo indivíduo. A forma de disciplinar acontece por meio de discursos fundamentados na ciência, de forma racional, além de políticas de eliminação que ameaçam a vida dos sujeitos que vivem no meio social.

Foucault (1979) explica que o Direito (leis, instrumentos e instituições que aplicam o direito na sociedade) é um instrumento de dominação, pois é uma instância que tem o objetivo de modelar a conduta do indivíduo, praticando e veiculando relações de dominação. Para o autor, é essencial que se capte o poder em suas extremidades, nas suas variadas esferas de instituições que colocam em

prática o Direito, corporificando-o em técnicas de intervenção violenta. Captar é aqui sinônimo de entender como se deu a sujeição de quem detém o poder, isto é, detectar formas de pensamento, atitudes e a trajetória para tal poder. É preciso, pois, perceber como o poder perpassa o corpo do sujeito, que executa a força do poder por meio de atitudes, hábitos, formas de pensamento e comportamentos. Por conseguinte, os efeitos do poder resvalam nas ações do indivíduo, no meio social, como costumes, condutas e discursos em situações quotidianas.

Com isso, o autor observa que a dominação por meio de violência não funciona. Para ele, o corpo deve ser disciplinado, obedecendo a rotinas/regras que lhe são impostas, mas que acabam sendo naturalizadas no quotidiano. E, assim, o indivíduo é moldado a um sistema disciplinador, originando então as relações de poder. Tomamos, como possível exemplo, os versos contidos no cartaz da fotografia 10, p. 98, do intérprete Martinho da Vila. A letra demonstra o poder do homem sobre a mulher, como se pode constatar nos seguintes versos: "Se essa mulher fosse minha/ Eu tirava do samba já, já/ dava uma surra nela/ que ela gritava 'chega! Chega!'/ Oh, meu amor/ eu vou-me embora da roda de samba/ Eu vou.". Os versos apontam para uma dominação do espaço que a mulher ocupa e evidenciam o comportamento do homem de não querer a mulher presente em uma roda de samba. A música em questão possui um aparato musical dançante (samba de planalto), que contribui para a não percepção de dominação do homem sobre a mulher na letra. A não percepção está relacionada também às rimas e ao ritmo musical.

Em uma esfera representacional, Bourdieu (2007) caracteriza o poder simbólico como um poder invisível, exercido por sujeitos os quais (des)conhecem que praticam o poder simbólico no meio social. É um poder de construção da realidade que estabelece uma ordem *gnoseológica*, que pode ser entendida como o sentido imediato do mundo social. Nesse contexto, os símbolos são os instrumentos que tornam possível a aceitação (consenso) sobre o sentido do mundo social, responsável por (re)produz a ordem social. Por sua vez, os sistemas simbólicos são mecanismos de conhecimento e de comunicação que possuem, em sua composição, fator estruturante que exerce o poder. Para o autor, portanto, as ideologias contribuem para interesses particulares e de um grupo específico e acarretam a distinção entre cultura dominante e dominados. Assim, o sociólogo pontua ainda que as ideologias produzem um efeito em que

[...] a cultura dominante dissimula a função de divisão na função de comunicação: a cultura que se une (instrumento de comunicação) é também a cultura que separa (instrumento de distinção) e que legitima as distinções compelindo todas as culturas (designadas como subculturas) a definirem-se pela sua distância em relação à cultura dominante. (BOURDIEU, 2007, p. 10-11).

Logo, as ideologias incentivam hierarquias no meio social/cultural, aparentemente legítimas, que são (re)produzidas em grupos/instituições, como o meio político, acadêmico, religioso e outros. O autor discorre que os meios de comunicação colaboram com as relações de poder no que tange à produção, aos conteúdos e à distribuição conforme o grupo/instituição, pois possuem poder simbólico para influenciar o que pregam. Por isso, os sistemas simbólicos, como instrumentos de conhecimento e comunicação, realizam "sua função política de imposição ou de legitimação da dominação e, conseqüentemente, endossam a dominação de uma classe sobre outra."(BOURDIEU, 2007, p.11).

Seguindo o mesmo raciocínio, Van Dijk (2017) elucida o poder social como *controle*, ou seja, o controle sobre o outro e suas ações. Logo, o controle que um grupo X exerce sobre o benefício dos controlados acarreta o abuso de poder. Em casos de ações comunicativas (discurso), é notória a associação de discurso e poder. Isso acontece por conta das restrições sociais (leis, normas ou outro fator limitante) que um indivíduo faz uso ao falar ou escrever. Assim, o autor estabelece que o controle é concretizado no discurso, por meio da mente dos indivíduos que são controlados e por meio da prática social. Em suas palavras, "[...] uma vez que as ações das pessoas são controladas por suas mentes (conhecimento, ideologias, atitudes, valores, normas), o controle da mente significa o controle indireto da ação." (VAN DIJK, 2017, p. 18).

No discurso, o poder acontece por meio do acesso, isto é, conforme gênero, conteúdo e estilo do discurso e como se dá a produção desse material. Os grupos dominantes controlam o que é e como é produzido, bem como será e para qual público se destinará, quais mecanismos de influência (ideologias) serão utilizados e, por fim, a distribuição do material discursivo. O autor faz uma análise do poder no discurso investigando:

- a) – a relação entre grupos, classes ou membros desses grupos em uma formação social;
- b) – pelas observações das ações de poder de um grupo que resultam na limitação da autonomia do grupo controlado (grupo X exerce poder sobre as ações do grupo Y);
- c) – a ação do poder age indiretamente por meio do controle da mente, sob a forma de persuasão, comunicação discursiva, medos por parte do grupo Y(dominado) não aceitarem as propostas de X (dominante). A negativa nas propostas de X indica uma lacuna que pode dar margem a possíveis atos de resistência, conforme Van Dijk (2017, p. 40).
- d) –o grupo X, com o intuito de ampliar alianças de poder, atende às conveniências de seus membros;
- e) –com a finalidade de preservar o poder, é necessário um conhecimento prévio (anseios e informações) por parte do grupo dominado, como uma forma do grupo Y conhecer e respeitar as ações do grupo X;
- f)– a interação social é um fator que amplia as ações do poder, um agente de poder pode exercer suas ações em variados campos sociais(economia, política) e, ao mesmo tempo, ampliar para outros campos;
- g) –por meio do discurso, é possível perceber o foco ideológico em uma comunicação;
- h) – o poder deve ser analisado pelo viés do contra poder (grupo dominado), com o intuito de observar as transformações históricas na sociedade, de acordo com Van Dijk (2017, p. 42-43).

Além do discurso verbal, as relações de poder acontecem também por meio das falas quotidianas. Para tanto, o autor pontua as dimensões do poder social nesta interação exibida no esquema abaixo.

FIGURA 1 – Dimensões do poder



FONTE: Adaptado de VAN DIJK (2017, p. 54-56).

As grandes instituições de poder, como as exemplificadas acima, relacionam-se com gêneros de um discurso específico, em uma interação. A hierarquia visa à posição de *status* nas instituições, resultando nos comandos de autoridade. Portanto, as relações de poder acontecem tanto no meio institucional como no cotidiano. E o exercício de poder mostra o quanto uma instituição pode afetar seus membros. Logo, as formas de controle social legítimas resultam no controle imposto por alguma força ou um controle parcial. Entre todas as formas de análise ou estrutura da ação e relações de poder, existe uma lacuna em que os dominados podem aceitar ou não uma imposição, ou seja, é passível de resistência.

1.5 IDEOLOGIA E HEGEMONIA

Na Concepção Tridimensional de Fairclough (2001), a hegemonia é um dos níveis da prática social. Esse modelo tridimensional é composto pela prática textual, pela prática discursiva e pela prática social. A prática textual consiste em analisar a construção textual por meio de itens, como vocabulário, gramática, coesão e estrutura social. Já a prática discursiva baseia-se em análises dos processos de produção, distribuição (a que público se destina) e consumo dos textos (os consumidores específicos). E a prática social tem como objetivo a análise de ideias, ou seja, de campos que possuem subjetividade e individualidade e tem como categorias a ideologia e a hegemonia. A primeira mostra conhecimentos de mundo

influenciados por diferentes formas de pensamento e crenças. E a segunda apresenta grupos homogêneos que possuem e, conseqüentemente, geram a dominação de poder e seus efeitos no indivíduo e no meio social.

Fairclough (2001) tem como base para a compreensão de hegemonia os estudos de Gramsci (1988,1995). No contexto apresentado, Gramsci considera que a hegemonia se efetiva como sujeitos formados por diferentes ideologias implícitas, que geram um caráter composto. Segundo Fairclough (2001), a hegemonia é

[...] a liderança tanto quanto dominação nos domínios econômico, político, cultural e ideológico. Hegemonia é o poder sobre a sociedade como um todo, de uma das classes economicamente definidas como fundamentais em aliança com outras forças sociais, mas nunca atingido senão parcial e temporariamente, como um equilíbrio estável. (FAIRCLOUGH, 2001, p. 127).

Assim, a hegemonia é vista como uma liderança com notável poder sobre a sociedade, abrangendo campos políticos, culturais e econômicos.

Para além dos domínios já citados anteriormente, a hegemonia está presente também em "instituições particulares", como sugere o autor: no meio familiar, como pai ou outro membro que incumbe ordens e responsabilidades; no meio político, com os líderes do governo; em uma relação homem/mulher, quando um se destaca nas ações e nas atitudes de liderança; em atividades profissionais, como em empresas com regras e aplicação de advertências para quem não as seguir, além da concorrência entre os funcionários; em um ambiente religioso, com o líder dominando a congregação em questão, afim de manterem-se unidos. Nas práticas sociais das instituições supracitadas, encontram-se as desigualdades que caracterizam o dominante e o dominado.

Os versos escritos nos cartazes das fotografias exprimem, a título de exemplo, o poder resultante de discursos sexistas, de discursos machistas, da violência de gênero, de forma simbólica. Além disso, deixam transparecer ações e atitudes que são (re)produzidas, transformadas e que perduram até os dias atuais e são naturalizadas no meio social e musical.

Fatores enraizados, como regras impostas, formas antepassadas de pensamento, conhecimento de mundo específico contribuem para a dominação hegemônica. A dominação se configura em um estado inconstante, e essa "instabilidade da hegemonia é o que caracteriza o conceito de 'luta hegemônica'" segundo Ramalho e Resende (2011, p. 24). Sobre a luta hegemônica, quando

"travada no/pelo discurso, é uma das maneiras de instaurar e manter a hegemonia. Quando o abuso de poder é instaurado e mantido nos significados discursivos, está em jogo a ideologia", conforme salientam Ramalho e Resende (2011, p. 24). Isso resulta em uma desigualdade de favorecidos e menos favorecidos com base no consenso de hierarquia. As referidas autoras apontam que o poder como hegemonia é conquistado sem a força bruta, mas com um consenso do que foi imposto, dando destaque às ideologias presentes no discurso, daí a importância de se pesquisar a origem de ideologias nos discursos.

As ideologias, por sua vez, são representações que são construídas a partir do conhecimento de um contexto, resultando em um conhecimento de mundo, por meio das relações sociais e de identidade sociais de um indivíduo. Tais representações são produzidas em várias dimensões particulares e de diferentes formas, podendo ser percebidas nas práticas discursivas. Essas ações contribuem para a produção, a reprodução ou a transformação das relações de dominação do indivíduo no meio social.

Vale destacar que o conceito de ideologia advém dos estudos de Thompson (2011). Para o autor, ideologia pode ser definida como uma ferramenta semiótica de luta de poder, de forma a garantir que a hegemonia seja eficaz por um espaço de tempo em representações de conhecimentos de mundo de um indivíduo como se fosse de forma única. Esse conceito qualifica as ideologias como negativas, uma vez que "servem necessariamente em circunstâncias particulares para estabelecer e sustentar relações de dominação" (THOMPSON, 2011, p.77).

O autor elenca cinco categorias que caracterizam as relações ideológicas, que são: legitimação, dissimulação, unificação, fragmentação e reificação¹².

Segundo o autor, a ideologia pelas forças simbólicas estabelece e sustenta relações de dominação: estabelecer querendo significar que o sentido pode criar ativamente e instituir relações de dominação, sustentar querendo significar que o sentido pode servir para manter e reproduzir relações de dominações através de um contínuo processo de produção e recepção de formas simbólicas. As relações de dominação de poder são "sistematicamente assimétricas", isto é, grupos particulares de agentes possuem poder de uma maneira permanente e em grau significativo, permanecendo inacessível a outros agentes independente de qual base a exclusão é levada a efeito. (THOMPSON, 2011, p. 79-80).

¹²Tabela disponível em Thompson (2011, p.81).

Fairclough (2001) destaca que: a ideologia tem existência e participação nas práticas das instituições, ela abre caminhos para as pesquisas no campo das práticas discursivas como formas materiais de ideologias. O sujeito se constitui de ideologias e, por fim, os aparelhos ideológicos do Estado (as instituições) contribuem para luta no discurso, com foco para a análise de práticas do discurso orientada ao viés ideológico. O referido autor entende a ideologia como

[...]significações/construções da realidade (o mundo físico, as relações sociais, as identidades sociais) que são construídas em várias dimensões das formas/sentidos das práticas discursivas e que contribuem para a produção, a reprodução ou a transformação das relações de dominação. (FAIRCLOUGH, 2001, p.117).

Logo, as ideologias estão constituídas no sujeito, no discurso e nas práticas sociais. Nos contextos dos versos de todas as canções, é possível perceber um grupo hegemônico masculino, pois o homem é disposto como o “líder”, porque ele manipula as ações femininas. Isso acontece porque as ações masculinas dos contextos dos versos mostram como o homem ainda possui crenças de superioridade. Essas crenças são influenciadas por ideologias que chegam a ser extremas, isto é, exageradamente machistas, sexistas ao lidar com as mulheres nas diversas situações, que podem ser caracterizadas pela dominação masculina, resultando em atitudes (re)produzidas em todo contexto social, independentemente do tempo em que ocorreu a ação.

1.6 VIOLÊNCIA SIMBÓLICA E DOMINAÇÃO MASCULINA

A violência simbólica, segundo Bourdieu (2007), acontece de forma sutil, a partir do conhecimento de mundo de um indivíduo, que foi influenciado e moldado por formas de pensamentos e por atitudes. Essa violência pode ser percebida nas diversas vertentes da comunicação, como em músicas, em propagandas de publicidade, em revistas, em programas de rádio e de televisão. Está presente também em situações quotidianas, quase de forma imperceptível, pois o indivíduo (agressor e vítima), acostumado com tais atitudes, toma determinadas ações como normais.

Tais práticas sutis de coerção no campo simbólico legitimam práticas violentas, uma vez que as ações do indivíduo definem símbolos que dão significados

para tais ações e, conseqüentemente, são incorporados mentalmente e vistos como legítimos. O autor explica que

A violência simbólica se institui por intermédio da adesão que o dominado não pode deixar de conceder ao dominante (e, portanto, à dominação) quando ele não dispõe, para pensá-la e para se pensar, ou melhor, para pensar sua relação com ele, mais que de instrumentos de conhecimento que ambos têm em comum e que, não sendo mais que a forma incorporada da relação de dominação, fazem esta relação ser vista como natural; ou, em outros termos, quando os esquemas que ele põe em ação para se ver e se avaliar, ou para ver e avaliar os dominantes (elevado/baixo, masculino/feminino, branco/negro etc) resultam da incorporação de classificações, assim naturalizadas, de que seu ser social é produto. (BOURDIEU, 2007, p. 47).

Os versos integrantes da fotografia 2, (p. 79) "Desculpa a visita/ eu só vim te falar/ tô afim de você / e, se não tiver, 'cê' vai ter que ficar", sugerem uma imposição. Outros versos da música também demonstram o mesmo tipo de atitude dominadora, como "Vai namorar comigo sim/ Vai por mim igual a nós dois não tem/ Se reclamar, 'cê' vai casar também, com comunhão de bens/ Seu coração é meu e o meu é seu também". Levando em conta que a canção possui uma melodia e um contexto românticos, o poder e a violência simbólica contidos e expressos nos versos citados anteriormente passam despercebidos e vistos como algo natural e até mesmo romântico.

Além de legitimar as práticas violentas, a violência simbólica resulta também na dominação masculina. Bourdieu (2007), em sua pesquisa referente ao assunto, observou os povos da região de Cabília, na Argélia. Em suas percepções, apontou o *androcentrismo* presente, isto é, quando o homem é tomado como o centro universal que deu origem a determinada cultura e a representação para todas as coisas. Para os povos berberes (homens, mulheres, crianças), é natural que o homem seja a medida para todo o contexto da região; é uma ação culturalmente (re)produzida e legitimada. A compreensão dessa prática e suas implicações levaram Bourdieu a sugerir que o indivíduo deve historicizar o natural, ou seja, questionar o que é dado como natural.

Analisando de forma dicotômica (home/mulher) a investigação das leis, das práticas e das formas de pensamento da tribo em questão, o sociólogo verificou que uma imagem positiva era sempre vinculada ao homem, pois este possuía mais liberdade e mais espaço na tribo— o lado externo e suas qualidades. Símbolos como virilidade e habilidade eram associados ao homem. Ao contrário, as mulheres

eram definidas como falta/negativo, ou seja, tinham suas presenças ignoradas, uma vez que foram criadas à sombra do homem, com costumes que limitavam a participação feminina —o lado interno. Símbolos de práticas domésticas ou infantilizados eram associados às mulheres, conforme foi observado na região em questão.

Atualmente, a dominação masculina também se faz presente no meio social. A reprodução deste pensamento que o homem é o centro das atenções tem perpassado gerações, culminando em práticas de dominação masculina, machismo e sexismo, que permeiam as ações cotidianas. Bourdieu constatou, portanto, que a naturalização da cultura da dominação masculina retira da mulher o direito de ocupar seu lugar na sociedade. Em nossa sociedade/comunidade, virilidade e habilidade também são associadas ao homem. Na publicidade — e não só —, eles ocupam ambientes como bares, clubes e lugares exóticos e rudes. Enquanto à mulher são associados símbolos como o ambiente doméstico, com cores suaves, enfeites, ou algo mais voltado para um ambiente imaturo.

Nesse viés, a masculinidade é tida como nobreza, ou seja, atribuída a cargos superiores, conforme sua criação e habilidades; a feminilidade, por sua vez, é vista como um não homem, com limitações, a que são destinados a cargos estereotipados e limitados. Caso a mulher apresente, em sua personalidade, características supracitadas para o homem, ela é vista como menos feminina. Quando o homem exerce alguma atividade que seja símbolo da feminilidade, como lavar louças, a atividade torna-se transfigurada e enobrecida. Em contrapartida, a mulher, ao exercer alguma atividade considerada masculina, é vista com menos feminilidade.

O autor acredita que, nesta divisão de gêneros, observada tanto na região da pesquisa quanto em outras localidades/culturas, as mulheres são vistas como objetos e não como sujeito transformador, daí a importância do feminismo e da resistência feminina para uma mudança de pensamentos. Os versos contidos no cartaz da fotografia 16(p. 112), "Ajoelha e chora/ ajoelha e chora/ quanto mais eu passo o laço/ muito mais ela me adora", expressam um exemplo da dominação masculina. Os versos associados à imagem do corpo da mulher com hematomas nos joelhos sugerem uma dominação tanto física como psicológica por parte do homem sobre a mulher.

Sobre as violências simbólicas, podemos citar o discurso sexista, que, segundo Botton; Strey; Romani; Palma (2015), tem seu início na infância, perante as diferenças nos tratamentos e nos costumes entre meninos e meninas, por isso é considerado cultural. As autoras explicam que o sexismo se vale de atitudes de superioridade do homem em relação à mulher, designando a ela a submissão e a inferioridade. Logo, quando o homem cria uma situação que deprecia e humilha o feminino na intenção de se sobrepor a ela, ele está sendo sexista.

Além do comportamento, as estudiosas salientam que o sexismo pode ser percebido em falas com sentido e linguagem sexista ou quando tudo é voltado ao privilégio e à hegemonia masculinos. Vale aqui pontuar a diferença entre machismo e sexismo. De acordo com o dicionário Aurélio, o verbete machismo deriva da palavra "macho" e reflete ações com excesso de valentia e orgulho da masculinidade. Nesse sentido, o discurso machista é caracterizado pelo excesso de atitudes e ações que visam inferiorizar a mulher e excluir a igualdade de direitos e deveres do homem e da mulher na sociedade.

Aqui se sobressai outro tipo de violência, que é a violência de gênero. Com destaque no meio social, essa violência é praticada por homens contra as mulheres e se concretiza de variadas maneiras, como agressão física, psicológica, sexual, verbal, emocional e ameaças constantes etc., conforme afirma Puga (2015). A violência de gênero tem, muitas vezes, base na misoginia, que é, segundo Berger (2015), a aversão, a repulsa mórbida, o ódio, o desprezo por mulheres. Todos esses substantivos que denotam sentimentos negativos contra a mulher são vistos, pelos olhos de um indivíduo misógino, como universais, ou seja, para todas as mulheres, como identidade única, independentemente de seu contexto histórico, social e cultural.

As violências cometidas contra as mulheres podem acontecer em diferentes lugares, situações, meio social e de maneiras variadas, podendo ser de forma explícita ou velada. Violência doméstica, intrafamiliar, física, moral, psicológica, sexual, patrimonial e institucional são os tipos de violência¹³ que as mulheres sofrem no cotidiano. A violência doméstica é a mais conhecida, acomete pessoas que

¹³ No site do Instituto Maria da Penha, pode ser encontrado um esquema dos tipos mais comuns de violência contra a mulher. O Conselho Nacional de Justiça, baseado na Lei nº 11.340/2006, apresenta um resumo das formas de violência doméstica e familiar praticadas contra a mulher, que pode ser acessado por meio do seguinte link: <https://www.cnj.jus.br/programas-e-acoas/violencia-contra-a-mulher/formas-de-violencia-contra-a-mulher/>. Informações mais detalhadas podem ser obtidas diretamente no artigo 7º da Lei 11.340/2006.

convivem em uma residência, incluindo agregados e possíveis funcionários. As agressões podem ser de forma física, psicológica, negligência e abandono.

A violência intrafamiliar vai além do ambiente doméstico, refere-se às relações de poder entre pessoas que não são parentes, isto é, com pessoas que possuem uma convivência direta, como funcionários de um estabelecimento ou novos familiares. Nesse tipo de violência, ocorrem ações ou omissões que prejudicam a integridade física, psicológica, o bem-estar e o direito de desenvolvimento da mulher ou outro familiar.

A violência física refere-se à ação de acometimento à saúde corporal e à integridade da mulher. É caracterizada por espancamentos, lesões decorrentes de objetos cortantes, armas de fogo e queimaduras, envolve ações como amarrar, arrastar, torturar, e inclui danos decorrentes de negligência (omissão de cuidados em situação de perigo que poderiam ser evitáveis). Já a violência moral refere-se a ações de injúria, calúnia e difamação contra a mulher. São atitudes caracterizadas como injúrias caluniosas, acusações, exposição da vida íntima, xingamentos que recaem sobre a índole da mulher, desvalorização pela forma de vestir.

A violência psicológica está relacionada às ações que causam consequências prejudiciais ao emocional, à autoestima, à identidade e ao desenvolvimento da mulher, bem como a degradação e o controle das ações, das decisões e das crenças. Possui características como situações de humilhação, exploração, ameaças, privação da liberdade, confinamento doméstico, isolamento de amigos e familiares, negação de atenção e carinho, chantagem, perseguição, distorção e omissão de fatos com o intuito de pôr em dúvida a memória da mulher.

A violência sexual refere-se a ações que obrigam a participação não desejada da mulher em uma relação sexual, por meio de ameaças, intimidação e uso da força. Possui como características o estupro (dentro e fora do casamento ou namoro), anulação da escolha dos direitos sexuais e reprodutivos da mulher, imposição de ato sexual, aborto e prostituição, por meio de chantagem e ameaças, exigência de relação sexual como forma de pagamento, abuso sexual de idosos, crianças, adolescentes e vulneráveis.

A violência patrimonial está vinculada às ações que prejudicam a mulher de ter e utilizar seus bens materiais como instrumentos de trabalho, documentos pessoais, recursos econômicos para sustento. É caracterizada por atitudes que demonstram estelionato, não pagamento de pensão alimentícia, destruição e

privação de bens e documentos pessoais, uso de recursos econômicos da pessoa idosa ou incapaz.

Por fim, a violência institucional é entendida pela desigualdade nos setores públicos e privados na sociedade, por meio das relações de poder entre usuários, profissionais e instituição. Pode ocorrer pela falta de escuta e tempo para a clientela, frieza, negligência e rispidez do profissional, maus-tratos dos funcionários ao cliente por conta de raça, etnia, orientação sexual e deficiências, violação de direitos reprodutivos (no que tange a mulheres no processo e abortamento, aceleração de partos para desocupação de leitos, preconceitos com mulheres soropositivas gestantes ou que desejam engravidar).

Finalizamos a subseção referente a violências, suas diferentes formas e a dominação masculina. Na subseção seguinte, trataremos de assuntos relacionados ao meio musical, dando destaque para as músicas da campanha e suas respectivas características.

1.7 SABERES E RITMOS MUSICAIS

Música e canção possuem diferenças e particularidades. O Dicionário Musical Brasileiro Mário de Andrade (1999) define música como "a manifestação humana que organiza os sons e ruídos desintelectualizados no tempo" (p.354). Já a canção é definida como "composição em verso" (p.87).

Compartilhamos a definição de Tatit (2016) referente à diferença entre música e canção. Para o autor, a música organiza os sons, os arranjos, tornando-se mais abstrata, não possui um sentido direcionado, deixando um amplo universo de significação para o ouvinte. Já a canção é o que se está dizendo na música. Possui uma linguagem direcionada para um sentido específico. A letra traz em si uma mensagem para o ouvinte/leitor. Dito isso, para a presente pesquisa, vamos utilizar o termo canção enquanto texto para as análises.

Entendemos que a música é uma manifestação artística com funções diversas, como dançar, entreter, estimular as crianças pequenas a dormir, refletir, descansar e outras diferentes atribuições. Ela traz também, em seu interior, reflexos culturais presentes no meio social, além de experiências particulares de alegria, tristeza, dados autobiográficos, ficção, realidades vividas, aprendizados em cenários

diversos como o campo, a cidade, os ambientes escolares, profissionais, domésticos, etc.

Observando o lugar da música no mercado social, Trotta (2012, p.225) opina que "a música popular é um artefato midiático através do qual são negociados socialmente pensamentos, valores, ações, e estratégias de identidade individual e coletiva". Nesse sentido, Caldas (2010) afirma que a música tem uma grande importância para cultura e que, por meio das letras/texto, é possível ter conhecimento político e social, conforme o período em que foram compostas. Culturalmente, as composições e os arranjos musicais brasileiros têm influências diversas, como a indígena; a influência africana trazida pelos povos escravizados, a influência de imigrantes europeus e outras que surgiram posteriormente.

Com a música popular brasileira já consagrada, ritmos com influências estrangeiras entretêm, retratam e enriquecem a cultura brasileira, como o samba e suas diversas esferas; a Bossa Nova, com novas notas e melodia; as canções de protesto, a Jovem Guarda trazendo uma rebeldia romântica; o Tropicalismo, trazendo e buscando novidades para o meio musical; as canções ufanistas, como aponta Caldas (2010). A música, em seus diferentes momentos sociopolíticos, manifesta as realidades vividas.

Feitas tais considerações sobre a música brasileira, destacamos que a presente pesquisa abarca 17 canções de ritmos musicais variados, como samba, pagode, forró, *rock*, *funk*, sertanejo raiz e universitário e axé. A seguir, são apresentadas algumas características desses ritmos¹⁴.

O samba tem como característica fundamental os batuques ritmados, que foram trazidos por escravos advindos da África. Já no Brasil, originou-se das "práticas culturais das classes baixas da população carioca", conforme Trotta (2006, p. 57). Nas canções, o cotidiano dos morros era retratado, e o personagem principal era o "malandro". O samba se desdobra em várias outras categorias. No samba de breque, o cantor faz comentários nos momentos de pausa; o samba de partido alto possui letras improvisadas, que versam sobre o cotidiano dos morros; o samba de cidade é conhecido pelas rimas e pela estética musical; o samba de morro versa sobre a vida da população de localidades periféricas, dispensando a estética musical.

¹⁴ Informações adicionais referente as características dos estilos musicais utilizados na pesquisa está disponível em: <https://www.dicionariompb.com.br/>

Continuando no meio carioca, o pagode ganhou destaque nas festas em quadras e casas dos subúrbios, assim como nos bares, nos calçadões situados no centro do Rio de Janeiro e nas periferias. O pagode, então,

[...] é um artifício mercadológico cunhado como forma de sublinhar algumas distinções em relação ao samba até então praticado, ao invés de demarcar suas semelhanças com a estética e com o imaginário do samba. Esse artifício, se, por um lado, promoveu as vendas de um determinado grupo de sambistas, por outro, acabou estabelecendo uma linha divisória entre samba e pagode, que se firmou como um eixo de legitimidade. (TROTТА, 2006, p.157).

Outro gênero que teve suas origens nas favelas do Rio de Janeiro é o *funk*, que tem como característica as batidas graves acentuadas. Na primeira geração do funk, as canções eram voltadas ao conceito de negritude, já a segunda geração é engajada a valores ideológicos variados e aqui se destacamos bailes-funk nos subúrbios e nas favelas. Há variáveis como o *funk melody*, com canções românticas; o *funk proibidão*, que retrata os problemas sociais de quem vive nas favelas, como a violência, o tráfico de drogas, nomes de morros, pessoas das comunidades que foram mortas por policiais e façanhas de determinadas facções criminosas. O *funk erótico* versa sobre conteúdos direcionados ao cunho sexual. O *funk ostentação*, que teve suas origens na Zona Leste de São Paulo, tem como característica letras que versam sobre o consumo de luxo, o erotismo e a exibição de carros, motos e roupas com acessórios e ornamentos de luxo, conforme salienta Trotta (2016, p.92).

O rock brasileiro dos anos 1980, por sua vez, tinha como característica denunciar, em suas canções, as injustiças do contexto político e as condições precárias da população marginalizada. Em seus shows, os artistas eram irreverentes, audaciosos e irônicos. O rock brasileiro ainda utiliza os elementos políticos e ironias em suas composições. O timbre das guitarras é característica principal do gênero musical, conforme sinaliza Caldas (2010).

Já as canções sertanejas de raiz trazem, em suas letras, o cotidiano do homem que vive no meio rural em contraste com o meio urbano. As modas de viola, com o passar do tempo, foram ampliando espaço e ganhando novos ritmos e influências, com novos elementos, como a polca paraguaia, moda campeira e, em alguns casos, elementos da tradição mexicana, como violino e trompete. As letras passaram a contemplar um conteúdo amoroso, mas ainda com caráter

autobiográfico. Com o surgimento das guitarras elétricas, o ritmo chamou a atenção dos jovens.

Posteriormente, em festivais de músicas em universidades, originou-se o sertanejo universitário, que traz em sua essência influências do sertanejo raiz e do *country*. As canções têm como tema o romantismo urbano, a juventude contemporânea nos contextos de festas, sexualidade e outros assuntos do meio urbano. Segundo Trotta (2014), as duplas sertanejas universitárias agregam procedimentos e estilos musicais variados de outros gêneros, como funk, rock, forró, entre outros. Por isso, é o gênero musical considerado mais "elástico", pois buscam parcerias que geram diferentes sonoridades, dificultando as classificações do gênero musical.

O forró, originário da região nordestina, também conhecido como "arrasta pé", tem como característica a sanfona, com ritmos variados que consideram as especificidades regionais, podendo ser xaxado, xote, baião e outros. Com o passar do tempo, foram incorporados ao ritmo o teclado e as batidas aceleradas. Nesse cenário, ganha destaque o forró universitário, pela marcante presença de universitários nos bailes. Outra vertente do forró se caracteriza pelo contexto urbano, jovem e sexual em suas canções, dando origem ao forró eletrônico, como afirma Trotta (2014).

Conforme a breve identificação e caracterização das diferentes categorias musicais, pode-se inferir que o fator histórico-cultural está presente desde a origem até as mudanças atuais nos estilos musicais. As misturas de ritmo são as influências que dão origem a outras vertentes dentro de um gênero musical. Trotta (2014) explana que

[...] a vinculação de determinados gêneros com estados e cidades fica cada vez mais frágil. Se há duas ou três décadas era fácil vincular o forró a certos estados nordestinos (notadamente Pernambuco e Ceará), o funk ao Rio de Janeiro e o sertanejo ao interior de São Paulo e Goiás, atualmente essas certezas regionais (que também são uma simplificação) se dissolveram. (TROTТА, 2014, p.6).

Toda essa discussão a respeito da diversidade musical resvala no conceito de cultura. Hall (2011, p.142) afirma que a cultura se constitui da organização de diferentes grupos sociais, que vivem com base em suas relações e condições

históricas. Os componentes desse grupo social lidam com suas práticas vividas às quais assimilam uma situação e expressam de formas variadas.

Existem muitas pesquisas no campo linguístico que têm o intuito de analisar letras, representações, personagens ou outros aspectos discursivos presentes nas letras de músicas ou de canções. A pesquisa *Assim na música como na vida: a representação do trabalho em discursos de canções brasileiras através da Análise Crítica do Discurso* (LIMA, 2011) explana sobre a representação do trabalho em músicas brasileiras, utilizando as categorias léxico-gramatical, semântico-discursiva e do contexto da ACD. A autora ainda conta com o referencial teórico que engloba a história e a configuração do trabalho e da música, além de aspectos linguísticos teórico-metodológicos, como a Gramática Sistêmico-Funcional (GSF) e suas respectivas metafunções e, por fim, o Sistema de Avaliatividade. Foram investigadas 325 letras de canções brasileiras que mencionam trabalho e trabalhador, datadas de 1916 a 2010.

A pesquisa intitulada *As minhas meninas: análise de estratégias discursivas em canções buarqueanas produzidas no período da ditadura militar* (RUFINO, 2011) visa analisar as construções discursivas das personagens femininas em canções do cantor Chico Buarque que foram compostas no período da ditadura militar. E, assim, evidenciar como são gerenciados os lugares de face, os lugares dos interlocutores — músico, público e censura. Para tanto, a autora utilizou o Modelo de Análise Modular (MAM), de EddyRoulete, as características do romance polifônico, propostas por Bakhtin. Rufino analisou as canções *A Rita* (1964), *A Rosa* (1979) e *Beatriz* (1982).

Na pesquisa *Análise semiótica através das letras* (TATIT, 2001), o autor se propõe a analisar somente as letras, deixando de lado a melodia e outros aparatos musicais e ainda contribuir para a redução da distância que separa a teoria da prática. O autor se vale do aporte teórico-metodológico de Algirdas Julien Greimas (1993). Foram analisadas quinze canções.

2 CONTEXTUALIZAÇÕES TEÓRICAS

2.1 GRAMÁTICA SISTÊMICO-FUNCIONAL (GSF) E SUAS METAFUNÇÕES

A Linguística Sistêmico-Funcional (doravante LSF) é uma teoria proposta por Michael Alexander Kirkwood Halliday, linguista inglês, que estudou a língua (gem) como um elemento social. A teoria oferece base para a descrição e a interpretação da linguagem, ou seja, descreve as estruturas da linguagem e a compreensão de seus elementos sociosemióticos, as escolhas léxico-gramaticais em relação à semântica e ao discurso que produzem significados no texto. Em acréscimo, pode ser entendida como estratégia para produção de significados, por meio de representações simbólicas, na experiência social.

Halliday e Matthiessen (2004) elucidam que a teoria é funcional, pois os diversos usos da língua no meio social partem de escolhas (conscientes ou não), conforme o meio linguístico delimita. Assim, a escolha de um verso de música sertaneja, inserido em um determinado contexto de campanha fotográfica, produz significados específicos.

Fuzer e Cabral (2014) afirmam que a Linguística Sistêmico-Funcional (LSF)

[...] é sistêmica porque vê a língua como redes de sistemas linguísticos interligados dos quais nos servimos para construir significados, fazer coisas no mundo. Cada sistema é um conjunto de alternativas possíveis que podem ser semânticas, léxico-gramaticais, ou fonológicas e grafológicas. É funcional porque explica as estruturas gramaticais em relação ao significado, às funções que a linguagem desempenha em textos. (FUZER; CABRAL, 2014, p.19).

Nesse sentido, Carmo reforça que

A LSF tem como objetivo descrever os sistemas linguísticos e as funções que desempenham; buscam revelar as maneiras que os atores sociais interpretam suas experiências; estabelecem relações e organizam suas mensagens de forma coesa e coerente. Para tanto, é necessário que o indivíduo faça escolhas alternativas e pessoais para que resulte o significado conforme suas escolhas. (CARMO, 2020, informação verbal)¹⁵.

¹⁵ Série de conferência ofertada pelos professores do Programa de Pós-Graduação em Letras, em 2020, durante o período de ensino remoto.

Diante da LSF, a Gramática Sistêmico-Funcional (GSF) oferece numerosas alternativas estruturais para sua utilização.

[a GSF] é sistêmica pela escolha de significados estarem sempre atreladas a uma visão de que, na cadeia sintagmática, as unidades sintagmáticas são apenas realizações linguísticas formais, logo, de significado potencial, mas é funcional porque existem funções para a linguagem advindas das escolhas, que se instanciam em um nível mais abstrato, o paradigmático (CARMO, 2014, p.96).

Halliday e Matthiessen (2004) apontam a linguagem como um sistema semiótico composto por estratos, isto é, os diferentes campos de realização da linguagem, estruturados por meio de escolhas sistêmicas, que partem de um contexto cultural mais abstrato até se consolidar em aspectos mais concretos, como os de grafia e fonologia. Logo, os campos de realização da linguagem são utilizados quando se produz um texto, e as escolhas léxico-gramaticais dependem de um contexto, para que o texto seja produzido e explorado. O esquema abaixo ilustra os estratos de realização da linguagem.

FIGURA 2 – Estratos da realização da linguagem



FONTE: Adaptado de HEBERLE (2018, p. 89).

Tomamos como exemplos a clássica história infantil "Chapeuzinho Vermelho" e a história contemporânea "A garota da capa vermelha", que possuem

um mesmo tema/personagem. A primeira se utiliza de escolhas léxico-gramaticais com o intuito de envolver o público infantil; em contrapartida, a segunda se utiliza de escolhas léxico-gramaticais diferentes para envolvimento de um público adulto. Vale considerar as diferenças semânticas e os objetivos das histórias.

Fuzer e Cabral (2014) mostram que Halliday estabelece três metafunções¹⁶ que as orações agenciam. A metafunção ideacional, a interpessoal e a textual. A primeira refere-se à relação de representação, nela, o indivíduo expressa sua experiência do mundo interior ou exterior. A segunda estabelece relações de interação; nela, o indivíduo situa as relações entre os membros de uma sociedade, atribui papéis sociais e identidade. A terceira metafunção organiza os significados ideacional e interpessoal de forma coerente como mensagem. No que tange a textos multimodais, por meio da Gramática do Design Visual, de Kress e Van Leeuwen (2006), as metafunções ideacional, interpessoal e textual passam a ser nomeadas respectivamente de representacional, interativa e composicional.

Kress e Van Leeuwen (2006) adaptaram as categorias da Gramática Sistêmico-Funcional, com foco nas estruturas verbais, para a Gramática do Design Visual (doravante GDV), somando a linguagem não verbal e as suas funções comunicativas/signos semióticos que compõem, interagem e desempenham funções comunicativas no contexto imagético. Uma vez que os autores consideram que as metafunções da GSF não são apenas linguísticas, mas semiótico-sociais, elas foram mantidas na GDV, porém, com alteração para análise de imagens. Desse modo, os autores consideraram que a linguagem não verbal tem particularidades que merecem ser abordadas.

Segundo Santos e Pimenta (2014), por meio da Semiótica Social, é possível utilizar recursos para os conteúdos imagéticos de um texto, como texturas, sons, gestos, etc. A teoria em questão estuda a produção do signo, o significante e o significado. Considera todos os modos semióticos presentes em um modo verbal e seu foco recai nas funções sociais de linguagem, construção social, significados socialmente construídos por meio de formas, textos e práticas semióticas. As referidas autoras afirmam que a semiótica social está centrada na utilização dos recursos semióticos para a realização de eventos comunicativos. Para tanto, elas destacam a noção de escolha do quê e como será a comunicação, a articulação dos

¹⁶ FUZER; CABRAL, 2014, p. 39-127 *passim*.

significados a partir do contexto e, por fim, as funções semióticas de acordo com as metafunções da LSF.

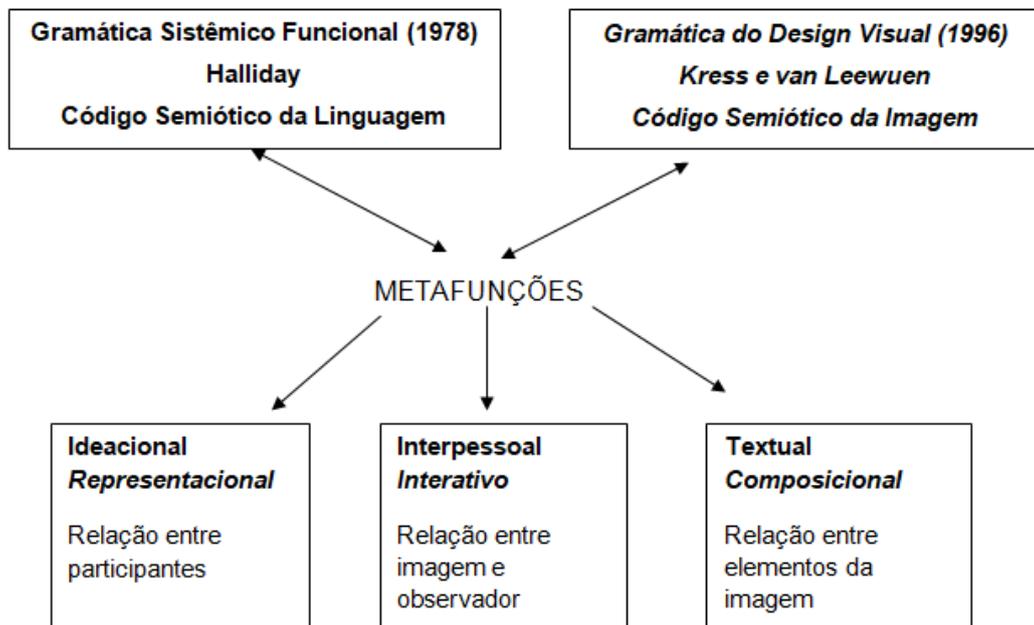
Nas palavras das estudiosas, "o interesse orienta a seleção dos atores sociais, guiados pelos meios formais de representação e comunicação" (SANTOS; PIMENTA, 2014, p.299). Por isso, percebem-se, nos discursos, mecanismos que revelam fatores ideológicos, políticos, culturais, além das relações de poder, que são orientadas por interesses individuais, e a forma como esses discursos — e tudo o que está aí envolvido — foram criados.

A Semiótica Social considera a representação e a comunicação como principais categorias de estudo. A primeira tem relação com a escolha do indivíduo do que será representado e contém aspectos de um contexto histórico-cultural ou social conforme se deseja representar. Já a comunicação é a mistura da articulação, da produção e da interpretação. Porém, para que haja uma comunicação eficaz, é necessário um conhecimento prévio, referente à representação, por parte do interpretante/receptor.

Feitas tais considerações, de acordo com Kress e Van Leeuwen (2006), entende-se por multimodalidade a coexistência de diferentes modos, isto é, canais semióticos na construção do texto e do sentido. Segundo Carmo (2014), a multimodalidade é uma interação dos variados modos semióticos, que, articulados, resultam na construção de um discurso não verbal. Assim, o estudo da multimodalidade deve ser feito de maneira interdisciplinar, numa abordagem que entende a comunicação e a representação envolvendo mais que a língua (DIONISIO *et al.*, 2014).

Outros componentes que são considerados no meio multimodal são o *design*, que tem a ver com a demonstração, as formas de expressão dos discursos/texto; o discurso utilizado, que primeiramente toma forma a partir do *design*; a produção referente à criação do conteúdo e à distribuição, que considera os diferentes meios e lugares em que será consumida.

FIGURA 3 – Metafunções



FONTE: Adaptado de DIONISIO *et al.* (2009, p. 53).

2.2A GRAMÁTICA DO DESIGN VISUAL (GDV)

A Gramática do Design Visual é adaptada dos parâmetros gramaticais da Gramática Sistemico-Funcional (GSF), nas metafunções ideacional, interpessoal e textual. Kress e Van Leeuwen (2006) utilizam as metafunções supracitadas e criam outras categorias e subcategorias para a leitura e a análise de conteúdo imagético. *Significados representacionais* é a categoria originada da *Metafunção ideacional*, é referente à descrição da ação dos participantes de uma imagem e à noção de escolha de um dado código semiótico para ser representado.

Significados interativos, categoria criada a partir da *Metafunção interpessoal*, considera a relação do produtor e do receptor de um signo, resultando na interação social advinda da imagem. Por fim, os *Significados composicionais*, categoria adaptada da *Metafunção textual*, que busca mostrar os elementos de composição e organização de um texto.

Kress e Van Leeuwen (2006) apontam dois tipos diferentes de participantes existentes em um conteúdo imagético: os *participantes representados* (PR) e os

participantes interativos (PI). Os *participantes representados* são os que estão representados na imagem e podem ser pessoas, lugares e coisas abstratas ou não. Já os *participantes interativos* (PI) são os que participam, de alguma forma, da comunicação, exercendo alguma ação, como olhar, correr, chorar ou que esteja como um participante representado, os participantes referentes à produção de um texto.

Baseamo-nos em Carmo (2014), que explana o quadro das referidas categorias da GDV utilizadas para esta análise.

QUADRO 1 –Visão geral da Gramática do Design Visual

Continua...

Metafunções na GSF	Tipos de significados na GDV	Categorias	Subcategorias		
Ideacional	Representacional	Estruturas narrativas	De ação	Transacional	Unidirecional
					Bidirecional
			De Reação	Não Transacional	
				Transacional	
			Processo Verbal		
			Processo Mental		
		Estruturas conceituais	Classificacionais		
			Analítico		
			Simbólico	Conclusão....	
		Interpessoal	Interativos	Contato	Demanda
Oferta					
		Distância Social	Íntima Social Impessoal	Plano Fechado Plano Médio	

				Plano Aberto
		Perspectiva/ Atitude	Envolvimento Destaque Visão de poder Igualdade Poder do participante representado	Ângulo frontal Ângulo oblíquo Ângulo vertical Nível dos olhos Nível Baixo
		Modalidade	Abstrata Naturalística Tecnológica Sensorial	
Textual	Composicionais	Valor da Informação	Dado-Novo Ideal-Real Centro e Margem	Esquerda/Direita Topo-Base Superordenado Subordinado
		Enquadramento	Enquadre/ Moldura	
		Saliência		

FONTE: Adaptado de CARMO (2014, p.241).

2.2.1 Significados representacionais

Nesta categoria advinda da metafunção ideacional, os participantes são descritos em suas ações. Os autores dividem as estruturas de representação em *narrativas* — quando os vetores são responsáveis pela ação e interação dos participantes que estão envolvidos em eventos e ações; e *conceitual* — quando apresentam imagens que transmitem uma relação de taxonomia ou classificação entre os participantes.

Em uma imagem, o vetor pode ser representado por setas. Contudo, em geral, são indicados pelas linhas que conectam o olhar, os gestos ou a posição dos seres num espaço. Chama-se de *meta* a direção que o vetor seguiu ou sobre a qual incidiu. Os processos de ação, reação, fala ou pensamento são representados por vetores, que, por sua vez, indicam as funções as quais representam. Nesse sentido, o vetor ator e meta refere-se aos participantes realizarem uma ação; reator e fenômeno indica o que se associa no processo de reação; dizente e enunciado se relaciona ao processo de fala; experienciador e fenômeno se liga ao processo de

pensamento. As circunstâncias ou os participantes secundários referem-se ao cenário, aos acompanhamentos dispostos na composição, e que não interagem por meio dos vetores.

Os processos narrativos se dividem em categorias de *ação*, que apresentam acontecimentos do mundo material e subdividem-se em: *ação transacional*, *ação não transacional*, *ação unidirecional* e a *ação bidirecional*.

QUADRO 2 – Resumo das estruturas narrativas acionais

Continua

Estruturas e características	Exemplos
<p>Na <i>ação não transacional</i>, o vetor provém de um participante e recai fora da imagem. Na foto ilustrativa, a mulher correndo é o participante, o vetor de correr/olhar/correr recai para fora da imagem.</p>	 <p>FONTE: https://womenshealthbrasil.com.br/como-emagrecer-correndo/</p>
<p>Na <i>ação transacional</i>, o vetor é dirigido a algo ou a alguém, a meta. Na foto ilustrativa, o vetor é do olhar do homem para a capina, e a ação de segurar a enxada e movimentá-la.</p>	 <p>FONTE: http://www.informativoregional.net/geral/novembro-m%C3%AAs-de-samear-e-limpar-a-horta-1.1946817</p>
<p>Na <i>ação unidirecional</i>, o vetor conecta dois participantes (ator e meta), sendo que a ação do ator recai na meta. Na imagem ilustrativa, a meta é o gato cinza que recebe a ação do ator, o gato branco.</p>	 <p>FONTE: http://animais.hi7.co/briga-entre-gatos-570b181979fda.html</p>

<p>Na <i>ação bidirecional</i>, há dois participantes, que são ator e meta ao mesmo tempo, em uma ação recíproca. Na imagem ao lado, mãe e filha se abraçam.</p>	 <p>FONTE: https://epoca.globo.com/vida/noticia/2015/05/maes-ativistas.html</p>
--	--

FONTE: A autora (2021).

Os *processos reacionais* apresentam reações por meio da direção do olhar do participante. As estruturas reacionais se dividem em: reação *transacional* e reação *não transacional*.

QUADRO 3 – Resumo das estruturas narrativas reacionais

Estruturas e características	Exemplo
<p>Na <i>reação transacional</i>, o vetor do olhar se dirige a um fenômeno. Na imagem ao lado, o vetor está conectando os dois participantes: reator e o fenômeno.</p>	 <p>FONTE: https://www.bol.uol.com.br/noticias/2017/01/04/por-que-e-tao-dificil-manter-contato-visual-durante-uma-conversa.htm</p>
<p>Na <i>reação não transacional</i>, o vetor do olhar se dirige para algo fora da imagem.</p>	 <p>FONTE: https://pt.depositphotos.com/139798988/stock-photo-kid-sitting-in-the-forest.html</p>

FONTE: A autora (2021).

Por desenvolverem ações e eventos entre participantes, as estruturas narrativas também podem conter elementos *verbais* ou *mentais*. Vale ressaltar que o participante pode ser um personagem humano ou não, pressupondo-o cognoscente.

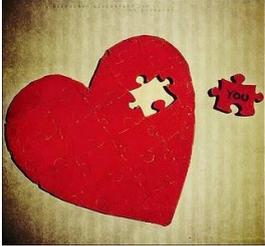
QUADRO 4 – Resumo das estruturas verbal e mental

Estruturas e características	Exemplos
<p>No processo verbal, o balão representa o enunciado, já o vetor é a seta que sai do balão, conectando a fala/enunciado ao dizente.</p>	<div data-bbox="979 546 1278 797" style="text-align: center;"> <p>Parem o mundo que eu quero descer!!!</p> </div> <p>FONTE: https://br.pinterest.com/pin/358669557803871868/</p>
<p>Os processos mentais são formados por balões indicativos de pensamento que conectam o experienciador e o fenômeno.</p>	<div data-bbox="979 887 1278 1128" style="text-align: center;"> <p>QUE IMPORTAM OS ANOS? O QUE REALMENTE IMPORTA É COMPROVAR QUE A MELHOR IDADE DA VIDA É ESTAR VIVO!</p> </div> <p>FONTE: https://www.mensagenscomamor.com/frases-de-mafalda</p>

FONTE: A autora (2021).

Por sua vez, as estruturas *conceituais* não possuem vetores e ocorrem nas formas: *analítica, classificacional, superordenados e subordinados e simbólico*.

QUADRO 5 – Resumo das estruturas representacionais conceituais

Estruturas e características	Exemplos
<p>Na estrutura <i>analítica</i>, há uma relação metonímica, que estabelece a relação entre o todo (portador) e suas respectivas partes (atributos possessivos). Assim, formam uma estrutura, parte de um todo.</p>	 <p>FONTE: https://dedindeproza.wordpress.com/2015/02/16/quebra-cabeca-2/</p>
<p>Na estrutura <i>classificacional</i>, os participantes se relacionam entre si de forma taxonômica, na percepção de grupo. No exemplo ao lado, há um conjunto de diferentes bonecas, cada uma representando diversidades.</p>	 <p>FONTE: https://kommu.com.br/2016/02/barbie-abraca-diversidade-com-bonecas-de-tipos-de-corpo-e-tons-de-pele-variados/</p>
<p>Na estrutura de <i>superordenado e subordinado</i>, percebe-se a relação entre os participantes, sendo que o superordenado exerce a subordinação nos elementos do grupo.</p>	 <p>FONTE: https://www.portaldodog.com.br/cachorros/exercicios-diversao/conheca-a-profissao-dog-walker-passeador-de-cachorros/</p>
<p>O processo simbólico é representado de acordo com a essência do conteúdo imagético.</p>	 <p>FONTE: https://www.elo7.com.br/quadro-60x80-nossa-senhora-das-gracas/dp/10E82D6</p>

FONTE: A autora (2021).

2.2.2 Significados interativos

Inicialmente na metafunção interpessoal, Kress e Van Leeuwen (2006) diferenciam os participantes representados (lugares, pessoas, objetos presentes na imagem), os interativos (pessoas que se comunicam por meio do conteúdo imagético) e, por fim, estabelecem as relações com o leitor/observador. A partir dessa distinção, surgem os significados interativos, que dizem respeito à interação e às atitudes entre os participantes e os modos presentes em um evento comunicativo. Essa categoria é dividida em: *contato*, *distância social*, *perspectiva* e *modalidade*.

A categoria *contato* refere-se à intenção do produtor da imagem de ofertar ou demandar algo e de criar um vínculo com o leitor/observador. Conforme Carmo (2014, p. 127), "o contato é constituído pelo vetor formado pelos olhos (olhar) dos participantes representados em relação ao leitor/observador que é tido como participante interativo". Essa categoria pode ser por oferta ou demanda.

QUADRO 6 – Resumo das estruturas interativa de contato

Estruturas e características	Exemplos
<p>O contato por demanda acontece pelo vetor do olhar do participante representado olhando fixamente em direção ao observador.</p>	 <p>FONTE: https://www.bbc.com/portuguese/internacional-43324887</p>
<p>O contato por oferta não possui o vetor visual, ou seja, o participante representado não estará olhando para o leitor/observador, mas estará disposto como algo ou alguém a ser contemplado.</p>	 <p>FONTE: CLIPART (2007).</p>

FONTE: A autora (2021).

Na estrutura *perspectiva/atitude*, é possível perceber as relações entre imagem e leitor. Carmo (2014) explicita, nessa estrutura, que as imagens podem ser *subjetivas* ou *objetivas*. As imagens subjetivas indicam que o olhar do leitor/observador é guiado para um ponto de vista particular. Essas imagens são representadas por um ângulo horizontal ou vertical e, assim, definem a relação entre PR e o observador. Já as imagens objetivas não apresentam uma perspectiva central.

QUADRO 7 – Resumo Perspectiva/Atitude

Estruturas e características	Exemplos
<p>O ângulo frontal sugere envolvimento entre o participante representado com o observador. O participante representado se dispõe de frente para o observador.</p>	 <p>FONTE: http://amazonia.org.br/2020/09/guerreas-da-amazonia-mostram-que-igualdade-de-genero-e-conservacao-da-floresta-andam-de-maos-dadas/</p>
<p>O ângulo oblíquo mostra o perfil do participante representado.</p>	 <p>FONTE: https://recontaai.com.br/atualiza-ai/lei-aurea-pela-voz-de-negras-e-negros-do-brasil/</p>
<p>No ângulo vertical, o participante representado é visto de cima para baixo, resultando em uma relação de poder em relação ao observador.</p>	 <p>FONTE: https://www.cartacapital.com.br/blogs/br-cidades/uma-cidade-onde-as-mulheres-negras-possam-respirar/</p>

FONTE: A autora (2021).

A *distância social* está relacionada à interação entre imagem e leitor/observador. É caracterizada pela altura e o quanto das partes do corpo do participante é representado na imagem. Essas imagens podem estar presentes no *plano fechado*, no *plano médio* ou no *plano aberto*.

QUADRO8 – Resumo distância social

Estruturas e características	Exemplos
<p>O plano fechado exhibe o participante representado dos ombros para cima, como uma foto 3x4 e estabelece uma relação íntima/pessoal.</p>	 <p>FONTE: https://www.sul-sur.com/2019/05/maes-da-praca-de-maio-na-argentina-42.html</p>
<p>No plano médio, o participante é apresentado a uma distância que estabelece uma relação social, até próximo aos joelhos.</p>	 <p>FONTE: https://www.lance.com.br/galeria-premium/mulheres-que-tem-seus-nomes-marcados-esporte-brasileiro.html</p>
<p>Já no plano aberto, o participante é apresentado de corpo inteiro, estabelecendo uma relação impessoal.</p>	 <p>FONTE: https://exame.abril.com.br/brasil/atrizes-se-unem-em-campanha-contra-o-assedio-sexual/</p>

FONTE: A autora (2021).

A *modalidade* é um componente da categoria *significados interativos* que pode expor um grau de credibilidade, informação e sensibilidade em um determinado contexto da imagem. Pode ser dividida em: *modalidade naturalística*, *modalidade abstrata* e *modalidade técnica*.

QUADRO 9 – Resumo modalidade

Modalidades e suas características	Exemplos
<p>A <i>modalidade naturalística</i> traz a imagem que é mais próxima da realidade, com todas as variações de brilho, cores, profundidade, valorizando a riqueza de detalhes para a formação da imagem.</p>	 <p>FONTE: http://www.ultrajano.com.br/bom-dia-dona-natureza-porque-nos/</p>
<p>A <i>modalidade abstrata</i> traz em si o essencial para a representação de uma imagem em que o conteúdo da informação é menos específico.</p>	 <p>FONTE: https://www2.unifap.br/dace/eq</p>
<p>A <i>modalidade tecnológica</i> é comumente utilizada em mapas, manuais de instrução ou plantas baixas. A verdade visual está no uso prático e explicativo de uma imagem.</p>	 <p>FONTE: CLIPART(2007).</p>

FONTE: A autora (2021).

2.2.3 Significados composicionais

Os significados composicionais apresentam arranjos composicionais que permitem a concretização de diferentes significados textuais. A maneira que os componentes estão distribuídos em uma determinada imagem contribui para uma relação específica entre eles. Essa composição se divide em: *valor informativo*, *enquadramento* e *saliência*.

O *valor informativo* se refere ao valor dado a cada um dos elementos apresentados, por meio da posição que ocupa no conteúdo imagético (esquerdo, direito, centro, margem, superior, inferior). As demarcações horizontais denominam-se *dado-novo*. As demarcações verticais denominam-se *ideal-real*. E, por fim, as demarcações de centro e margem explicitadas abaixo.

QUADRO10 – Resumo valor informativo

Continua

Estruturas e características	Exemplos
<p>Em <i>dado-novo</i>, os elementos colocados à esquerda (<i>dado</i>) representam a informação comum, já conhecida pelo autor. Os elementos colocados à direita (<i>novo</i>) representam o que o leitor desconhece, que pode ser questionado, aquilo que o leitor passará a saber.</p>	 <p>Imagem do antes e depois dos incêndios no Pantanal, ocorridos em 2020.</p> <p>FONTE: https://g1.globo.com/mt/mato-grosso/noticia/2020/09/16/fotos-mostram-antes-e-depois-da-rodovia-transpantaneira-ser-atingida-pelos-incendios-no-pantanal-de-mt.ghtml</p>

<p>Em <i>ideal-real</i>, os elementos são posicionados na parte superior (ideal), apresentam informações gerais ou imaginária. A parte inferior (real) expressa informações próximas da realidade.</p>	 <p>FONTE: http://iriscordemelad.blogspot.com/2016/12/tirinha-do-peanuts.html</p>
<p>Em centro e margem, o elemento central, denominado mediador, situa o núcleo de informações. Os elementos à margem completam o elemento central. Na imagem, os santos ao centro representam uma importante passagem bíblica (principal informação), já as laterais representam passagens bíblicas em paralelo.</p>	 <p>FONTE: https://br.pinterest.com/pin/497014508879405454/</p>

FONTE: A autora (2021).

QUADRO 11 –Resumo estruturas de enquadramento e saliência

Continua

Estruturas e características	Exemplo
<p>O <i>enquadramento</i> é realizado por elementos que criam linhas divisórias ou mesmo por "linhas de enquadre que conectam ou desconectam os elementos da imagem, significando que eles pertencem ou não ao mesmo conjunto" (KRESS, VAN LEEUWEN, 2006, p. 177). No exemplo, os dedos formam um enquadre/moldura dos olhos da personagem.</p>	 <p>FONTE: https://pt.sainte-anastasi.org/articles/bienestar/los-secretos-del-contacto-visual.html</p>

A *saliência* refere-se aos elementos que se destacam mais que os outros numa imagem, podendo estar em primeiro ou segundo plano. O destaque pode ser por cor, forma, tamanho, tons, letras e suas respectivas fontes e, assim, chamar a atenção do leitor. Na imagem ao lado, a mão pintada de vermelho se destaca em primeiro plano.



FONTE: <http://www.nonada.com.br/2019/08/brasilia-cinza-foi-colorida-de-jenipapo-e-urucum/>

FONTE: A autora (2021).

2.3 ANÁLISE CRÍTICA DO DISCURSO (ACD)

A Análise Crítica do Discurso (ACD) é uma abordagem teórico-metodológica interdisciplinar, que estuda a linguagem na vida social. Segundo os estudos de Magalhães (2005), um grupo de pesquisadores da Universidade East Anglia, na Grã-Bretanha, desenvolveram, em 1970, uma linha de pesquisa denominada Linguística Crítica, que tinha o objetivo de explorar textos, linguagem, poder e ideologia. Já em 1980, outro grupo ampliou os estudos da Linguística Crítica, originando a Análise Crítica do Discurso. O nome é cunhado por Norman Fairclough, linguista da Universidade de Lancaster, que, em 1985, publicou um artigo no periódico *Journal of Pragmatics*.

Em seus textos, Fairclough ressalta que a ACD estuda textos e eventos em diversas práticas sociais; propõe teoria e método para descrever, interpretar e explicar a linguagem no seu contexto sociocultural; desenvolve trabalhos da linguagem com o objetivo de transformação e mudança social, além de oferecer um leque de abordagens, como racismo, poder, exclusão social, gêneros, identidades, violências, etc.

Segundo Wodak (2004, p. 226), a ACD "almeja investigar criticamente como a desigualdade social é expressa, sinalizada, constituída, legitimada e assim por diante através do uso da linguagem (ou no discurso)". A autora aponta que a teoria serve como "guias para a ação humana", pois conscientiza para a emancipação, além de explicar um tipo específico de engano. Com isso, o objetivo da ACD, nas

palavras da autora, é "desmistificar" os discursos, decifrando as ideologias (WODAK, 2004, p.236).

Ramalho e Resende (2011), ao definirem a ACD, destacam o seu caráter interdisciplinar. Para as autoras, a ACD "refere-se a um conjunto de abordagens científicas interdisciplinares para estudos críticos da linguagem como prática social" (RAMALHO; RESENDE, 2011, p.13).

Já Van Dijk (2017) concebe a ACD como

[...] um tipo de investigação analítica discursiva que estuda principalmente o modo como o abuso de poder, a dominação e a desigualdade são representados, reproduzidos e combatidos por textos orais e escritos, no contexto social e político. (VAN DIJK, 2017, p.113).

O autor ainda enumera os principais fundamentos da ACD, quando cita Fairclough e Wodak, explanando que a ACD aborda problemas sociais; que as relações de poder são discursivas; que o discurso é histórico e constitui a sociedade e a cultura, bem como realiza um trabalho ideológico e é uma forma de ação social. Em acréscimo, Van Dijk pontua que a relação entre texto e sociedade acontece por mediação e, por fim, que a análise do discurso é interpretativa e explanatória.

Enquanto estudo da linguagem, para Fairclough (2001, p.94), o discurso caracteriza-se por ser o "uso da linguagem como prática social". O autor ainda acrescenta que o discurso é um modo de ação sobre como as pessoas agem no mundo com outros indivíduos e também como uma representação. Além disso, o linguista apresenta a relação dialética entre o discurso e a estrutura social. Para o autor, "o discurso é socialmente constitutivo, isto é, uma prática, não uma representação do mundo, mas de significação do mundo, constituindo e construindo o mundo em significado". (FAIRCLOUGH, 2001, p. 95).

2.3.1 *Intertextualidade*

A intertextualidade é uma categoria da prática discursiva, que está situada no Modelo Tridimensional do Discurso, proposto por Fairclough (2001). Essa categoria tem como objetivo analisar questões relacionadas à produção, à distribuição e ao consumo dos textos; bem como à investigação dos recursos sociocognitivos de quem o produz, à circulação e à interpretação dos textos.

O modelo abarca também a categoria prática social, que investiga questões relacionadas à ideologia e à hegemonia advindas de crenças, valores e pensamentos dos atores na prática social; e a categoria textual, referente às análises textual e linguística de um texto, explorando vocabulário, estrutura gramatical, coesão e coerência.

Fairclough (2001) situa a distinção de *intertextualidade manifesta* e *intertextualidade constitutiva*, apropriadas de Authier-Révuz (1990) e Maingueneau (1987), linguistas da vertente francesa.

[...] na Intertextualidade Manifesta, outros textos estão explicitamente presentes no texto sob análise: eles estão 'manifestamente' marcados ou sugeridos por traços na superfície do texto, como as aspas. A Intertextualidade Constitutiva de um texto é a configuração de convenções discursivas que entram em sua produção. (FAIRCLOUGH, 2001, p.142).

Baseada nos estudos de Bakhtin, Kristeva (2005) entende que “todo texto é absorção e transformação de um outro texto. Em lugar da noção de intersubjetividade, instala-se a de intertextualidade” (KRISTEVA, 2005, p. 68). Seguindo o mesmo trajeto teórico, Ramalho e Resende (2006, p. 65) entendem que intertextualidade é a "combinação da voz de quem pronuncia um enunciado com outras vozes que lhe são articuladas". Em razão dessas características, Fairclough (2001) explana que, em uma análise intertextual, elementos de pressuposição, ironia, metadiscurso, representação de discurso e de negação são percebidos. Essas categorias serão utilizadas para as análises dos versos musicais. A seguir, são apresentados os conceitos básicos desses elementos.

A pressuposição diz respeito às proposições que são tomadas como certas pelo produtor do texto, que são passíveis de serem notadas. A ironia se refere a dizer uma coisa com o intuito de significar outra. Fairclough (2001) salienta que a ironia depende de o interpretante reconhecer que, no eco do discurso irônico, o significado é distinto do significado do produtor do texto. Isso ocorre por conta de diferenças do significado e o contexto, os indícios no tom de voz do falante ou texto escrito com aspas, pressupostos dos intérpretes do texto referente a crenças e valores.

O metadiscurso, por sua vez, ocorre na situação em que o "falante esteja situado acima ou fora de seu próprio discurso e, ainda assim, esteja em uma posição de controlá-lo e manipulá-lo"(FAIRCLOUGH, 2001, p.164). Já a

representação do discurso se refere às diferenças nos modos e nos tipos de representação dos discursos. Essas distinções podem ser percebidas em como, quando e por que os discursos são relatados ou citados em pesquisas e conversas Fairclough (2001). Por fim, a negação se realiza em frases com finalidades polêmicas, que possuem, em seu cerne, tipos de pressuposições que incorporam outros textos, com o objetivo de contestá-los ou rejeitá-los, conforme afirma Fairclough (2001).

2.3.2. *Interdiscursividade*

A interdiscursividade ou (intertextualidade constitutiva), como foi supracitado, refere-se a "como um tipo de discurso é constituído por meio de uma combinação de elementos de ordens do discurso" (FAIRCLOUGH, 2001, p. 159). Pode também ser entendida como a heterogeneidade de um texto, conforme a articulação e a identificação dos discursos, além da maneira como esses diferentes discursos são articulados. Esses elementos interdiscursivos podem ser identificados de acordo com os temas centrais e a perspectiva pela qual os discursos são representados, podendo ser percebidos por mecanismos linguísticos, realizando um discurso (RAMALHO; RESENDE, 2011, p.72).

Fairclough (2001) estipula que o gênero, o estilo e o discurso são elementos sociais que estão presentes nas práticas sociais e são essenciais para a análise das relações interdiscursivas. Esses elementos podem ser articulados de forma particular ou mista, conforme as ordens do discurso. Assim, fazem a ligação do texto com os elementos da prática social, relacionando-os com elementos internos (como semântica, elementos gramaticais, vocabulário) e externos (outros elementos de eventos, práticas e estruturas sociais) do texto; uma articulação mista de gêneros, discursos e estilo. Assim, o autor explica que o gênero pode ser verificado em textos, detalhando o processo de produção, distribuição e consumo. Isso implica uma produção de um determinado texto para um consumo diversificado.

Quanto ao estilo, o autor enumera que: (i) varia conforme o tipo de interação entre os participantes — podendo ser formal ou informal, oficial, íntimo, casual; (ii) varia conforme o modo, ou seja, se o estilo é apresentado escrito, falado ou ambos, e, assim, a partir do modo, gênero ou discurso, classificá-los como formal ou

informal, acadêmico, jornalístico etc.; (iii) varia conforme o modo retórico — podendo ser argumentativo, descritivo e expositivo.

Por fim, Fairclough (2001) salienta que o discurso é o mediador do texto com o contexto social, assim sendo, possui formas particulares dentro das práticas, eventos e estruturas sociais. Com isso, os discursos podem ser caracterizados de diversas formas, como discurso político, discurso pedagógico, discurso religioso, etc.

2.4 ANÁLISE CRÍTICA MUSICAL

Na análise crítica musical, é necessário conhecer a estrutura musical, sua composição e como a música se desenvolve. Theo Van Leeuwen (2012) declara que a música deve ser estudada como discurso, pois abarca questões do meio social, econômico e político. Entretanto, a análise crítica musical vem sendo excluída dos estudos críticos, pois alguns analistas acreditam que seja necessário ter um estudo especializado para realizá-la. Esses estudos incluem o conhecimento sobre notas musicais, melodias, ritmo, duração, ou seja, os constituintes do aporte musical. Outro motivo que exclui a análise musical dos estudos críticos é o fato de os especialistas do campo musical não verem a música como um discurso, por isso não possuir um significado musical.

Van Leeuwen (2012) menciona que a música deve ser estudada como um discurso por todos, pois ela abarca momentos de transformações sociais, políticas, culturais e econômicas. Podemos citar, como exemplo, as músicas do movimento Tropicalista¹⁷ um grupo de cantores brasileiros com o intuito de modificar o cenário clássico e tradicional da música brasileira, por um cenário mais popular e inovador. Surgido em meio à repressão da ditadura militar de 1964, as músicas cantadas também traziam críticas e protestos contra o regime militar e a censura, que era um fator dominante naquele meio autoritário. A canção intitulada "Enquanto seu lobo não vem"¹⁸ expressa a opressão vivida no regime, o lobo (metáfora da ditadura) leva os principais intérpretes da canção para o exílio.

Maia (2018) pontua que, para a realização da análise crítica musical, é necessário utilizar as seguintes categorias: melodia, ritmo, harmonia e timbre.

¹⁷ Movimento musical composto por cantores e artistas brasileiros que inovaram no meio musical, com influências internacionais. Alcançaram esferas culturais das artes, cinema, poesia, literatura. Tinham o intuito de fazer críticas ao contexto sociopolítico da época em suas músicas.

¹⁸ Disponível em: <http://tropicalia.com.br/olhar-colorico/discografia/enquanto-seu-lobo-nao-tem>

Segundo a autora, a melodia refere-se a uma sucessão de sons que possuem intervalos que vão determinar se o som é grave ou agudo. Os intervalos dos sons podem ser caracterizados como ascendentes (quando a segunda nota de um intervalo é mais aguda) e descendentes (quando a segunda nota é mais grave que a primeira). As melodias podem também ter intervalos maiores, com sons mais espaçados e livres, o que é uma das características de uma música com melodias heroicas. Ou, conforme Maia (2018), quando as notas possuem intervalos menores, com sons próximos, elas podem sugerir passividade, sentimentalismo.

O ritmo pode ser relacionado à organização temporal de eventos sonoros e suas durações, se é um tempo longo ou curto, bem como o espaço de tempo entre a troca de notas musicais. As notas que apresentam uma duração longa sugerem um tipo musical sentimental, enquanto as notas que possuem uma duração curta resultam em um tipo musical ativo, isto é, com interação e movimentos, como aponta Maia (2018).

A harmonia musical, na concepção de Maia (2018, p. 126), é definida como “a combinação de sons no seu agrupamento de forma agradável”. Em uma concepção social, Van Leeuwen (2012) destaca que a música é uma forma de interação social, uma vez que possibilita a união e a interação entre as pessoas, formando grupos de afinidades e significados musicais provenientes dessa relação. Há, nesse sentido, três formas de interação, a saber: uníssono social, pluralismo social e dominação social.

O uníssono social se refere a uma interação em que todos os participantes praticam as mesmas notas musicais (cantam e tocam). De forma positiva, sugere um sentimento solidário de vínculo com o grupo. De forma negativa, pode indicar conformidade, falta de individualismo. Ainda é possível verificar uma mistura de vozes, não sendo provável a percepção de uma voz individual. Ou, em meio a várias vozes individuais, há a mistura de forma que a solidariedade do coletivo e a diferença do individual sejam significadas.

No pluralismo social, acontece a interação dos iguais e dos diferentes, isto é, diferentes melodias cantadas ou tocadas por diferentes instrumentos e cantores, resultando em uma harmonia agradável. Já a dominação social refere-se ao estado de dominador e dominado no meio musical, como uma voz dominante e outras vozes subordinadas que possuem a função de harmonizar com a voz dominante. Assim, Maia (2018, p.127) afirma que a “a música celebra relações de desigualdade

e dominação.”. A autora ainda acrescenta a interação “pergunta e resposta”; comum na interação de coro, em que há uma voz de um “líder” que canta e o coro responde, acrescentando informações ou afirmando o que o líder cantou.

O timbre corresponde “ao elemento que distingue a qualidade vocal ou instrumental”, conforme classifica Maia (2018, p.127), ou seja, um instrumento possui um timbre próprio, assim como o cantor possui um timbre individual. De acordo com Van Leeuwen (2012), é possível perceber valores e identidades por meio do timbre. Perante o som de uma voz, é possível perceber uma tensão vocal causada por intensificação de emoções, como momento de apreensão, relaxamento ou excitação, bem como perceber na voz influências advindas de experiências relacionadas aos fatores sociais, físicos e corporais e ao gênero e à idade. A autora cita a técnica ‘vibrato’, que se refere à vibração da voz por conta da frequência de uma nota. A voz trêmula indica emoções, como amor ou medo. Voz ofegante e com mistura instrumental sugere intimidade e sensualidade. E uma voz áspera, com rouquidão, acarreta uma aspereza. Essas características presentes nas vozes indicam gênero musical, estilo, de um cantor ou instrumentista. Fatores externos, como ruídos do ambiente, silêncio e sons de sentido pré-estabelecidos contribuem para a percepção do timbre musical.

Dentro de uma perspectiva francesa de Análise do Discurso, a pesquisa de Costa (2001), intitulada *A Produção do Discurso Lítero-Musical Brasileiro*, corrobora com recursos de análise do discurso musical. Costa (2001) explicita a estrutura de uma cena enunciativa, com a participação de um enunciador, um coenunciador, uma topografia e uma cenografia de uma enunciação. Logo, possui o enunciador (EU) e o coenunciador (TU), que são representações que podem ou não ser marcadas no texto, além de ocuparem os lugares enunciativos do EU e do TU. Por isso, também EU e TU não podem ser colocados como o autor e o leitor. Assim, o enunciador deve ser diferenciado do locutor e do colocutor.

Em uma conversa corriqueira, podem ser confundidos locutor e enunciador, porém o locutor não pode ter sempre a autoria pelo que é dito, então, este passa a ser o emissor do enunciado. Isso possibilita as diversas formas de disfarces enunciativos em canções ou textos literários. Dessa forma, o enunciador é diferente do locutor ou do autor. Ainda que não haja um personagem na canção, o EU raramente designa o compositor, mesmo sendo ele o intérprete da canção. Podemos perceber pelo exemplo:

QUADRO 12 – Cena enunciativa

Autor	Locutor emissor	Enunciador EU	Destinatário	Colocutor	Coenunciador TU
Antônio Almeida e Dorival Caymmi	Henrique e Juliano	Homem (Desculpe a visita / EU vim te falar...	Virtual	Qualquer pessoa que conheça a música e a Língua Portuguesa	A mulher

FONTE: Adaptado de COSTA (2001, p. 69).

O contexto enunciativo não é composto somente por seus elementos empíricos, mas pela cenografia da enunciação. A cenografia é uma construção textual, na qual se define um enunciador e um coenunciador, um lugar e um momento da enunciação.

Trazendo esse breve resumo da cena enunciativa, tomamos o enunciador (EU) como enunciador musical, que, por sua vez, é um ator/personagem do contexto da canção. O locutor, sendo o emissor da canção/mensagem, utiliza melodias românticas, com timbre de voz rouco, despertando sensualidade, harmonia de instrumentos e voz no cenário da música. Nesse momento, o enunciador musical se expressa e percebem-se os discursos de violências, o discurso machista, sexista, cantados de forma naturalizada, sem a percepção crítica do colocutor, pois estão camuflados pela melodia e pelos artefatos musicais.

3PROCEDIMENTOS METODOLÓGICOS E ANÁLISES

Os procedimentos metodológicos aqui utilizados seguem o padrão de análise sociosemiótica, iniciando com a pergunta de pesquisa referente a uma determinada prática social. De posse do material empírico (fotos da campanha e letras das respectivas canções), destacam-se as fotos que combinam imagem das mulheres representadas e letras das canções, a saber: “Vai, faz a fila e vem uma de cada vez” (Mc Denny, 2018); “Só surubinha de leve” (Mc Diguinho, 2017); “Vidinha de balada” (Henrique e Juliano, 2017); “Bandida” (Mc Livinho, 2016); “Carabina” (Bruninho e Davi, 2015); “Mulher não manda em homem” (Grupo Vou pro Sereno, 2011); “Ajoelha e chora” (Grupo Tradição, 2003); “Pau que nasce torto/Melô do tchan” (É o tchan, 1995); “Maria Chiquinha” (Sandy e Júnior, 1991); “Sílvia” (Camisa de Vênus, 1980); “Piranha” (Bezerra da Silva, 1979); “Se te agarro com outro te mato” (Sidney Magal, 1977); “Sambas de Roda e Partido Alto” (Martinho da Vila, 1972); “Na subida do morro” (Moreira da Silva, 1952); “O que é que eu dou?” (Jorge Veiga, 1947) e, por fim, “Mulher indigesta” (Noel Rosa, 1932). Ressaltamos que faremos referência aos intérpretes supracitados, pois as canções são conhecidas pelas vozes desses cantores.

Posteriormente, faremos a análise dos modos semióticos integrados em cada imagem, classificando-os com base nas definições e nos conceitos da GDV, de forma singular e comparada. As categorias a serem utilizadas são *interação* e *composição*. A primeira refere-se à interação do(s) participantes(s) representados na imagem e à participação do observador, já a segunda refere-se ao agrupamento de diferentes elementos distribuídos na imagem, resultando na comunicação não verbal.

Para a análise das letras das canções, toma-se como aporte teórico a ACD de Fairclough (2001), que se propõe a examinar o papel da linguagem na reprodução das práticas sociais e das ideologias que circulam na prática social. Como categorias a serem utilizadas, destacam-se a *intertextualidade* e a *interdiscursividade*.

Já a análise crítica musical visa averiguar as particularidades/características das músicas e perceber alguma possível relação de poder presentes nas canções, bem como o discurso e a ideologia musical apresentados. Para tanto, serão utilizadas na análise as categorias *harmonia*, *ritmo*, *timbre* e *melodia*.

Para esta pesquisa, tomamos como base a análise do discurso musical advinda de uma perspectiva francesa de análise do discurso, na qual Costa (2001) explica a cena enunciativa em um contexto musical. Participam do contexto enunciativo um enunciador (EU); o coenunciador (TU); o autor (autor da canção); o locutor (intérprete); o destinatário (ouvinte-leitor) e o colocutor (personagem do contexto da canção). A escolha dessa proposta de análise auxilia a análise musical, com destaque no enunciador musical, que utiliza artefatos musicais para (re)produzir falas/discursos com algum viés ideológico.

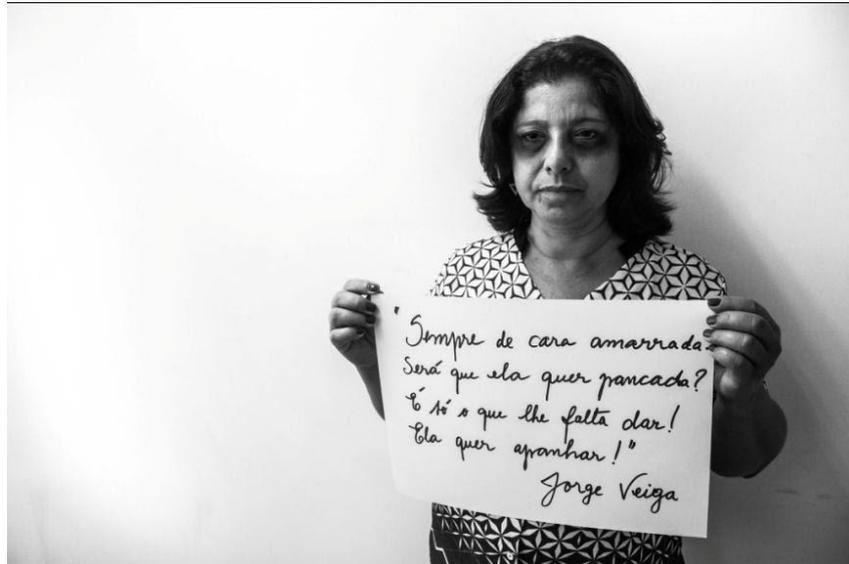
Para organização dos dados (imagens e letras de músicas), a pesquisa se vale do esquema (organização e explanação das categorias), proposto por Carmo (2014, p. 241), em que são justapostas as análises dos significados representacionais, interacionais e composicionais, com foco principal nas duas últimas categorias. Investigaremos a função do problema na prática, bem como as possíveis formas de ultrapassar os obstáculos encontrados.

Por fim, estabeleceremos a comparação, o levantamento dos resultados e a discussão crítica referente ao resultado da pesquisa.

3.1 ANÁLISE DO CORPUS: UM PASSEIO PELA CAMPANHA *MÚSICA: UMA CONSTRUÇÃO DE GÊNERO*

Nesta subseção, faremos a análise dos modos semióticos de cada fotografia, com base nas categorias *interação* e *composição* da GDV. Para os versos, utilizaremos as categorias *intertextualidade* e *interdiscursividade* da ACD. E finalizamos as análises com a Análise Crítica Musical sendo complementada com as cenas enunciativas com foco no enunciador musical.

FOTOGRAFIA 1 – O que é que eu dou



Fotografia: Thales Ferreira

FONTE: Secretaria de Políticas para Mulheres – Rio Grande do Sul

Iniciando pela análise da fotografia, os significados interativos apontam o contato por demanda, quando a PR direciona o vetor do olhar para o observador na possibilidade de interação e para prender a atenção do olhar sobre a foto. Outro fator que mostra essa possibilidade de interação é a perspectiva que apresenta a PR, vista pelo ângulo frontal, que repercute em um possível envolvimento com o observador. A participante representada se dispõe a uma distância considerada social, até próxima aos joelhos.

Nos significados composicionais, tem-se a modalidade naturalística, uma vez que retrata a realidade da mulher que foi agredida. O valor informativo é de centralidade, com o cartaz ocupando o lugar central da foto. O enquadramento aplicado é caracterizado pelas linhas de enquadre do cartaz. Já a saliência recai nas letras negras do cartaz, em contraste com o fundo branco do papel, em primeiro plano e sobre os hematomas nos olhos da participante em segundo plano.

A fotografia mostra uma mulher (ator/atriz social) com hematomas de agressão física no rosto. Ela segura um cartaz que contém versos de uma canção brasileira. Esses versos são parte da canção "O que é que dou?", composta por Antônio Almeida e Dorival Caymmi e interpretada por Jorge Veiga, no ano de 1947. Percebemos como fator intertextual que os versos retratam um cenário doméstico entre homem e mulher, além de uma articulação de vozes que identificam

um posicionamento do ator social presente nos versos da canção, sendo o agressor, e a voz da mulher sendo a vítima. Outro fator sugerido é a mulher com os hematomas no rosto dialogando com os versos da canção e que caracterizam a agressão física: "será que ela quer pancada?/ É só o que falta dar/ Ela quer apanhar."

Já o fator interdiscursivo aponta para a articulação do discurso machista¹⁹, em relação ao intérprete, do conhecido homem "machão" e violento. A letra contém vocábulo depreciativo contra a mulher, como consta no verso "sempre de cara amarrada", além de palavras que remetem à agressão física sofrida pela mulher: pancada e apanhar. Partimos do pressuposto de que ninguém fica "sempre de cara amarrada", sem um motivo plausível. Na foto, subentendemos que isso ocorre pelo desgaste da relação por parte da mulher. Sua maneira de se expressar é demonstrando o desagrado e, como consequência, vem a agressão física. Logo, a violência doméstica é percebida pelo contexto de um ambiente de convívio de um casal; a violência física, pelos ferimentos advindos da agressão à mulher, como retratam os versos; a violência moral, pelas injúrias e xingamentos, a violência psicológica, pelas ameaças de agressão e a violência institucional, pela falta de aplicação mais dura das leis de proteção à mulher.

No estilo samba de breque, o som da melodia é o típico de vitrola dos anos 1940, misturado ao som dos batusques e trompetes junto às vozes do cantor e do coral. O fator crítico musical recai na harmonia da música, resultando na interação das vozes de forma sequencial pergunta-resposta, isto é, o intérprete canta os versos (voz dominante) e coro responde, afirmando o que foi cantado. O refrão da música, ou seja, a parte que mais se repete, também é o trecho que mais expõe a violência contra a mulher na voz dominante do intérprete. O quadro abaixo representa a configuração enunciativa desse objeto.

¹⁹ Refere-se a um discurso caracterizado pelo excesso de ações e atitude, com a intenção de inferiorizar a mulher e excluir a igualdade de direitos e deveres do homem e mulher. Esses discursos são naturalizados na sociedade, uma vez que ganham destaque na mídia/publicidade, são propagados também pelo Estado, que compartilha dessa violência simbólica. A fotografia retrata essa violência no campo físico.

QUADRO 13 – Configuração da cena enunciativa 1

Autor	Locutor emissor	Enunciador EU	Destinatário	Colocutor	Coenunciador TU
Antônio Almeida e Dorival Caymmi	Jorge Veiga	Homem (É só o que lhe falta dar...	Virtual	Qualquer pessoa que conheça a Língua Portuguesa	A mulher "Ela quer apanhar"

FONTE: Adaptado de COSTA (2001, p. 69).

O locutor utiliza artefatos musicais advindos do estilo musical samba, especificamente da vertente samba de breque, para construir o cenário musical de um ambiente doméstico. No decorrer da música, o enunciador musical (EU), homem personagem da música, compara a mulher (TU) a situações e coisas ruins, no sentido de desvalorizá-la. Como se observa nos versos escritos no cartaz, ele sugere agressão por um motivo fútil, por achar que ela mereça apanhar por um jeito de ser ou por estar expressando desgaste e desgosto com a relação, por isso a cara amarrada.

FOTOGRAFIA 2 – Vidinha de balada



Fotografia: Thales Ferreira

FONTE: Secretaria de Políticas para Mulheres - Rio Grande do Sul

Na presente fotografia, nos significados interativos, observamos o vetor do olhar da participante que recai diretamente para o observador, com o intuito de

interagir e prender a sua atenção para a imagem, resultando no contato por demanda. A distância social em que a PR se dispõe, até próxima dos joelhos, mostra uma possível relação social. A perspectiva subjetiva, isto é, a participante é vista pelo ângulo vertical (de cima para baixo), revela uma relação de poder da PR sobre o observador, uma condição de superioridade dela e inferioridade do observador.

Já nos significados composicionais, a modalidade naturalística retrata um fato real da agressão física sofrida pela mulher. O valor informativo de centralidade se dá pela localização do cartaz ao centro da foto, e o enquadramento é formado pelas linhas que formam o enquadre do cartaz. E a saliência recai nas letras escritas em preto, em contraste com o fundo branco do cartaz, em primeiro plano, e no hematoma do rosto, em segundo plano.

A participante com hematomas tem em mãos um cartaz que apresenta os versos da canção "Vidinha de balada", dos compositores Nicolas Damasceno, Diego Silveira, Rafael Borges e Lari Ferreira, interpretada pela dupla sertaneja Henrique e Juliano e lançada em 2017. Observamos, como marcas intertextuais, que os versos sugerem o contexto de um relacionamento amoroso. As vozes dos atores sociais articulam um posicionamento de dominador, por parte do intérprete, e de dominada, pela mulher. Essas vozes contribuem para identificar a dominação cotidiana no cenário de um relacionamento afetivo.

Podemos destacar, também, o fator de negação, dando a entender que a mulher não tem um direito de escolha, como consta nos vocábulos utilizados e destacados: "e, se não tiver, **cê vai ter que ficar**." A fotografia retrata o discurso que sugere a intenção de intimidar a mulher, como apontam os seguintes versos: "Tô afim de você e, se não tiver, 'cê' vai ter que ficar".

O fator interdiscursivo é percebido pela articulação de discursos que indicam a dominação da mulher pelo homem, que a objetifica. Em acréscimo, os discursos apontam a violência física, pelas lesões de agressão à mulher retratadas nos versos; a violência moral, pelas ameaças e intimidações; a violência psicológica, pela manipulação afetiva; a violência intrafamiliar, por estar causando danos à liberdade e à integridade física da mulher e a violência institucional, pela falta de aplicação efetiva das leis de proteção à mulher.

A música em questão tem como estilo o sertanejo universitário e possui a temática do romantismo urbano. A análise musical aponta para melodia e ritmo com notas mais próximas, que caracterizam a música como sentimental/amorosa. Os

intérpretes possuem timbre de voz cativante, resultando em uma entonação que, por vezes, esconde violência física, moral, psicológica, naturalizadas nos versos românticos.

O que mais se destaca nos versos do cartaz e no decorrer da canção são as relações de poder do homem sobre a mulher. Há sempre um verso com uma ordem ou uma imposição, seguido de outro verso com atitudes românticas. Um misto de violência e amor; ameaças e carinho, ameaças e declarações de amor. O quadro abaixo indica o que é revelado pela estrutura enunciativa.

QUADRO 14 – Configuração da cena enunciativa 2

Autor	Locutor emissor	Enunciador EU	Destinatário	Colocutor	Coenunciador TU
Lari Ferreira, Nicolas Damasceno, Diego Silveira, Daniel Borges	Henrique e Juliano	Homem (Desculpe a visita / EU vim te falar...	Virtual	Qualquer pessoa que conheça a música e a Língua Portuguesa	A mulher do meio social.

FONTE: Adaptado de COSTA (2001, p. 69).

O locutor musical utiliza a melodia romântica, a harmonia do timbre de voz e dos instrumentos musicais para montar o cenário de um relacionamento de um casal de namorados. O enunciador musical (EU), o "namorado/companheiro", canta discursos de violência psicológica contra o coenunciador musical (TU), a "namorada/companheira", mas que não são percebidos pelo colocutor (ouvinte), por conta dos artefatos musicais que deixam a cena romântica. Esses discursos são perpetuados e naturalizados no meio social.

FOTOGRAFIA 3 – Mulher indigesta



Fotografia: Thales Ferreira

FONTE: Secretaria de Políticas para Mulheres – Rio Grande do Sul

O significado interativo referente à análise da foto tem o contato por demanda, que pode ser percebido pelo vetor do olhar da participante, sustentado pelo olhar do observador, com o objetivo de prender a atenção deste para a foto. A distância é caracterizada como social pelo fato de a participante se apresentar até a altura dos joelhos. A perspectiva objetiva exhibe a participante representada por meio do ângulo frontal, resultando na possibilidade de envolvimento com o observador.

Nos significados composicionais, a modalidade naturalística mostra a realidade de uma situação de agressão física, conforme a foto. O cartaz ocupa o ponto central da fotografia, o que determina o valor informativo de centralidade. O enquadramento recai nas linhas que formam o enquadramento do cartaz da foto. A saliência recai nas letras pretas, em contraste com o fundo branco do cartaz, e nos hematomas do rosto, principalmente o da testa da mulher, em segundo plano.

Lançada em 1932, a canção “Mulher indigesta”, cujos versos estão transcritos no cartaz, é composta e interpretada pelo artista Noel Rosa, reconhecido por sua contribuição fundamental para legitimação do samba de cidade e para formação da Música Popular Brasileira (MPB). Os elementos intertextuais indicam que as vozes articuladas dos atores sociais mostram um posicionamento do intérprete em relação à atitude opinativa de uma mulher. O que se sugere é que essa assertividade da mulher seria motivo para agredi-la. Essas vozes legitimadas contribuem para identificar e atestar a ideia de que a mulher merece ser agredida

por um motivo fútil. Os versos reproduzem situações de um ambiente doméstico entre casais. Assim, a participante que segura o cartaz com o hematoma na testa retrata o verso "Merece um tijolo na testa".

O elemento interdiscursivo traz um discurso de violência²⁰ excludente, que menospreza e tem como dado e enfatizado que a mulher merece ser atingida com um tijolo, como consta no seguinte verso "que mulher indigesta! (indigesta!)." São discursos que evidenciam as violências domésticas, pelo contexto doméstico de um casal; a violência física, pela mulher demonstrar os ferimentos de agressão; a violência moral, pelas injúrias; a violência psicológica, pela ameaça de agressão com tijolo e a violência institucional, pela falta de aplicação efetiva de leis de proteção à mulher.

A melodia é peculiar dos anos 1930, tem o estilo de samba de cidade, uma das várias vertentes advindas do samba. Ao longo da canção, percebem-se, pelas rimas, as comparações feitas em relação à mulher, sempre ligadas a algo que a desvaloriza, além das injúrias contra o feminino, que são camufladas por artefatos musicais e que deixam a música com aspecto humorístico. Os versos do cartaz são o refrão da música, por isso são repetidos várias vezes, com o intuito de perpetuar e memorizar a letra da canção. A harmonia da música aponta para a interação musical de pergunta-resposta, em que há a voz dominante (do intérprete) e a do coro, que afirma o que foi cantado. O quadro a seguir revela configuração enunciativa da música:

QUADRO 15 – Configuração da cena enunciativa 3

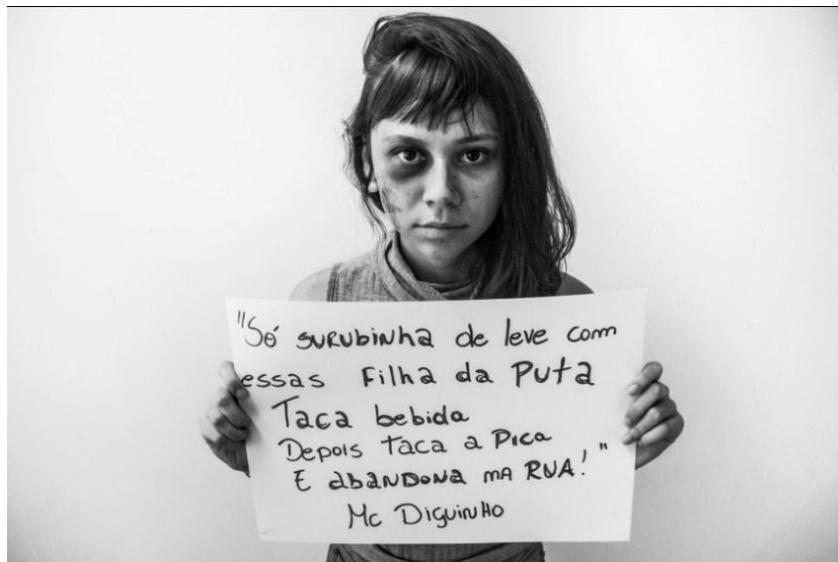
Autor	Locutor emissor	Enunciador EU	Destinatário	Colocutor	Coenunciador TU
Noel Rosa	Noel Rosa	Homem	Virtual	Qualquer pessoa que conheça a música e a Língua Portuguesa	A mulher

FONTE: Adaptado de COSTA (2001, p. 69).

²⁰Refere-se a um discurso de violência de gênero, praticada por homens contra as mulheres (PUGA, 2015). Esses discursos mostram a dominação do homem sobre o corpo/fazer feminino, resultando na violência simbólica. A mulher da fotografia retrata a violência no campo físico.

O locutor musical utiliza artefatos do samba comuns do estilo, especificamente da vertente samba de cidade, com rimas ricas para compor o cenário, que sugere um ambiente doméstico. O enunciador musical (EU), por meio de comparações, desvaloriza e ridiculariza a mulher no decorrer da música. Os versos do cartaz demonstram discursos de violência física e ameaça por motivo fútil ao coenunciador musical (TU), a mulher.

FOTOGRAFIA 4 – Só surubinha de leve



Fotografia: Thales Ferreira

FONTE: Secretaria de Políticas para Mulheres – Rio Grande do Sul

Conforme os dados da análise imagética, nos significados de interação, ocorre o contato por demanda, de acordo com a direção do vetor do olhar da PR para o observador, como objetivo de interagir e prender a atenção para a foto. A distância é considerada social pela disposição que a participante foi fotografada, até próxima aos joelhos. A perspectiva objetiva frontal sugere um envolvimento com o observador.

Nas análises dos significados composicionais, a modalidade é caracterizada como naturalística por retratar uma agressão física. O valor informativo de centralidade configura-se em razão da localização da personagem e do cartaz bem ao centro da foto, e o enquadramento se forma pelas linhas de enquadre do cartaz.

A saliência incide nas letras, em contraste com o fundo branco do cartaz, em primeiro plano, e no hematoma em um dos olhos, em segundo plano.

A canção intitulada "Só surubinha de leve", composta e interpretada por Mc Diguinho, foi lançada no ano de 2017. As vozes dos atores sociais estabelecem a dominação do homem sobre a mulher. As vozes legitimadas contribuem para mostrar, de forma explícita, o que acontece no meio social, a objetificação e a violação do corpo feminino no contexto musical, como retrata a mulher da foto. É possível perceber, como elemento interdiscursivo, a articulação de discursos de violência contra a mulher, a apologia ao estupro e ao feminicídio. O que caracteriza essa articulação de discursos são os vocábulos utilizados nos versos: "Só surubinha de leve/com essas filha da puta/ taca a bebida/ depois taca a pica/ E abandona na rua".

Tais versos insinuam que a mulher é um objeto insignificante, que pode ser usada e depois descartada em qualquer lugar. Os vocábulos são utilizados de forma depreciativa em relação à mulher (filha da puta). Por fazer apologia ao estupro, a versão original foi excluída das redes sociais e substituída por uma versão censurada. Ainda assim, no cartaz, foram transcritos versos do texto original, que dialogam com a mulher da foto, vítima de agressão e assédio. Os versos mostram explicitamente discursos de violência física, conforme o hematoma no rosto da mulher; a violência sexual, segundo os vocábulos empregados, que mostram a sugestão de estupro e abandono; a violência institucional, pela não aplicação efetiva de leis de proteção à mulher e a violência intrafamiliar, por causar danos à integridade, à liberdade e ao bem-estar da mulher.

A análise crítica musical aponta batidas graves acentuadas, que dão ritmo para o estilo funk, resultando em uma música mais agitada. O funk também possui subdivisões, como o funk erótico, com letras que expressam conteúdo sexual de forma explícita, na maioria das vezes. Essas batidas graves acentuadas, também conhecidas como "batidão/pancadão", remetem às batidas originais do funk, que, somadas às letras de cunho sexual explícito, acabam por objetificar a mulher e, assim, resulta em uma insinuação do sexo.

Percebe-se, então, uma metáfora formada a partir do nome funk e o batidão; sendo que a batida sugere a prática sexual, ou seja, as batidas são uma sugestão dos movimentos da mulher no momento do ato sexual. E o homem espera que ela o faça, o que se pode perceber nas danças. O timbre da voz do intérprete pode ser

associado a uma voz masculina de um adolescente, comumente caracterizada por cantores desse estilo musical. Os versos dispostos no cartaz são o refrão da música. A seguir, o esquema da configuração da cena enunciativa.

QUADRO 16 – Configuração da cena enunciativa 4

Autor	Locutor emissor	Enunciador EU	Destinatário	Colocutor	Coenunciador TU
Mc Diguinho	Mc Diguinho	Homem	Virtual	Qualquer pessoa que conheça a música e a Língua Portuguesa	A mulher

FONTE: Adaptado de COSTA (2001, p. 69).

O locutor musical usa as batidas do *funk* para construir o cenário de violência sexual. O enunciador musical (EU), o homem, canta de forma explícita com palavras obscenas como serão as suas ações. São discursos de violência sexual e abandono com teor de apologia ao estupro. O coenunciador (TU) é a mulher, que é vista como um objeto para ser usado. O colocutor é seduzido pelas batidas do funk e propaga esse discurso absurdo.

FOTOGRAFIA 5 –Mulher não manda em homem



Fotografia:Thales Ferreira

FONTE: Secretaria de Políticas para Mulheres – Rio Grande do Sul

A análise imagética desta fotografia confere, nos significados interativos, o contato por demanda, que acontece pela interação do vetor do olhar e uma leve inclinação do pescoço da participante representada. Direcionando-se ao observador, o intuito é prender sua atenção. A distância é a considerada social, conforme se dispõe na foto até próxima aos joelhos. E a perspectiva objetiva, por meio do ângulo frontal, resulta na intenção de envolvimento com o observador.

Nos significados composicionais, a modalidade é naturalística, mostrando uma situação real consequente de uma agressão física; o valor informativo é de centralidade, em razão de a participante representada segurando o cartaz estar posicionada ao centro da imagem. E o enquadramento é exibido por meio das linhas que formam o enquadre do cartaz e pela moldura que forma a sombra atrás da PR. Na saliência, o que se destaca é o cartaz, com letras em cor preta, contrastando com o fundo branco, em primeiro plano, e o hematoma no rosto, em segundo plano.

Os versos são da canção intitulada "Mulher não manda em homem", do grupo *Vou pro Sereno*, lançada em 2011. Apontamos como dispositivo interdiscursivo, o próprio título da canção, que possui um discurso sexista. Esse discurso é articulado com presunções patriarcais de que a mulher deve ficar encarregada dos serviços domésticos e dos filhos. Também rememora a condição do espaço feminino, restringindo-se ao ambiente doméstico e aos afazeres do lar, que sempre recaem sobre a mulher. Há sempre uma cobrança da responsabilidade referente aos afazeres domésticos para ela, tanto que a publicidade sustenta essa responsabilidade nas propagandas de produtos de limpeza, alimentação e utensílios diversos para a manutenção do lar.

Em contrapartida, o homem deve sair com os amigos para o botequim, afinal, é ele quem trabalha para sustentar a família, logo, precisa se divertir/socializar, como exemplificam os versos: "Com tanta roupa suja em casa/ você vive atrás de mim./ Mulher foi feita para o tanque/ homem para o botequim." Nos versos transcritos, é ainda possível perceber o destaque negativo dado ao vocábulo "mulher", sublinhado no cartaz. Percebe-se a articulação de discursos machista e sexista nos versos, marcados por ideologias patriarcais, desigualdade de gênero. Além disso, são observadas violências psicológicas, pela limitação do direito de ir e vir, violência física, por conta do hematoma no rosto da mulher e violência institucional, pela falta de aplicação efetiva de leis de proteção à mulher.

Em acréscimo, como dispositivo intertextual, temos o contexto de um ambiente doméstico tradicional, com a ideia da desigualdade de gênero e dos papéis sociais. Essas vozes legitimadas colaboram para a naturalização de atitudes sexistas e machistas retratadas na fotografia e que ainda são comumente repetidas na sociedade. Além disso, o conjunto significativo da foto representa também a mulher que não concorda com esse discurso machista e sexista e acaba sendo tachada de louca e, com isso, sofre a violência física por querer igualdade nos papéis sociais.

A música de estilo pagode apresenta, em sua harmonia, interação musical pergunta-resposta, em que há a voz principal (voz dominante) e a do coro, que responde afirmando o que o intérprete canta. A letra apresenta ideologias patriarcais e relações de poder do homem sobre a mulher, que podem ser percebidas de forma explícita. Porém, as notas curtas fazem a música ter um ritmo romântico, que pode ocultar o machismo e o sexismo presentes na letra. Os versos mostram que a sociedade é machista por reproduzir esse discurso de forma romântica. A seguir, a configuração da cena enunciativa.

QUADRO 17 – Configuração da cena enunciativa 5

Autor	Locutor emissor	Enunciador EU	Destinatário	Colocutor	Coenunciador TU
Grupo Vou pro Sereno	Grupo Vou pro Sereno	Homem Homem foi feito para o botequim.	Virtual	Qualquer pessoa que conheça a música e a Língua Portuguesa	A mulher Mulher foi feita para o tanque.

FONTE: Adaptado de COSTA (2001, p. 69).

O locutor musical utiliza recursos de melodia e harmonia de voz e sons instrumentais, no ritmo contagiante do pagode, para compor um cenário doméstico. O enunciador musical (EU), o homem, faz discursos extremamente sexistas e machistas contra o coenunciador (TU), mulher. O colocutor, diante dos artefatos musicais, perpetua esse tipo de discurso tão típico no meio social.

FOTOGRAFIA 6 –Vai faz a fila



Fotografia: Thales Ferreira

FONTE: Secretaria de Políticas para Mulheres – Rio Grande do Sul

Com base na análise imagética, os significados interativos apontam o contato por demanda, por meio do vetor do olhar da participante representada que atinge o observador. A distância é a considerada social, com o intuito de mostrar a PR até próxima aos joelhos. A perspectiva é objetiva frontal, sugerindo envolvimento com o observador.

Nos significados composicionais, a modalidade é naturalística, por ser uma foto que mostra a realidade de uma situação real de violência física. O valor informativo é de centralidade, dado pela localização do cartaz e da mulher no centro da imagem; o enquadramento pode ser observado pelas linhas que formam o enquadre do cartaz. A saliência recai no cartaz branco com escritas em preto, em contraste com o fundo branco, em primeiro plano, e nos hematomas, em destaque no rosto da mulher, em segundo plano.

O aspecto intertextual indica que a mulher retrata os versos do cartaz, que, por sua vez, refletem um contexto de violência sexual. As vozes legitimadas, isto é, que representam situações diversas na prática social dos atores sociais, auxiliam na identificação da dominação e da objetificação do ser e do corpo feminino. Podemos

ainda evidenciar o fator de negação em destaque maiúsculo no verso, assegurando e enfatizando que o ator social irá praticar o ato sexual, com ou sem o consentimento da mulher, ou seja, a mulher não tem escolha, é mais um corpo violado. Além do elemento de negação realçado, há também o elemento de negação implícito, isto é, o silenciamento da vítima.

Os versos do *funk* erótico intitulado "Vai, faz a fila", lançado em 2018, foram compostos e são interpretados por Mc Denny. A imagem mostra a violência física e, conseqüentemente, o hematoma da agressão no rosto da mulher; a violência sexual de forma explícita sugere a violação de um corpo, uma vez que o intérprete relata como acontecerá suas ações, com ou sem o consentimento da parceira. Logo, os versos fazem apologia ao estupro, como comprovam os vocábulos obscenos empregados: "Vou socar na sua buceta sem parar/ E se você pedir pra mim parar, NÃO vou parar."

A música tem como característica o som de batidas agudas e graves, misturadas à voz do cantor, com timbre ofegante, sugerindo sensualidade/intimidade. Os versos possuem vocábulos obscenos, que versam o poder masculino no ato sexual. As batidas da música associadas à letra simbolizam os movimentos da mulher e do homem no ato sexual. A seguir, a configuração da cena enunciativa.

QUADRO 18 – Configuração da cena enunciativa 6

Autor	Locutor emissor	Enunciador EU	Destinatário	Colocutor	Coenunciador TU
Mc Denny	Mc Denny	Homem "Vou socar..."	Virtual	Qualquer pessoa que conheça a Língua Portuguesa	Mulher

FONTE: Adaptado de COSTA (2001, p. 69).

O locutor se vale das batidas do *funk* para configurar a cena enunciativa de uma situação de ameaça e violência sexual. O enunciador musical (EU), o homem, usa o discurso machista, de violência sexual, fazendo apologia ao estupro de forma explícita, resultando na objetificação do corpo feminino, ou seja, do coenunciador. O colocutor propaga esse tipo de discurso, mesmo sendo de forma explícita.

FOTOGRAFIA 7 – Carabina



Fotografia: Thales Ferreira

FONTE: Secretaria de Políticas para Mulheres – Rio Grande do Sul

Os significados interativos sugerem o contato por demanda, que acontece pela interação com o observador causada pelo vetor da direção do olhar da participante representada, cujo propósito comunicativo é chamar a atenção para a foto. A distância é a considerada social, até próximo aos joelhos, conforme o ponto de vista em que a participante foi fotografada. E a perspectiva é a objetiva frontal, com ângulo no nível dos olhos, tanto do observador quanto da participante, sugerindo igualdade e identificação.

Nos significados composicionais, a modalidade é naturalística, por retratar a realidade de uma agressão física; o valor informativo é o de centralidade, em razão de cartaz e mulher estarem posicionados ao centro da fotografia; o enquadramento se forma pelas linhas que permitem o enquadre do cartaz, e a saliência aponta para as letras na cor preta, em contraste com o fundo branco do cartaz, em primeiro plano, e os hematomas no rosto da participante.

Os versos descritos são da canção romantizada "Carabina", composta e interpretada pela dupla sertaneja Bruninho e Davi, lançada em 2015. Como fatores interdiscursivos, podemos destacar a agressividade perceptível na articulação do discurso, por meio de um conteúdo de ameaças e violência, como consta nos versos exemplificados: "Antes que eu pegue a carabina/ E te encha de tiro agora." E há também a apologia ao feminicídio, nos seguintes versos: "Tô doido pra te matar,

Muié". São falas que evidenciam os discursos da violência doméstica, pelo contexto de ambiente doméstico dos versos; da violência física, em razão do hematoma no rosto da mulher; da violência psicológica, pelas ameaças com uso de arma de fogo; e da violência institucional, pela falta de aplicação mais severa das leis de proteção à mulher.

As vozes dos atores sociais articulam um posicionamento de autoridade, dominação do homem em relação à mulher. São vozes legitimadas, que corroboram para identificar um discurso sexista. A mulher reflete os versos do cartaz.

A análise crítica musical indica um ritmo com notas curtas, criando um padrão sentimental para a música. É uma harmonia que resulta em uma combinação agradável de sons. Parte dos versos constitui o refrão da música. A música, de estilo sertanejo universitário, apresenta uma melodia romântica, o que facilita o disfarce da violência explícita presente na letra. No decorrer da canção, é possível perceber a insatisfação masculina em um relacionamento em comparação com a vida de solteiro, atribuindo o desgaste no relacionamento à mulher. A seguir, a configuração da cena enunciativa.

QUADRO 19 – Configuração da cena enunciativa 7

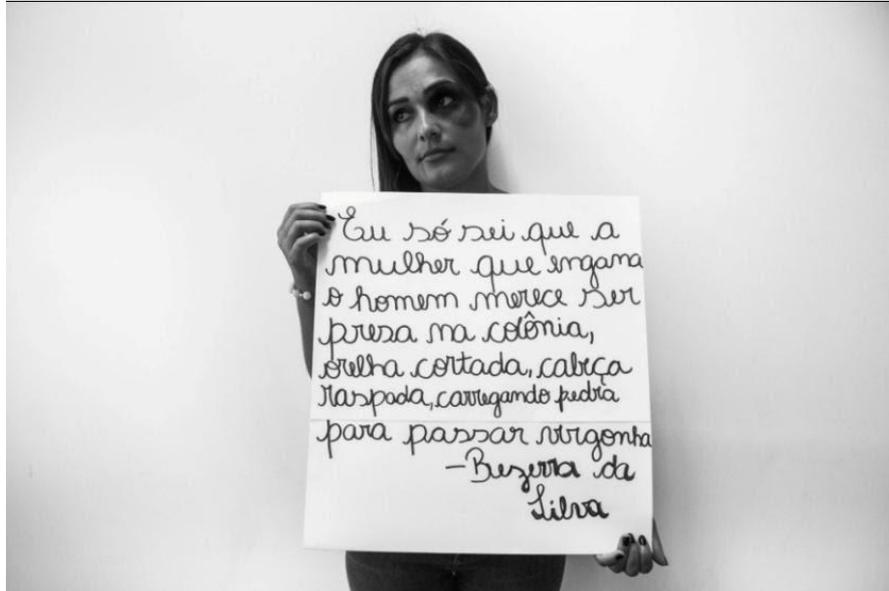
Autor	Locutor emissor	Enunciador EU	Destinatário	Colocutor	Coenunciador TU
Bruninho e Davi	Bruninho e Davi	Homem "Antes que eu pegue a carabina..."	Virtual	Qualquer pessoa que conheça a Língua Portuguesa	Mulher " Suas coisas põe na mala..."

FONTE: Adaptado de COSTA (2001, p. 69).

O locutor se vale da melodia do ritmo sertanejo universitário, das harmonias de voz, de instrumentos musicais e do timbre de voz da dupla sertaneja, que compõem a cena enunciativa, sugerindo um ambiente doméstico de uma casa. O enunciador musical (EU), o homem (um par da dupla), utiliza letras com teor misógino e com ameaças de morte contra o coenunciador (TU), a mulher. Mesmo se valendo desse tipo de discurso de forma explícita, o colocutor reproduz esse discurso sem perceber, em razão dos artefatos musicais que escondem a violência. Mas, diante de tantos casos e denúncias, será mesmo que o colocutor não percebe a

violência contra a mulher, o machismo e o sexismo que são propagados nas letras das músicas?

FOTOGRAFIA 8 –Piranha



Fotografia: Thales Ferreira

FONTE: Secretaria de Políticas para Mulheres – Rio Grande do Sul

Na análise da imagem, os significados interativos apontam para o contato por oferta, uma vez que a PR olha para outro ponto fora da imagem. A distância é considerada a social, isto é, a participante é representada até a altura dos joelhos; e a perspectiva é a objetiva frontal, que sugere envolvimento com o observador.

Nos significados composicionais, a modalidade é a naturalística, por retratar a realidade de uma agressão física. O valor informativo é o de centralidade, caracterizado pela localização do cartaz e da mulher ao centro da imagem, e o enquadramento comum é delimitado pelas linhas que fazem o enquadre do cartaz. A saliência destaca os versos em preto, que contrastam com o fundo branco do cartaz, em primeiro plano, e os hematomas no rosto da personagem, em segundo plano.

Bezerra da Silva é compositor e cantor do samba nominado "Piranha", lançado em 1979. Podemos destacar que os versos sugerem um ambiente doméstico, uma típica briga de casal. A mulher representa a violência sofrida, pela posição que se encontra, mostrando somente uma orelha, como consta nos versos do cartaz. As vozes dos atores sociais articulam uma postura de exploração, por parte do homem/ator social e explorada/vítima, por parte da mulher. Essas vozes

legitimam a ideia de que a mulher deve lealdade ao homem. Em caso de traição, ela deve ser castigada das formas mais cruéis que existam, como citado nos versos: “presa na colônia,/ orelha cortada,/ cabeça raspada,/ carregando pedra/ pra passar vergonha.”.

Os versos apresentam articulação de discurso da violência doméstica, pelo contexto de ambiente doméstico apresentado; da violência física, pelo hematoma da agressão no rosto da mulher; da violência psicológica, pela intenção do isolamento como forma de castigo, humilhação e perseguição; da violência moral, pela injúria que incide sobre a índole da mulher; e da violência institucional, por conta das situações desumanas dos hospitais para tratamento psiquiátricos, das colônias e da falta de aplicação mais dura das leis de proteção à mulher.

Ademais, há apologia ao feminicídio, à exploração e ao cárcere, como consta nos versos de exemplo: "Merece ser presa na colônia/ orelha cortada e cabeça raspada/ carregando pedra pra tomar vergonha". O título da música (Piranha) é utilizado de forma pejorativa para designar a mulher que pratica o ato sexual em troca de dinheiro.

O vocábulo "colônia" pode ser entendido como um asilo, ou até mesmo uma clínica para tratamentos psiquiátricos (como a Colônia Juliano Moreira, atual Instituto Municipal de Assistência à Saúde Juliano Moreira)²¹, situada no estado Rio de Janeiro; o Hospital Colônia de Barbacena²², em Minas Gerais, ou o Hospital Colônia Sant'Ana²³, no estado Santa Catarina). As colônias recebiam pessoas que apresentavam algum tipo de transtorno mental ou as pessoas que "envergonham" a sociedade, como no caso de mães solteiras, viúvas, vítimas de estupro, pessoas que questionavam ordens e leis que geram injustiça, etc. E, no isolamento dessas clínicas, os internos recebiam, na maioria das vezes, tratamentos desumanos como nos versos exemplificados acima.

A análise crítica musical aponta para a harmonia, com a interação musical denominada *dominação social*, isto é, uma voz dominante e as outras vozes subordinadas que a acompanham. As vozes subordinadas têm a função de fazer a

²¹ Mais informações sobre o Hospital Colônia Juliano Moreira podem ser encontradas no site História e Loucura. Disponível em: <http://historiaeloucura.gov.br/index.php/instituto-municipal-de-assistencia-saude-juliano-moreira-brasil-brasil-secretaria-municipal-de-saude-do-rio-de-janeiro>

²² Mais informações sobre o Hospital Colônia de Barbacena podem ser encontradas no site da Fundação Hospitalar do Estado de Minas Gerais. Disponível em: <http://www.fhemig.mg.gov.br>

²³ Para mais informações sobre o Hospital Colônia Sant'Ana, acesse: <https://www.scielo.br/pdf/hcsm/v20n4/0104-5970-hcsm-20-04-01531.pdf>

harmonia em relação ao todo (voz dominante e sons dos instrumentos). Assim, a música exhibe relações de desigualdade e de dominação, que podem ser somadas à letra musical. Também há a interação pergunta-resposta, quando a voz do líder canta, e o coro responde, afirmando o que foi cantado no refrão da música.

No decorrer da canção, é possível perceber a dominação masculina do homem sobre a mulher. O enunciador elenca uma série de boas atitudes direcionadas à mulher como justificativa do castigo cruel a ela dado, isso porque o (EU) acredita que o (TU) não tenha valorizado essas supostas boas ações. Os artefatos musicais do samba de morro, associados a improvisos, configuram o aspecto de humor na canção, por isso há a possibilidade de passarem despercebidos os discursos machistas e de violência pelo colocutor. A seguir, a configuração do esquema da cena enunciativa.

QUADRO 20– Configuração da cena enunciativa 8

Autor	Locutor emissor	Enunciador EU	Destinatário	Colocutor	Coenunciador TU
Bezerra da Silva	Bezerra da Silva	Homem "Eu só sei..."	Virtual	Qualquer pessoa que conheça a Língua Portuguesa	Mulher "a mulher que engana o homem"...

FONTE: Adaptado de COSTA (2001, p. 69).

O locutor se vale da melodia, da harmonia de sons dos instrumentos musicais, do timbre de voz e das batidas do samba para engendrar a cena enunciativa, que sugere um ambiente doméstico conturbado. O enunciador musical (EU), ou seja, o homem, faz uso dos discursos que sinalizam a violência física e psicológica decorrentes das ameaças de castigo contra o coenunciador (TU). O colocutor, diante dos artefatos musicais, não percebe a gravidade e a naturalização de ideologias que os versos podem propagar.

FOTOGRAFIA 9 – Sílvia



Fotografia: Thales Ferreira

FONTE: Secretaria de Políticas para Mulheres – Rio Grande do Sul

A análise imagética expõe, nos significados interativos, o contato por demanda, pois a participante interage com o observador, por meio do vetor do olhar direcionado a ele no intuito de prender sua atenção para a foto. A participante representada se dispõe a uma distância que é considerada social, por estar à altura dos joelhos. A perspectiva é a objetiva frontal, revelando a intenção de envolvimento com o observador.

Nos significados composicionais, a modalidade é naturalística, por reproduzir realidade de uma agressão física. O valor informativo é de centralidade, pela posição do cartaz e da participante ao centro da imagem; o enquadramento se define pelas linhas de enquadre que formam o cartaz. A saliência recai nas letras de cor preta, em contraste com o fundo branco, em primeiro plano, e na lesão no queixo da participante, em segundo plano.

A banda de rock nacional dos anos 1980, *Camisa de Vênus* exibe, nos versos da canção "Sílvia", mecanismos interdiscursivos que apontam a articulação de discursos machista e sexista, gerando um posicionamento de superioridade do homem sobre a mulher. Essa articulação de discursos pode ser percebida nos seguintes versos: "Todo homem que sabe o que quer,/ pega o pau pra bater na mulher." O discurso aponta para uma ideologia de objetificação da mulher, em que o feminino é um ser inferiorizado. E o homem possui um lugar de superioridade, a ponto de acreditar que agredir uma mulher o tornará o "legítimo". São discursos

extremamente machistas e sexistas; apresentam a violência física pelo conteúdo dos versos que foram supracitados e a violência institucional pela falta de aplicação dura das leis de proteção à mulher.

A fotografia tem como elemento intertextual a representação dos versos de um contexto de superioridade masculina. A mulher retrata os versos sexista e machista do cartaz e a violência verbal. As articulações de vozes reforçam a naturalização da violência contra a mulher e das relações de gênero, isto é, que é da natureza/característica masculina a agressividade, tendo como alvo sempre o feminino. A naturalização é tamanha que grupos que poderiam ser considerados progressistas não mudam em nada o teor da violência em relação a grupos que não possuem uma marcação política clara.

A música “Sílvia” tem como característica o coro de perguntas e respostas. No decorrer da canção, o intérprete grita (voz dominante) o nome feminino (Sílvia), e a plateia (coro) completa com a resposta “piranha”. A resposta do coro, de forma participativa e impactante, atua como informação e afirmação do que o intérprete canta.

O estilo rock tem como uma das principais características fazer críticas ao meio sociopolítico. Essa canção, no entanto, saiu completamente dos padrões do gênero (caracterizado pelas críticas políticas e sociais), pois a letra inteira dissemina os discursos machistas e sexistas. A Sílvia representa as mulheres. O nome Sílvia e o coro (piranha) constituem o refrão da música, que é repetido várias vezes. A seguir, o esquema da configuração da cena enunciativa.

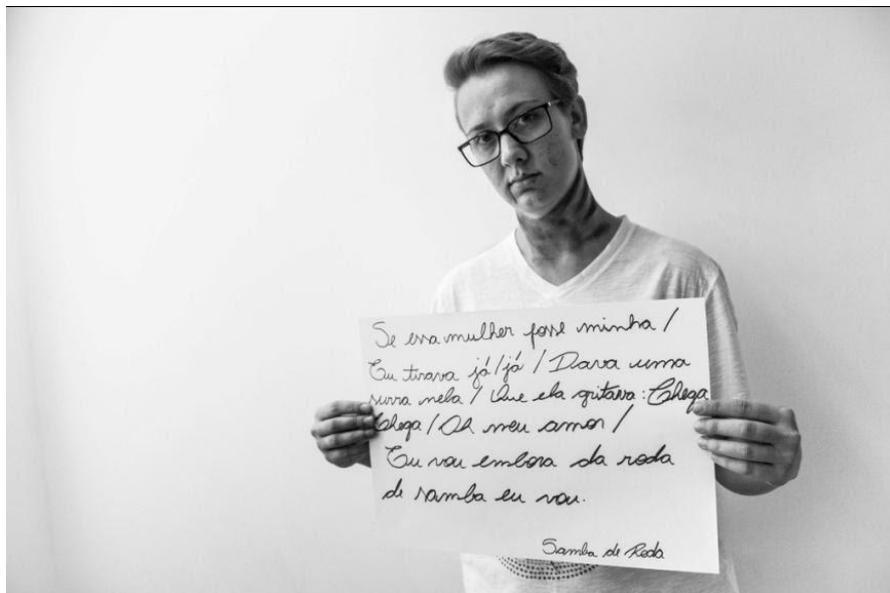
QUADRO 21 – Configuração da cena enunciativa 9

Autor	Locutor emissor	Enunciador EU	Destinatário	Colocutor	Coenunciador TU
Camisa de Vênus	Camisa de Vênus	Homem "Todo homem que sabe o que quer..."	Virtual	Qualquer pessoa que conheça a Língua Portuguesa	Mulher "Pega o pau pra bater na mulher "... Sílvia

FONTE: Adaptado de COSTA (2001, p. 69).

O locutor se apropria da melodia, da harmonia de sons dos instrumentos musicais, das vozes e do aparelhamento específico do estilo rock, sugerindo o ambiente de um relacionamento amoroso de um casal. O enunciador musical (EU), ou seja, o homem, se vale de discurso machista, sexista e de violência de gênero para se garantir como homem. Para ele, é necessário agredir o coenunciador musical (TU), com um pau, para se sentir mais homem. O colocutor, por sua vez, canta e perpetua o discurso machista no meio social, e a plateia corresponde.

FOTOGRAFIA 10 – Sambas de roda e partido alto



Fotografia: Thales Ferreira

FONTE: Secretaria de Políticas para Mulheres – Rio Grande do Sul

Na análise da foto, os significados interativos mostram o contato por demanda, com o olhar da participante olhando diretamente para o observador, com a intenção de interagir e prender sua atenção para a foto. A distância que está representada é a considerada social, aproximadamente até os joelhos. E a perspectiva é a objetiva frontal, resultando na intenção de envolvimento com o observador.

Já nos significados composicionais, a modalidade é caracterizada como naturalística, por reproduzir a consequência de uma agressão. O valor interativo é de centralidade, pela posição central do cartaz e da participante; o enquadramento se dá pelas linhas que formam o enquadre do cartaz e a saliência recai no hematoma

em forma de mão no pescoço da personagem e nas letras do cartaz em contraste com o fundo branco.

O samba de autoria e interpretação do sambista Martinho da Vila, intitulado "Sambas de roda e partido alto", foi lançado em 1972. Os elementos intertextuais mostram que os versos representam um ambiente doméstico de quem participa de rodas de samba, e a mulher da fotografia retrata os versos da canção pelo hematoma em seu pescoço. As vozes dos atores sociais/homem legitimam e corroboram para identificar a dominação masculina e o controle de espaço, isto é, onde a mulher pode ou não pode estar.

Essas vozes endossam a ideia de que as rodas de samba eram/são ambientes impróprios para a mulher, uma vez que, para época, eram geralmente um espaço masculino. Ou ainda reforçam a negação do direito da mulher de se divertir, mesmo que ela esteja livre para tanto. Isso pode ser observado no seguinte verso, quando o intérprete canta: "se essa mulher fosse minha.". Em acréscimo, há esse fator intertextual de negação que está, de forma velada, representado na voz social da mulher que nega sua própria diversão para atender o pedido do homem.

Os elementos interdiscursivos apontam para uma articulação de discursos machistas e sexistas, em que o homem controla o espaço do qual a mulher pode ou não participar. Isso pode ser percebido nos seguintes versos: "Se essa mulher fosse minha/ Eu tirava do samba já, já/ dava uma surra nela/ que ela gritava, chega!/ Chega!/ Oh, meu amor!/ Eu vou-me embora da roda de samba/ Eu vou." A mulher responde de forma passiva.

O vocábulo "minha" sugere possessividade do homem em relação à mulher e às suas ações. Os versos expressam a violência física, conforme o hematoma da agressão no pescoço; a violência psicológica, pelo tom de ameaça e limitação do direito de ir e vir; a violência institucional, pelo fato de a lei de proteção não estar sendo cumprida de forma efetiva; e a violência intrafamiliar, por acontecer fora do ambiente doméstico, prejudicando a liberdade da mulher.

Há a interação musical pergunta-resposta, em que a voz do líder canta e o coro responde, afirmando o que foi cantado. O samba de partido alto, com sua letra improvisada, relata situações das rodas de samba e do cotidiano nos morros. Dessa forma, é possível perceber a dominação masculina no que se refere ao espaço. A seguir, a configuração do esquema da cena enunciativa.

QUADRO 22 – Configuração da cena enunciativa 10

Autor	Locutor emissor	Enunciador EU	Destinatário	Colocutor	Coenunciador TU
Martinho da Vila	Martinho da Vila	Homem "Se essa mulher fosse minha, eu tirava já já"	Virtual	Qualquer pessoa que conheça a Língua Portuguesa	Mulher "Que ela gritava: Oh! meu amor!"

FONTE: Adaptado de COSTA (2001, p. 69).

O locutor se apropria da melodia, da harmonia dos sons das vozes e dos instrumentos musicais e das batidas do samba para configurar o cenário enunciativo que sugere um ambiente doméstico de desentendimento de casal. O enunciador musical (EU), o homem, utiliza os discursos machista, sexista e a violência psicológica contra o coenunciador (TU), a mulher, porque intervém no direito dela de participar de uma roda de samba.

FOTOGRAFIA 11 – Na subida do morro



Fotografia: Thales Ferreira

FONTE: Secretaria de Políticas para Mulheres – Rio Grande do Sul

Na análise da fotografia, os significados interativos indicam o contato de demanda, uma vez que a PR interage com o observador, por meio do vetor do olhar, com o intuito de prender sua atenção para a foto. A distância é considerada a social, com a participante fotografada aproximadamente até os joelhos. E a perspectiva objetiva apresenta a mulher de perfil.

Nos significados composicionais, a modalidade é naturalística, por reproduzir a realidade de uma agressão física; o valor informativo de centralidade é dado pelo posicionamento da participante e do cartaz ao centro da imagem. O enquadramento é o comum das linhas que formam o enquadre do cartaz e uma leve moldura da sombra da participante. E a saliência surpreende para os versos escritos em preto, fazendo contraste com o fundo branco do cartaz, em primeiro plano, e os hematomas no rosto da PR, em segundo plano.

Os versos são da canção "Na subida do morro", composta e interpretada pelos sambistas Moreira da Silva e Ribeiro Cunha, lançada em 1952. Os aspectos intertextuais apontam a descrição de um ambiente periférico, de quem vive no morro, como o próprio título da canção sugere. A personagem da foto retrata os acontecimentos nesse contexto periférico.

Podemos acentuar a ironia, como pode ser visto nos seguintes exemplos: "Isso não é direito/ bater numa mulher que não é sua", ou seja, cada um agride sua própria mulher. A mulher do vizinho, por exemplo, só pode ser agredida pelo próprio vizinho. Mais uma vez, percebe-se, nas articulações das vozes legitimadas, que elas contribuem para identificar a naturalização do comportamento do homem em relação à mulher em um ambiente doméstico ou fora dele.

Os aspectos interdiscursivos indicam a articulação de discursos de poder e violência do homem sobre a companheira. São discursos que expressam: a violência doméstica, como sugere o contexto dos versos; a violência física, por conta dos hematomas na mulher e a violência institucional, pela falta da aplicação efetiva das leis de proteção à mulher.

A análise crítica musical aponta para a harmonia. A interação dos sons instrumentais e da voz do intérprete é caracterizada pela interação *uníssono social*, ou seja, os participantes cantam e tocam uma só nota. Isso pode ser positivo, sugerindo a união do grupo conforme a teoria, mas legitima a violência na prática social. No estilo samba de breque, o intérprete faz uma pausa para explanar um ato de violência de forma falada e calma, com a interação de voz e instrumentos. No

decorrer da canção, o timbre calmo do cantor, associado aos artefatos musicais, encobre a violência de a ironia expressos na canção, tornando-a agradável e melódica. A seguir, a configuração do esquema da cena enunciativa.

QUADRO 23 – Configuração da cena enunciativa 11

Autor	Locutor emissor	Enunciador EU	Destinatário	Colocutor	Coenunciador TU
Moreira da Silva Ribeiro Cunha	Moreira da Silva	Homem "Na subida do morro me contaram..."	Virtual	Qualquer pessoa que conheça e a Língua Portuguesa	Mulher

FONTE: Adaptado de COSTA (2001, p. 69).

O locutor se apropria da melodia, da harmonia de sons dos instrumentos, do timbre de voz e das batidas do samba, especificamente o samba de breque, para compor a cena enunciativa, que sugere um ambiente doméstico de um casal. O enunciador musical (EU), o homem, relata a agressão sofrida pelo coenunciador (TU), sua companheira, porém não foi ele quem desferiu o ato. O colocutor não percebe o discurso machista e de violência contra a mulher, pois os artefatos musicais e o estilo do samba de breque despistam o ouvinte.

FOTOGRAFIA 12 – Maria Chiquinha



Fotografia:Thales Ferreira

FONTE: Secretaria de Políticas para Mulheres – Rio Grande do Sul

A canção infantil "Maria Chiquinha" interpretada pela dupla Sandy e Júnior e composta por Geysa Bôscoli e Guilherme Figueiredo, foi lançada no ano de 1991. Na análise imagética, os significados interativos apontam para o contato por oferta, em que a PR não faz contato visual com o observador, ela olha para outro ponto da imagem. A distância é considerada a social, com a participante fotografada até próxima dos joelhos. A perspectiva pode ser observada como sendo subjetiva, ou seja, quando o autor exhibe a imagem somente por um único ângulo, de cima para baixo, mostrando a relação de poder sobre o observador.

Nos significados composicionais, a modalidade é naturalística, por retratar a realidade de uma agressão física; o valor informativo é de centralidade, dado pela localização da participante e do cartaz ao centro da imagem; o enquadramento acontece pelas linhas que formam o enquadre do cartaz e a saliência chama a atenção para a cor das letras dos versos, contrastando com o fundo branco do cartaz, e para o hematoma no pescoço da PR.

Os fatores intertextuais mostram que os versos descrevem uma situação de briga conjugal, e a mulher, com o hematoma no pescoço, sugere a agressão ou a tentativa de feminicídio, como citado no texto do cartaz, além de expressar uma ameaça. As vozes dos atores sociais apontam um cenário primeiramente infantil, considerando que os intérpretes da canção, à época, eram crianças. Duas crianças representando um casal e cantando uma situação amorosa. O menino pergunta e a menina responde.

Saindo desse contexto, temos vozes articuladas que mostram um cenário de violência. Essas vozes legitimadas contribuem para identificar a naturalização de uma ameaça de morte, vista por uma vertente atípica no meio musical, pois é uma perspectiva infantilizada. As articulações de vozes mostram diferentes discursos, por meio do verso do cartaz e dos contextos analisados.

Já a articulação de discursos aponta elementos que fazem apologia ao feminicídio, conforme o verso: "então eu vou te cortar a cabeça Maria Chiquinha", somado à figura da mulher da foto com o hematoma no pescoço. São versos que expressam a violência psicológica, pela verbalização da ameaça; a violência doméstica, pelo contexto doméstico de um casal; a violência institucional, pela falta de aplicação efetiva das leis de proteção à mulher e a violência física, resultando no seu extremo: o feminicídio.

A música em questão tem, em sua harmonia, a interação musical pergunta-resposta, sendo que, na dupla infantil, o cantor faz as perguntas com a intenção de investigar os passos da mulher, e a cantora dá respostas superficiais, com o objetivo de despistá-lo, escondendo, de certo modo, onde estava e o que estava fazendo. Ele, então, repete a afirmação, questionando-a.

Ao longo da música percebe-se a dominação masculina no que tange à liberdade da mulher, pois, a cada indagação, o enunciador (EU) expressa um tipo de violência e o discurso machista e sexista contra ela. A seguir, a configuração da cena enunciativa.

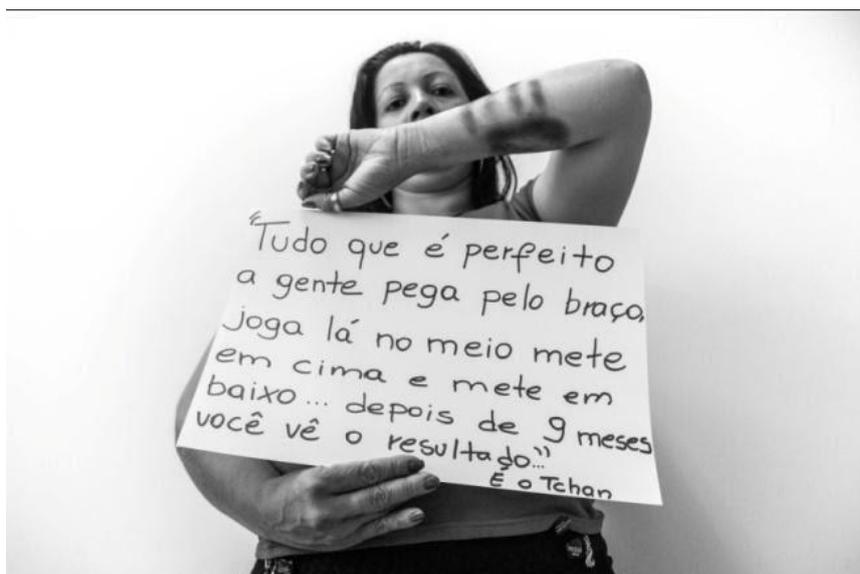
QUADRO 24 – Configuração da cena enunciativa 12

Autor	Locutor emissor	Enunciador EU	Destinatário	Colocutor	Coenunciador TU
Geysa Bôscoli e Guilherme Figueiredo	Sandy e Júnior	Homem "Então eu vou te...	Virtual	Qualquer pessoa que conheça a música e a Língua Portuguesa	Mulher "Maria Chiquinha"

FONTE: Adaptado de COSTA (2001, p. 69).

O locutor utiliza a melodia, a harmonia de voz e instrumentos, o timbre de uma dupla infantil, no estilo sertanejo, para compor a cena enunciativa, que sugere uma cena doméstica de um casal. O enunciador musical (EU), o homem, indaga ao coenunciador (TU), a mulher, os caminhos que ela percorreu. O colocutor, seduzido pelos artefatos musicais e pela simpatia da dupla infantil, naturaliza o discurso de violência física, a ameaça de assassinato na música e propagam esse tipo de discurso.

FOTOGRAFIA 13 – Pau que nasce torto / Melô do Tchan



Fotografia: Thales Ferreira

FONTE: Secretaria de Políticas para Mulheres – Rio Grande do Sul

Nas análises das imagens, temos, nos significados interativos, o contato por demanda, com a participante olhando na direção do observador, por meio do vetor do olhar, com o objetivo de chamar a atenção para a fotografia. A distância é considerada a social, já que a participante é fotografada até a altura dos joelhos. A perspectiva é subjetiva, ou seja, a participante é retratada por um único ângulo frontal, de cima para baixo, mostrando a superioridade da PR em relação ao observador. O braço na frente do corpo é uma forma de proteção.

Nos significados composicionais, temos a modalidade naturalística, por reproduzir uma situação de violência física. Temos também o valor informativo de centralidade, uma vez que o cartaz e a participante estão posicionados no centro da imagem; já o enquadramento se dá pelas linhas que formam o enquadre do cartaz. E a saliência chama a atenção para as letras na cor preta, contrastando com o fundo branco do cartaz, e para o hematoma no braço da PR.

A canção, interpretada pelo grupo de axé *É o Tchan*, dos compositores Bieco, Cau Lima e Cissinho, intitulada "Pau que nasce torto/ Melô do Tchan", foi lançada em 1995. O diálogo dos textos verbais e não verbais aponta como fator intertextual o interesse pela perfeição, como consta nos versos de exemplo: "Tudo que é perfeito a gente pega pelo braço". As vozes legitimadas dos atores sociais auxiliam na identificação de como um contexto de violação pessoal feminina pode passar

despercebido em uma canção agitada. O ato sexual é exposto de forma explícita na música.

Esse diálogo apresenta uma articulação de discursos que trazem ideologias antepassadas, que remetem à objetificação do corpo feminino, isto é, um corpo com a função de dar prazeres carnisais ao homem. Também faz alusão à dominação masculina que toma o corpo feminino, trazendo à tona a relevância de um “valor padrão” da mulher. Pressupõe que a mulher é um objeto que se “pega/ joga para uso de momento”, como exhibe a mulher da foto com a lesão no braço. São discursos que expressam a violência física como mostram as lesões no braço da mulher; a violência sexual, como o verso que sugere o estupro; e a violência institucional, pois as leis não protegem as mulheres da violência doméstica e sexual.

A análise crítica musical demonstra que a canção apresenta o ritmo de notas com duração menor, resultando em uma melodia rítmica de movimento. O timbre sugere uma voz ofegante, com mistura de sons da voz, dos instrumentos e da respiração do intérprete, formando uma melodia sensual. Já a interação musical indica a dominação social, isto é, uma voz dominante e outras vozes subordinadas que fazem o acompanhamento, isto é, as vozes subordinadas corroboram a disseminação do discurso de violência.

A música de estilo axé possui uma letra que pode ser interpretada com duplo sentido, com teor sexual, erotização e objetificação da mulher, em razão também da coreografia sensualizada que destaca as partes íntimas da mulher. É o estopim para discursos machistas e sexistas. A seguir, o esquema da configuração da cena enunciativa:

QUADRO 25 – Configuração da cena enunciativa 13

Autor	Locutor emissor	Enunciador EU	Destinatário	Colocutor	Coenunciador TU
É o Tchan	É o Tchan	Homem não marcado	Virtual	Qualquer pessoa que conheça a música e a Língua Portuguesa	Mulher

FONTE: Adaptado de COSTA (2001, p. 69).

Nessa cena, o locutor usa a harmonia de voz, o timbre e os sons dos instrumentos musicais, no ritmo de axé, para conceber a cena enunciativa, que sugere uma situação de abuso e violência sexual. O enunciador musical (EU) canta o que poderia começar por ser uma cantada, a forma como se começa o abuso e, conseqüentemente, a violência sexual de forma explícita. O coenunciador (TU) participa de forma marcada pela presença na foto. O ritmo musical é dançante, possui coreografias específicas, assim, o colocutor canta, dança e perpetua esse discurso.

FOTOGRAFIA 14 – Pau que nasce torto / Melô do Tchan



Fotografia:Thales Ferreira

FONTE: Secretaria de Políticas para Mulheres – Rio Grande do Sul

Segundo a análise imagética, nos significados interativos, o contato é por demanda, pois a PR interage com o observador olhando em sua direção, por meio do vetor do olhar, com o objetivo de chamar a atenção para a foto. A distância é considerada social, pois a participante foi fotografada até a altura dos joelhos. A perspectiva é objetiva frontal, sugerindo interação com o observador.

Nos significados composicionais, a modalidade é naturalística, pois retrata uma mulher grávida; o valor informativo é de centralidade, uma vez que o cartaz e a participante se encontram no centro da imagem, já o enquadramento se dá pelas linhas que formam o enquadre do cartaz e a saliência recai nas letras escritas de preto — em contraste com o fundo branco do cartaz — e na barriga da gestante. A personagem não possui hematoma, sugerindo a gravidez como consequência/resultado.

Em continuação dos versos transcritos na fotografia 13, o diálogo entre os textos aponta a consequência das atitudes anteriores, com ecos de ironia, como exemplificado nos seguintes versos e na imagem apresentada: "Depois de nove meses, você vê o resultado". Os versos dos cartazes — fotografias 13 e 14 — articulam discursos de machismo, violência sexual, sugerindo o estupro. Os versos "Segura o tchan/ amarra o tchan" insinuam que a mulher deve arcar com as responsabilidades a partir da gravidez, por isso a falta de um hematoma aparente. Insinuam também que a gravidez é culpa da mulher, quando a responsabilidade é de duas pessoas. A mulher gestante sem hematomas aparente carrega em seu ventre uma responsabilidade que, na maioria das vezes, as mulheres sustentam sozinhas

O vocábulo "tchan" refere-se às partes íntimas da mulher. E, de acordo o pensamento cultural patriarcal e machista, é ela que deve se preservar para evitar as possíveis consequências, como uma gravidez. O verso "Segura o tchan/ amarra o tchan" pode ser visto como uma chamada de atenção para a mulher segurar seus impulsos carnis, assim como pode ser uma advertência para a mãe cuidar da filha.

Em continuação da análise anterior, segundo a análise crítica musical, a canção apresenta o ritmo de notas com duração menor, resultando em uma melodia rítmica de movimento. O timbre sugere uma voz ofegante, com mistura de sons da voz, dos instrumentos e da respiração do intérprete, originando uma melodia sensual. A interação musical sugere a dominação social, isto é, uma voz dominante e outras vozes subordinadas que fazem o acompanhamento. Elas harmonizam uma com a outra, sugerindo desigualdade e dominação na música, isto é, as vozes subordinadas corroboram o discurso de violência presente na canção.

A música de estilo axé possui uma letra que pode ser interpretada com duplo sentido, com teor sexual, erotização e objetificação da mulher em razão também da coreografia. Os versos do cartaz são o refrão da música e dialogam diretamente com a coreografia, que, a cada momento em que é cantado o "tchan", os dançarinos tapam e descobrem suas partes íntimas. É um estopim para discursos machistas e sexistas. A seguir, a configuração da cena enunciativa:

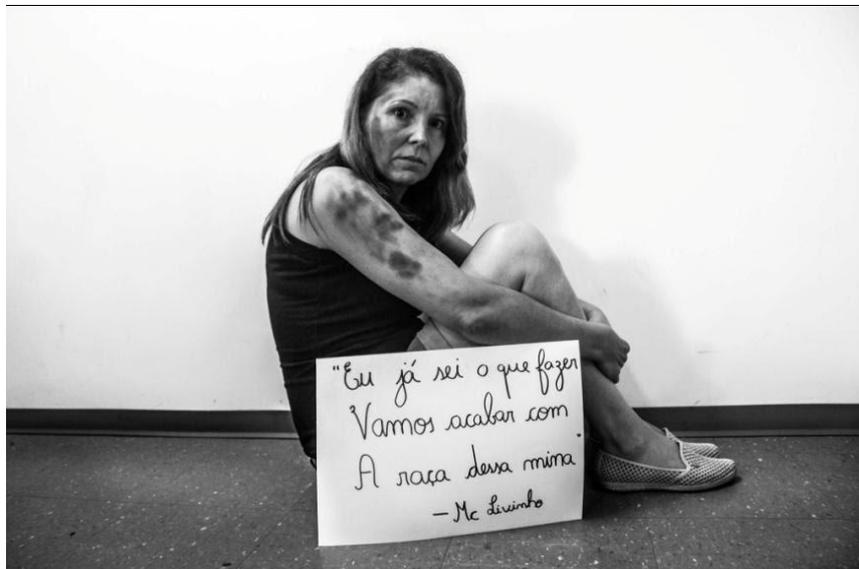
QUADRO 26 – Configuração da cena enunciativa 14

Autor	Locutor emissor	Enunciador EU	Destinatário	Colocutor	Coenunciador TU
É o Tchan	É o Tchan	Homem Não marcado	Virtual	Qualquer pessoa que conheça a Língua Portuguesa	Mulher

FONTE: Adaptado de COSTA (2001, p. 69).

Nessa cena, o locutor usa a harmonia de voz, o timbre e os sons dos instrumentos musicais, no ritmo de axé, para conceber a cena enunciativa, que sugere a responsabilidade feminina pela gravidez. O enunciador musical (EU) canta o resultado da ação — a gravidez — como desdobramento único e exclusivo da (não) reação do coenunciador (TU). O ritmo musical é dançante, possui coreografias específicas, assim, o colocutor canta, dança e perpetua esse discurso.

FOTOGRAFIA 15 – Bandida



Fotografia: Thales Ferreira

FONTE: Secretaria de Políticas para Mulheres – Rio Grande do Sul

A análise da imagem aponta, nos significados interativos, o contato por demanda, ou seja, a participante faz contato por meio do vetor do olhar com o observador, com o propósito comunicativo de prender sua atenção na foto. A distância social revela o plano aberto, porque a PR é apresentada de corpo

inteiro, resultando em uma distância impessoal. A perspectiva objetiva frontal sugere envolvimento da participante representada com o observador.

Nos significados composicionais, a modalidade é naturalística, por mostrar traços da realidade de uma agressão física; o valor informativo é de centralidade, pois o cartaz e a participante representada estão situados no ponto central da foto. O enquadramento são as linhas que formam o enquadre do cartaz e a moldura da sombra atrás da mulher; já a saliência recai nas letras escritas de cor preta, em contraste com o fundo branco do cartaz, em primeiro plano, e nas lesões dos braços e rosto da participante, em segundo plano.

O *funk* de composição e interpretação do cantor Mc Livinho, com a participação do cantor Péricles, intitulado como "Bandida", foi lançado no ano de 2016. O fator intertextual aponta a mulher representada na imagem retratando os versos do cartaz. A articulação de vozes dos atores sociais sugere um cenário de um triângulo amoroso, no qual a mulher se envolve com dois amigos. Por isso, eles querem acabar com a vida dela.

Essa atitude atesta e naturaliza a ideia de que seja algo intrínseco à natureza masculina honrar o amigo e castigar a mulher. No meio social, o homem que se relaciona com duas mulheres ao mesmo tempo e é descoberto não sofre consequências tão graves no que se refere a sua índole. Muitas pessoas acreditam que a traição e/ou triângulo amoroso sejam naturais da cultura masculina. Em contrapartida, em geral, uma mulher que se envolve em um triângulo amoroso sofre consequências mais graves, pois isso não está de acordo com os moldes patriarcais, históricos e culturais da masculinidade. Ela acaba sendo mal vista aos olhos da sociedade

Já o fator interdiscursivo aponta uma articulação de discurso que expressa: a violência física, pela mulher com lesões corporais; a violência intrafamiliar, por afetar a liberdade da mulher; a violência psicológica, pelas ameaças contidas nos versos; a violência institucional, pela falta de aplicação severa das leis de proteção à mulher. Além disso, faz apologia ao feminicídio, como pode ser visto pelo verso: "Vamos acabar com a raça dessa mina.". O vocábulo "raça" mostra a intensidade da intenção do homem sobre a mulher.

A análise crítica musical desta canção sugere a harmonia de interação musical de dominação social, uma vez que possui uma voz dominante e outra subordinada. A voz subordinada harmoniza com a voz dominante e sugere a relação

de desigualdade e dominação na música. A melodia é caracterizada pela distância curta de uma nota para outra, resultando em uma melodia passiva e sentimental.

São notáveis as relações de poder do homem sobre a mulher que se desenvolve na trama de um castigo cruel para ela. No refrão da música, a mulher recebe os adjetivos de "pilantra", "bandida" e "safada", ou seja, esses nomes são repetidos várias vezes. O tom calmo e leve do timbre de voz dos intérpretes e os artefatos do estilo funk romântico disfarçam o discurso machista e a apologia ao feminicídio presentes na música de forma explícita. A seguir, a configuração da cena enunciativa.

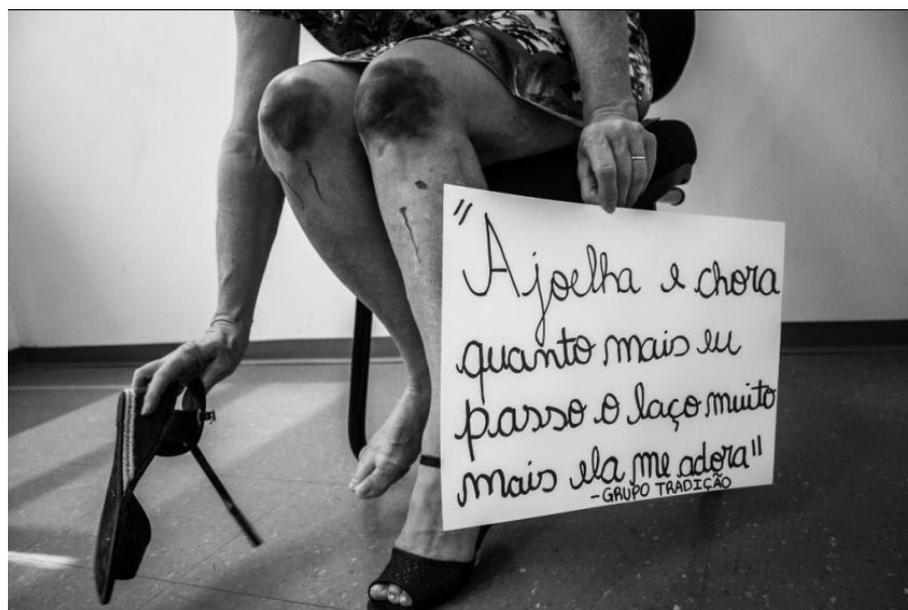
QUADRO 27 – Configuração da cena enunciativa 15

Autor	Locutor emissor	Enunciador EU	Destinatário	Colocutor	Coenunciador TU
Mc Livinho e Péricles	Mc Livinho e Péricles	Homem "Eu já sei o que fazer"...	Virtual	Qualquer pessoa que conheça a Língua Portuguesa.	A mulher "A raça dessa mina "

FONTE: Adaptado de COSTA (2001, p. 69).

Nessa cena, o locutor se vale de recursos musicais como a melodia, a harmonia de voz, o timbre e os instrumentos musicais para montar o cenário, que sugere um triângulo amoroso. O enunciador musical (EU), o personagem masculino, canta o que pretende fazer em relação à situação amorosa e, para isso, usa discursos de violência física e apologia ao feminicídio explícita.

FOTOGRAFIA 16 – Ajoelha e chora



Fotografia: Thales Ferreira

FONTE: Secretaria de Políticas para Mulheres – Rio Grande do Sul

Nos significados composicionais, temos a modalidade naturalística, por se tratar de uma imagem que retrata a situação de violência doméstica. O valor informativo é o dado-novo, isto é, os elementos do lado esquerdo representam algo já conhecido, no caso, o corpo da mulher segurando uma sandália na foto. E o novo representa o que o observador desconhece, o cartaz. O enquadramento é dado pelas linhas que formam o enquadre do cartaz, e a saliência tem o intuito de chamar a atenção do leitor para as letras escritas em preto, contrastando com o fundo branco do cartaz, e para os hematomas dos joelhos.

Os versos são da canção "Ajoelha e chora", de Luiz Cláudio, Marquinhos Ulian e Sandro Coelho e interpretada pelo grupo de forró *Tradição*, foi lançada em 2003. Há traços intertextuais que simbolizam um contexto doméstico do homem em ação de dominação em relação à mulher. O corpo feminino da foto retrata o que é expresso nos versos do cartaz, como se nota nos hematomas dos joelhos. São esses versos que endossam a ideia de ironia naturalizada na sociedade, que, quanto mais o homem maltrata, mais a mulher gosta, como consta nos versos exemplificados: "Quanto mais eu passo o laço/ Muito mais ela me adora".

O jogo significativo da imagem apresenta uma articulação do discurso sexista, do homem machão que precisa humilhar uma mulher para se sobressair. O

vocábulo "laço" remete a um símbolo de dominação de um sobre o outro. E a lesão do joelho simboliza a consequência da obediência/castigo. São versos que expressam discursos da violência doméstica, por contado contexto de um ambiente doméstico; a violência física, por conta dos hematomas dos joelhos e a violência institucional, pela falta de aplicação efetiva nas leis de proteção à mulher.

A análise crítica da música sugere o ritmo com notas de menor duração, resultando em uma melodia rítmica que remete a movimento. A harmonia possui uma interação musical de pergunta-resposta, quando a voz do líder canta e o coro responde, afirmando o que foi cantado.

Os versos são o refrão da música, por isso são repetidos várias vezes, com o intuito de fazer ecoar o discurso machista. A música de estilo forró é comumente dançada em duplas, e, na maioria das vezes, os abusos começam pela dança, como "o tirar casquinha". Com isso, a música pode influenciar as atitudes do ouvinte. Os versos mostram o discurso enraizado do patriarcado. A configuração da cena enunciativa revela o seguinte esquema:

QUADRO 28 – Configuração da cena enunciativa 16

Autor	Locutor emissor	Enunciador EU	Destinatário	Colocutor	Coenunciador TU
Luís Cláudio, Marquinhos Ulian, Sandro Coelho	Grupo Tradição	Homem Quanto mais eu passo o laço...	Virtual	Qualquer pessoa que conheça a música e a Língua Portuguesa	A mulher muito mais ela me adora

FONTE: Adaptado de COSTA (2001, p. 69).

O locutor musical constrói a cena enunciativa com ritmo dançante, harmonia de vozes e sons instrumentais. O enunciador musical (EU) canta discursos machistas, sexistas e de violência física contra o coenunciador musical, a mulher. O colocutor, em meio ao ritmo dançante, não percebe esse conteúdo, isto é, o ritmo esconde o conteúdo dos versos e, assim, o colocutor perpetua o machismo, cantando e dançando esses versos.

FOTOGRAFIA 17 – Se te agarro com outro, te mato



Fotografia: Thales Ferreira

FONTE: Secretaria de Políticas para Mulheres – Rio Grande do Sul

Por fim, na análise da fotografia 17, os significados composicionais demonstram a modalidade naturalística, uma vez que retrata a realidade da identificação de um corpo sem vida. O valor informativo é dado-novo, assim, o dado representa o conhecido (pé com sangue) e o novo representa o desconhecido (pé com sangue e um pequeno cartaz com os versos). A saliência tem como destaque o cartaz preso ao pé ensanguentado, cujos versos, escritos na cor preta contrastam com o fundo branco, no intuito de chamar a atenção do observador.

A fotografia mostra um ambiente de necropsia, em que se coloca a identificação dos corpos. A imagem simboliza um corpo feminino sem vida decorrente da ameaça e da violência expressas nos versos do cartaz. O próprio título da canção — "Se te agarro com outro te mato" —, lançada no ano de 1977, de autoria e interpretação do cantor Sidney Magal, possui como articulação de discurso o enaltecimento da violência contra a mulher, o feminicídio, como consta nos seguintes versos "TE MATO! Te mando algumas flores e depois escapo."

O texto verbal e não verbal retrata acontecimentos conhecidos nos dias atuais, no que se refere a relacionamentos, ao excesso de ciúmes, a não aceitação do término do relacionamento, ao sentimento de posse e poder sobre a mulher. São versos que expressam vários discursos, incluindo a consequência mais grave da agressão física: o feminicídio e o abandono. Há também denúncia da violência

moral, por conta da acusação de uma suposta de traição. Nessa imagem, o preto e o branco da fotografia sugerem o luto do corpo sem vida, com maior destaque nos pés em razão do branco do fundo e do pano e pelo padrão de etiquetagem dos corpos no Instituto Médico Legal (IML).

A análise crítica da música indica harmonia, com interação sequencial de pergunta-resposta, quando há a voz de um líder que canta e o coro responde, afirmando o que foi cantado. É perceptível o timbre rouco e ofegante da voz do cantor, sugerindo intimidade e sensualidade na música. O ritmo com notas curtas menores entre uma e outra resulta em uma melodia dançante. No decorrer de toda a música, os discursos engendrados são totalmente machistas e sexistas, culminando na forma mais grave da violência física: o feminicídio. O cantor justifica a todo momento o porquê da violência que pratica contra a mulher frente a alguma ação que ele não goste. A cena enunciativa mostra o seguinte esquema:

QUADRO 29 – Configuração da cena enunciativa 17

Autor	Locutor emissor	Enunciador EU	Destinatário	Colocutor	Coenunciador TU
Sidney Magal	Sidney Magal	Te matoo!!	Virtual	Qualquer pessoa que conheça a música e a Língua Portuguesa	A mulher "Te mando algumas flores e depois escapo."

FONTE: Adaptado de COSTA (2001, p. 69).

O locutor musical utiliza, nesta música, uma voz potente, alta e recorre a recursos do ritmo dançante para compor o cenário que resultou em feminicídio. O enunciador musical (EU) canta versos de violência explícita, sugerindo um relacionamento amoroso "tóxico", justificando porque comete as violências. Os versos transcritos no cartaz demonstram violência física, ameaça e abandono, ações que resultam na morte do coenunciador (TU) musical, a mulher.

3.2 DISCUSSÃO DOS RESULTADOS DAS ANÁLISES

Verificamos nos dados coletados que, nas fotografias, as PRs, caracterizadas com hematomas resultantes de uma agressão física, valem-se dos cartazes e dos versos para retratar uma situação de violência doméstica ou a violência em outros contextos sociais. Dessa forma, podemos observar, na construção das imagens, que, na maior parte das fotografias, as participantes interagem com o leitor, por meio do vetor do olhar, a um nível de igualdade entre ambos. O objetivo dessa interação é prender a atenção do leitor para a fotografia. A saliência, ou seja, o que mais se destaca nas fotos, tem o objetivo de causar um impacto no leitor. Especificamente nas fotos da pesquisa, o intuito é causar um choque de realidade e um choque emocional, demonstrando, por conseguinte, que a música pode sim influenciar o ouvinte/leitor quanto ao discurso/mensagem que pretende transmitir.

Nos dados das categorias de interação e composição ocorre um paralelismo nas descrições, pois cada foto retrata uma situação diferente, mas com o mesmo discurso de violência contra a mulher, o machismo e o sexismo. Isso se soma às relações de poder por parte do grupo hegemônico masculino, que propaga a violência de forma simbólica e explícita.

As lesões nas diferentes partes do corpo e os versos dos cartazes são o que mais se destacam nas fotografias. Essa escolha não é ingênua, porque são diferentes formas de violência sofridas pelas mulheres: a violência verbal — exemplificada nos versos transcritos nos cartazes — e a violência física — representada pelos diversos hematomas. A multimodalidade expressa a composição da imagem (mulher, hematomas, cartaz, versos), trazendo à tona discursos de violência que as mulheres sofrem e que são retratados de diversas formas no meio musical e fora dele. O preto e o branco da fotografia realçam os ferimentos de algumas mulheres em contraste com o fundo branco.

Pode-se inferir que a intertextualidade acontece de forma explícita na linguagem verbal, com o uso da citação como recurso, caracterizada pelo uso das aspas, seguido pelo nome do autor e, em alguns casos, com a data do lançamento da canção. Em alguns versos, foi possível identificar traços de ironia, negação e pressuposição, demonstrando que a naturalização da violência contra a mulher, encontrada nos diferentes estilos musicais, é um fator de longa data, recorrente e

explícito, pois o discurso de violência contra a mulher continua sendo propagado e sustentado no meio social, bem como a cultura patriarcal.

As fotos fazem referência a um contexto atual, porém os versos das canções são de diferentes datas, desde os mais antigos até os atuais. Partimos do pressuposto de que esse fato demonstra que os autores das canções utilizavam-se dos cenários sociais a que estavam habituados para compor a canção.

No campo da interdiscursividade, foi possível perceber a articulação de discursos machistas, sexistas, de violência de gênero, moral, psicológica, física, institucional, sexual além das apologias ao estupro e ao feminicídio. Esses discursos são articulados por expressões ou sentenças contidas nos versos, os quais apontam para violências correspondentes às ameaças (físicas e psicológicas) de agressões e mortes; aos castigos brutais; ao ato de controlar o espaço da mulher restringindo-o ao ambiente doméstico e às atividades que ela deveria ali realizar; à violação e à objetificação do corpo feminino.

Já os discursos que fazem apologia ao estupro e ao feminicídio são constituídos de ideologias que rememoram a dominação masculina articulada aos discursos de ódio, que, por sua vez, são constituídos por violência e agressão verbal explícitas presentes nos versos. Ainda nesse campo, os vocábulos encontrados em alguns dos versos simbolizam contextos em que se praticava o poder e a dominação do homem contra a mulher. Como exemplo, podemos citar os vocábulos "colônia", que faz alusão à violência institucional, colocando a mulher entre louca e a transgressora; "ajoelha", metáfora visual e corpórea da submissão; "laço", que tem o sentido de animalização, como uma coleira. O vocábulo "tchan", simbolizando situações de insinuações/importunações sexuais, finalmente, os vocábulos obscenos "filha da puta e pica", que são utilizados na intenção de ofender e objetificar a mulher.

Os discursos articulados com as presunções, o conteúdo imagético, e os vocábulos específicos utilizados apontam para um problema social, histórico-cultural e político, decorrente, conforme lembram Ramalho e Resende (2011), de um processo histórico marcado por um patriarcalismo enraizado e sustentado por dogmas culturais dentro da prática social.

As cenas enunciativas endossam essa perspectiva, pois, em cada texto imagético, o enunciador musical usa artefatos musicais, como ritmo, harmonia, melodia e timbre, para mascarar os discursos. Com a utilização desses artefatos, o

colocutor (ouvinte), na maioria das vezes, não percebe os discursos de violência, de machismo e de sexismo presentes na música, disseminados principalmente por homens que cometem as violências. Assim, o enunciador musical (EU) possui um despiste ideológico, que naturaliza e perpetua esses discursos no meio social.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Diante dos fatos analisados, a iniciativa da campanha mostra a necessidade da atuação da resistência feminina em não aceitar que naturalizem a violência simbólica presente em músicas que possuem o intuito de objetificar e diminuir o público feminino. A campanha contribuiu para que uma grande parte de pessoas possam ser mais críticas com o que veem nas Tvs (publicidade, novelas, programas de auditório, filmes); com o que ouvem (programas de rádio, músicas, publicidades); no meio musical (músicas que estão em lançamento e as antigas); no meio social (ações e atitudes que são identificadas como inadequadas); e no meio político (na participação feminina nas decisões políticas e do Estado); etc.

A campanha é um alerta para a sociedade e futuras gerações. A contribuição de cada mulher fotografada reivindica que a sociedade perceba o mal que a mulher enfrenta em ambientes doméstico e social devido ao machismo. Assim, diante de alguma injustiça que diminua/desmereça o feminino, é relevante resistir, até que algo seja feito para mudar/melhorar a situação e que este ato de resistência seja difundido, repetido e melhorado na sociedade. Com o uso constante das tecnologias, é possível participar de movimentos de resistência feminina, a fim de obter informações e repassá-las para outros; é também viável fazer denúncias de práticas abusivas e violentas contra a mulher em qualquer meio que ela esteja (acadêmico, político, empresarial, situações corriqueiras ou as que envolvam o meio histórico-cultural etc).

A interação nas redes advindas e impulsionadas a partir da quarta onda do movimento feminista pode cooperar para a percepção de grupos ou pessoas que propagam um posicionamento hegemônico. O homem possui destaque, pois, nas diferentes esferas sociais, o público masculino ainda lidera em participação e por vezes acaba por não dar espaço para atuações femininas. Tomando o meio político como exemplo, um líder (homem branco, com ideais eurocêntricos) é responsável por tomar decisões em nome da população, porém a população é composta por pessoas com diferentes culturas e costumes, com diversas formas de pensamento. E o líder acaba assumindo lugares de fala que não lhe cabem ao decidir em nome de uma diversidade de pessoas. Essas decisões podem se dar em pequenos núcleos, como o meio familiar/doméstico — casos representados na maioria das fotos nas quais há uma briga dos papéis sociais.

A mulher é vista como referência de liderança no lar e é questionada em posições públicas. Já o homem comumente não carrega o peso das responsabilidades domésticas de um lar (organização, limpeza, alimentação, filhos, pais, cuidados com a saúde por exemplo no que tange ao contexto da campanha). Com isso, os discursos machistas e sexistas continuam ainda vigentes e sendo tecidos diariamente nas relações sociais.

As decisões do líder vão além do contexto político, reverberando o tradicionalismo nas escolhas para a sociedade, como a imposição de uma família tradicional (pai, mãe e filhos); excluindo outras possibilidades de famílias com seus valores e princípios; a religião tradicional (cristã), excluindo a credibilidade de outras designações religiosas; dentre outras escolhas que deixam à margem os que não estão nos padrões do patriarcado. Podemos citar a população negra, a população indígena, a população rural, as mulheres, a comunidade LGBTQIAP+ e demais grupos identitários de resistência que buscam voz e lugar.

Atitudes como as supracitadas reproduzem uma ideologia patriarcal, da dominação masculina, ainda que sutilmente ou de forma exposta conforme o contexto sociopolítico atual, que compactua com tais convicções, as quais podem ser verificadas nos dados de delegacias especializadas. Isso posto, são nítidas as relações de poder nos mais diversos setores sociais, a começar pelas lideranças políticas até que chegue nos líderes de pequenos núcleos do cotidiano, que produzem e reproduzem discursos carregados de ideologias dentro de uma prática social.

As redes sociais também podem contribuir para a percepção de ideologias que limitam de forma explícita ou implícita o público feminino em relação ao masculino, além de mostrar como são praticadas as ações e as atitudes de um indivíduo que possui um determinado pensamento oriundo de crenças, influências pessoais diversas e influências histórico-cultural. Esse indivíduo possui pensamentos que expressam dominação masculina, sexismo, machismo e suas possíveis consequências negativas sobre o feminino e, posteriormente, a naturalização e propagação de tal atitude.

Nesse viés, as redes sociais podem ainda colaborar com a transformação dessas ideologias negativas, por meio de campanhas, bate papos, depoimentos em redes, com a intenção de mostrar o discurso machista, sexista e dominador em vários setores sociais de convivência feminina e masculina. E,

seguidamente, descortinar o comportamento e as atitudes do homem opressor e como as mulheres são afetadas. Vale lembrar que várias páginas/*blogs*/redes sociais da internet informam as mulheres sobre formas de abusos implícitos e explícitos e como podem se defender, por outro lado, páginas/*blogs*/redes sociais masculinos que ensinem o homem a respeitar as mulheres em todos os momentos e campos sociais são raríssimos.

Nesse sentido, os discursos que foram percebidos nos versos das canções, por meio das análises, refletem o machismo, o sexismo, as violências (física, psicológicas, moral, institucional, sexual, patrimonial, intrafamiliar, doméstica) e a apologia ao estupro e feminicídio. O que legitima esses discursos é a naturalização das práticas de dominação e poder. Os discursos construídos a partir da campanha *Música: uma construção de gênero* apontam para uma chamada de atenção por parte do público feminino, em expor uma indignação com o conteúdo de uma música — “Surubinha de leve” — inicialmente.

As músicas selecionadas e suas representações perpassam a história da luta feminista no Brasil. Em 1932 — ano de lançamento de “Mulher indigesta”, de Noel Rosa —, o movimento estava ainda no início da militância e resistência, lutando por direitos e igualdade, principalmente pelo direito ao voto, que ocorreu justamente naquele ano, conforme o contexto da época.

Apesar de todas as conquistas, atualmente, entretanto, a sociedade, com forte influência machista, não percebe o machismo estrutural, a não ser quando há movimentos identitários atuantes para descortinar e resistir aos discursos machistas e de violências que são naturalizados e perpetuados. A cultura patriarcal, que valoriza o controle, a dominação do outro através da apropriação de uma verdade absoluta, gera uma sociedade com direitos desiguais e as várias formas de violência expostas no decorrer desta pesquisa.

Todos os gêneros musicais analisados, apresentados na campanha, com suas características, estilos e arranjos musicais, mostram a naturalização da violência contra a mulher e a sociedade machista. Podemos, então, compreender que isso é um aspecto ideológico enraizado e já antigo, porém a resistência por meio de movimentos via internet e movimentos de militância corroboram para o despertar consciente de uma sociedade que perpetua tais discursos.

Diante dos fatos mencionados, observamos que os compositores daquelas canções retrataram situações e ambientes diversos que poderiam ou não terem

vivenciado. O intérprete, por sua vez, toma para si e canta o que foi escrito, expondo um contexto que vem acompanhado de um ritmo musical. As mulheres com hematomas de agressão física que atuaram na fotografia da campanha representam não somente o contexto dos versos, mas um contexto que é a realidade de muitas outras mulheres. De fato, os discursos são produzidos e reproduzidos e eles constituem ideologias que se propagam e sutilmente são trazidas à tona e ainda vivenciadas.

Partimos da hipótese de que os discursos machistas e sexistas presentes nos contextos das canções brasileiras, cantados de forma sutil ou até mesmo explícita, possuem influências advindas de ideologias patriarcais, que resultam na desigualdade de gênero e nas brigas dos papéis sociais. Em relação ao enunciador musical, podemos inferir que o discurso musical funciona como um despiste ideológico, pois, sob a influência das músicas, o ouvinte-leitor-destinatário propaga discursos machistas, sexistas e de violência contra a mulher. E, sem perceber, a sonoridade agradável torna natural a violência expressa ali nos versos musicais. Assim, quando se canta sem nenhuma criticidade que "mulher foi feita para o tanque e o homem para o botequim", a sonoridade musical esconde a crueldade, as relações de poder e as ideologias ocultas discursivamente em um texto. Logo, a sonância no âmbito musical faz com que se naturalizem os discursos machistas, sexistas e de violência, que são repetidos consciente e inconsciente no meio social e musical.

Por outro lado, na campanha apresentada, podemos fazer uma possível inversão da cena enunciativa, conservando o mesmo *corpus*. Nessa perspectiva, as mulheres da fotografia são o enunciador (EU). Elas fazem a enunciação do discurso e apresentam para os homens e a sociedade — denominados, desta vez, coenunciador (TU) — as várias formas de abusos e violência a que são expostas no cotidiano e em diferentes setores da sociedade, épocas e lugares.

O colocutor, diante da melodia e dos arranjos musicais, repete, disseminam esses discursos supracitados e as formas de violências, que já são enraizados e continuam sendo perpetuados em grande parte dos estilos musicais e em diferentes períodos de tempo. Com isso, podemos deduzir que o enunciador musical pode favorecer a dispersão dos discursos machistas, sexistas e de violência, sem que a sociedade perceba. A seguir, um breve esquema da mudança enunciativa.

QUADRO 30 – Configuração da cena enunciativa: campanha Sepom

Autor	Locutor emissor	Enunciador EU	Destinatário	Colocutor	Coenunciador TU
SEPOM	Campanha <i>Música: uma construção de gênero</i> SEPOM	As mulheres das fotos e dos versos musicais	Virtual	Qualquer pessoa que conheça a música e a Língua Portuguesa	Homens e a sociedade.

FONTE: Adaptado de COSTA (2001, p. 69).

Nesta mudança de enunciador, todo o contexto ideológico é modificado, muitas coisas serão mostradas por uma vertente muito diferente, pois é incomum imaginar um homem sofrendo as formas de violências que as mulheres sofrem diariamente, como violência doméstica, sexual, física ou moral, por exemplo. No meio social, é inusitado imaginar os homens ouvindo piadinhas do tipo "homem no volante perigo constante"; músicas com teor machista e sexista com a intenção de desvalorizá-lo; ou a situação mais comum dada pelo receio de andar desacompanhado à noite nas ruas: há alguma notícia de algum homem que sofreu abusos por conta de suas vestimentas e que teve sua presença diminuída pela desigualdade de gêneros?

No campo profissional/empresarial, são pequenas as chances de o homem atuar e receber abaixo do teto salarial simplesmente por ser homem, além de ocupar cargos menos valorizados e não ser reconhecido por seus esforços. Na publicidade, acontece o mesmo: quando o homem é representado como o frágil ou "do lar"? Quando tem seu corpo exposto com cunho sexual/objetificado? Em quais circunstâncias o homem se ajusta a um padrão de beleza imposto pela sociedade? Na esfera política, o cenário também não é muito diferente. Quando o público masculino teve de lidar com pouquíssimas vagas em cargos públicos ou de poder e ainda assim não possui voz ativa e ter que militar por isso? O mesmo vale para as escassas vagas no meio militar. No ambiente familiar, então, a realidade é devastadora. É comum o homem ser sempre cobrado pelos cuidados com a organização da casa, afazeres domésticos, filhos e ainda agradar a esposa? Ele enfrenta dificuldade de se empregar por conta dos filhos pequenos? A dupla jornada de trabalho (casa e emprego) lhe tira horas de sono e descanso?

Todos esses questionamentos, independente da época, do lugar ou da cultura, devem ser feitos, para que não haja mais a naturalização, a institucionalização e a perpetuação das violências de gênero. A existência de campanhas — como as da SEPOM — evidenciam, infelizmente, a realidade de uma sociedade ainda patriarcal e distante da igualdade legalmente garantida. A luta, portanto, continua e deve ir além, no sentido de promover a equidade de oportunidades e direitos a todos os cidadãos.

Em suma, os arcabouços teóricos utilizados contribuíram para destacar que, na prática social, as relações de poder comandam ações coletivas e individuais nos vários âmbitos sociais, mas, principalmente, entre o masculino e o feminino. Agregadas ao poder estão as influências histórico-culturais de um indivíduo que (re)produz ideologias que poderiam já ter sido superadas, mas que ainda continuam sendo compartilhadas por grupos e pessoas que seguem a mesma linha de pensamento. A campanha *Música: uma construção de gênero* é uma forma de resistência, que mostra que a sociedade reproduz discursos machistas e de violência de várias formas cada vez mais naturalizadas.

REFERÊNCIAS

- A DIFERENÇA ENTRE MÚSICA E CANÇÃO. [S.l.: s.n], 2016. 1 vídeo. (6 min).
Direção: Paulo Tatit. Publicado pelo canal Como fazer uma canção. Disponível em:
<https://www.youtube.com/watch?v=nFU1P5CnrBo> Acesso em: 20 fev. 2020.
- AUTHIER-RÉVUZ, J. Heterogeneidade (s) enunciativa (s). **Cadernos de Estudos Linguísticos**, Campinas, v. 19, p.25-42. 1990. Tradução de C. M. Cruz e J. W. Geraldi.
- ALVES, Branca Moreira; PITANGUY, Jacqueline. **O que é feminismo**. São Paulo: Coleção Primeiros Passos Brasiliense, 1981.
- ANDRADE, Mário de. **Dicionário musical brasileiro**. Rio de Janeiro: Itatiaia, 1999. 701 p. (Coleção Reconquista da Brasil)
- ARRAES, Jarid. E Dandara dos Palmares, você sabe quem foi? **Geledés Instituto da Mulher Negra**, [S.l.], nov. 2014. Seção Questão de Gênero. Disponível em:
<https://www.geledes.org.br/e-dandara-dos-palmares-voce-sabe-quem-foi/> Acesso em: 7 set. 2019.
- BAQUERO, Rute Vivian Angelo. Empoderamento: instrumento de emancipação social? – Uma discussão conceitual. **Revista Debates**, Porto Alegre, v. 6, n. 1, p. 173-187, jan./abr. 2012.
- BANDEIRA, Lourdes. Três décadas de resistência feminista contra o sexismo e a violência feminina no Brasil: 1976 a 2006. **Revista Sociedade e Estado**, Brasília, v. 24, n. 2, p. 401-438, maio/ago. 2009.
- BARBOSA, João Paulo Silva; GUALBERTO, Clarice Lage. A fotografia e a denúncia de misoginia em músicas brasileiras: uma visão do sexismo sob os aportes da multimodalidade. In: BARBOSA, João Paulo Silva *et. al.* (org.). **Gêneros socioafetivos: do sexismo às práticas insurgentes**. São Paulo: Pimenta Cultural, 2020. p.19-40
- BEAUVOIR, Simone de. **O segundo sexo**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2016.
- BERGER, Carlos Norberto. Misoginia. In: COLLING, Ana Maria; TEDESCHI, Losandro Antonio (org.). **Dicionário crítico de gênero**. Prefácio de Michelle Perrot. 2.ed. Dourado: Editora UFGD, 2015. p. 516-518.
- BERTH, Joice. **O que é empoderamento?** Belo Horizonte: Letramento, 2018.

BONNICI, Thomas. **Teoria e crítica literária feminista: conceitos e tendências**. Maringá: Eduem, 2007.

BOTTON, Andressa; STREY, Marlene Neves; ROMANI, Patrícia Fasolo; PALMA, Yáscara Arrial. Sexo/Sexismo. *In*: COLLING, Ana Maria; TEDESCHI, Losandro Antonio (org.). **Dicionário crítico de gênero**. Prefácio de Michelle Perrot. 2.ed. Dourado: Editora UFGD, 2015. p. 667-670.

BOURDIEU, Pierre. **A dominação masculina**. 5. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2007.

BUTLER, Judith. **Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade**. 16. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2018.

CALDAS, Waldenir. **Iniciação à Música Popular Brasileira**. Barueri, SP: Manole, 2010.

CÂMARA, Rafael Sette. A história e luta das Mães da Praça de Maio. **360 Meridianos**, [S. l.], ago. 2018 (Atualizado em jan. 2020). Disponível em: <https://www.360meridianos.com/especial/historia-maes-da-praca-de-maio> Acesso em: 7 set. 2019.

CARMO, C. M. **O lugar da cultura nas teorias de base linguística sistêmico-funcional: multimodalidade e produção de sentido na dança-ritual de Oxóssi**. Curitiba: Appris, 2014.

CASTELLS, Manuel. **Redes de indignação e esperança: movimentos sociais na era da internet**. Tradução de Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Zahar, 2013.

CASTILHO, Ataliba. **Nova gramática do português brasileiro**. São Paulo: Contexto, 2014.

COSTA, Ana Alice Alcântara. O Movimento Feminista no Brasil: dinâmica de uma intervenção política. *In*: PISCITELLI, Adriana. *et al.* (org). **Olhares Feministas**. Brasília: Ministério da Educação: UNESCO, 2009. p. 51-81.

COSTA, Nelson Barros da. **A produção do Discurso Lítero-Musical Brasileiro**. 2001, 486 f. Tese (Doutorado em Linguística Aplicada). Programa de Pós-Graduação em Linguística Aplicada e Estudos da Linguagem, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2001.

DIONISIO, Paiva Angela *et al.* (org.). **Multimodalidades e leituras**: funcionamento cognitivo, recursos semióticos, convenções visuais. Recife: Pipa Comunicação, 2014.

DELPHY, Christine. Patriarcado (teorias do). *In*: HIRATA, Helena (org.). **Dicionário crítico do feminismo**. São Paulo: UNESP, 2009.

FAIRCLOUGH, Norman. **Discurso e mudança social**. [Discourse and Social Change]. Brasília: Universidade de Brasília, 2001.

FOULCAULT, Michel. **Microfísica do poder**. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1979.

FUZER, C.; CABRAL, S. R. S. **Introdução à gramática sistêmico-funcional em língua portuguesa**. Campinas: Mercado das Letras, 2014.

GIDDENS, Anthony. **Sociologia**. 6. ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2002.

GOFFMAN, Erving. **A representação do eu na vida cotidiana**. 10. ed. Petrópolis: Editora vozes, 2002.

GOHN, Maria da Glória. Empoderamento e participação da comunidade em políticas sociais. **Saúde e sociedade**, São Paulo, v.13, n. 2, p. 20-31, maio-ago, 2004.

HALL, Stuart. Estudos culturais: dois paradigmas. *In*: HALL, Stuart. **Da diáspora: identidades e mediações culturais**. Belo Horizonte: UFMG, 2011. p.123-149.

HALLIDAY, Michael A. K.; MATHIESSEN, Chrstian. **An Introduction to Functional Grammar**.3. ed. Londres/Nova Iorque: Arnold, 2004.

HENRIQUE, Kleber. Dandara: a face feminina de Palmares. **Geledés Instituto da Mulher Negra**, [S.l.], out. 2011. Seção Afro-brasileiros. Disponível em: <https://www.geledes.org.br/dandara-a-face-feminina-de-palmares/> Acesso: 23 fev. 2021.

HOLLANDA, Heloísa Buarque. **Explosão feminista**: arte, cultura, política e universidade. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

INSTITUTO CULTURAL CRAVO ALBIN. **Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira**. Rio de Janeiro: [s.n.], 1999. Disponível em: <http://dicionariompb.com.br/>. Acesso em: 23 fev. 2021.

JOFFILY, Olivia Rangel. **Esperança equilibrista**: resistência feminina à ditadura militar no Brasil (1964-1985). 2005, 167 f. Tese (Doutorado) – Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2005.

KRESS, Guther; VAN LEEUWEN, Theo van. **Reading Images**: the Grammar of Visual Design. 2. ed. London, New York: Routledge, 2006.

KRISTEVA, Julia. **Introdução à Semanálise**. Trad. Lúcia Helena Ferraz. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2005.

LANGNER, Ariane; ZULIANE, Cibele; MENDONÇA, Fernanda. O Movimento Feminista e o ativismo digital: conquista e expansão decorrentes do uso das plataformas *online*. In: CONGRESSO INTERNACIONAL DE DIREITO E CONTEMPORANEIDADE, 3, 2015, Santa Maria. **Anais [...]**. Santa Maria: UFSM, 2015, p.1-14. Disponível em <http://coral.ufsm.br/congressodireito/anais/2015/3-12.pdf>. Acesso 23 fev. 2021

LIMA, Cássia Helena Pereira. **Assim na música como na vida**: a representação do trabalho em discursos de canções brasileiras através da Análise Crítica do Discurso. 2011, 240 f. Dissertação (Mestrado em Linguística) - Programa de Pós-Graduação em Estudos Linguísticos (Pós-Lin), Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2011.

LIMA, Cássia Helena Pereira *et al.* (org.). **Incursões semióticas**: teoria e prática de gramática sistêmico-funcional, multimodalidade, semiótica social e análise crítica do discurso. Rio de Janeiro: Livre Expressão, 2009.

LIMA, Cássia Helena Pereira; PEREIRA, Gilberto Braga; VIEIRA, Adriane. Papéis sociais no ensino superior: aluno-cliente, professor-gerente-educador, instituição de ensino-mercantil. **Revista de Ciências da Administração**, Florianópolis, v.8, n.16, p. 216-241, 2006.

LIMA, Lana Lage da Gama; SOUZA, Suellen André de. Patriarcado. In: Colling, Ana Maria; TEDESCHI, Losandro Antonio (org.). **Dicionário crítico de gênero**. Prefácio de Michelle Perrot. 2.ed. Dourado: Editora UFGD, 2015. p. 579-583.

MACHISMO. *In*: DICIONÁRIO Aurélio. Disponível em: <https://www.dicio.com.br/machismo/> Acesso em: 26 abr. 2021.

MAGALHAES, Izabel. Introdução: A Análise do Discurso Crítica. **Revista D.E.L.T.A**, [S.l.], v. 21, p. 1-9. 2005

MAIA, Denise Giarola. Diferença e identidade: **Análise Discursiva Crítica e Semiótica Social da Campanha *Ser Diferente é Normal* e da série *Qual é a diferença sobre Síndrome de Down***. 2018, 395 f. Tese (Doutorado em Linguística) – Programa de Pós-Graduação em Estudos Linguísticos (Pós-Lin), Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2018.

MAINGUENEAU, Dominique. **Nouvelles tendances en analyse du discours**. Paris:Hachette, 1987.

MATURANA, Humberto; VERDEN-ZOLLER, Gerda. Amar e brincar: fundamentos esquecidos do humano - do patriarcado à democracia. Tradução de Humberto Mariotti e Lia Diskin. São Paulo: Palas Athena, 2004.

MÍDIA NINJA. Muro de mulheres [...]. **Mídia Ninja**, [S.l.], jan. 2019. Disponível em: <http://midianinja.org/news/muro-de-mulheres-protesto-historico-na-india-com-corrente-de-620-quilometros-por-igualdade-de-genero/>. Acesso em: 23 fev. 2021.

NATIVIDADE, C; PIMENTA, S. A Semiótica Social e a Multimodalidade. *In*: LIMA, Cássia Helena Pereira *et al.* (org.). **Incursões semióticas: teoria e prática de gramática sistêmico-funcional, multimodalidade, semiótica social e análise crítica do discurso**. Rio de Janeiro: Livre Expressão, 2009. p. 21-29

PENHA, Maria da. **Instituto Maria da Penha**. Site Instituto Maria da Penha. 2009. Disponível em: <http://www.institutomariadapenha.org.br/quem-e-maria-da-penha.html>. Acesso em: 10 jan. 2020.

PISCITELLI, Adriana. *et al.* (org). **Olhares feministas**. Brasília: Ministério da Educação: UNESCO, 2009.

PUGA, Vera Lúcia. Violência de gênero/intolerância. *In*: COLLING, Ana Maria; TEDESCHI, Losandro Antonio (org.). **Dicionário crítico de gênero**. Prefácio de Michelle Perrot. 2. ed. Dourado: Editora UFGD, 2015. p. 715-718.

RAMALHO, Viviane; RESENDE, Viviane de Melo. **Análise de discurso (para a crítica): o texto como material de pesquisa**. Campinas, SP: Pontes Editores, 2011.

RIBEIRO, Djamila. **O que é lugar de fala?** Belo Horizonte: Letramento, 2017.

ROCHA, Fernanda de Brito Mota. **A quarta onda do Movimento Feminista: o fenômeno do ativismo digital.** 2017. 136 f. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais) – Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais, Universidade do Vale do Rio dos Sinos (UNISINOS), São Leopoldo, 2017.

RODRIGUES, Carla. Dossiê A quarta onda do feminismo. **Revista Cult.**, [S.l.] n. 219, n. p., jun. 2017. Disponível em: <https://revistacult.uol.com.br/home/quarta-onda-do-feminismo/> Acesso em: 10 set. 2019.

RODRIGUES, Marjore. Retrospectiva: 2015 foi o ano D'azminas. **Revista Azmina**, [S.l.], n. p., dez. 2015. Disponível em: <https://azmina.com.br/reportagens/retrospectiva-2015-foi-o-ano-dazmina/> Acesso em: 10 set. 2019.

RODRIGUES, Marjore. 2015: o ano das hastags feministas. **Revista Azmina**, [S.l.], n. p., dez. 2015. Disponível em: <https://azmina.com.br/reportagens/2015-o-ano-das-hashtags-feministas/> Acesso em: 10 set. 2019.

RUFINO, Janaína de Assis. **As minhas meninas: análise de estratégias discursivas em canções buarqueanas produzidas no período da Ditadura Militar.** 2011. 334 f. Tese (Doutorado em Estudos Linguísticos). Programa de Pós-Graduação em Estudos Linguísticos (Pós-Lin), Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2011.

SAFFIOTI, Heleieth. **Gênero, patriarcado, violência.** São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2004.

SANTOS, Zaira Bonfante; PIMENTA, Sônia Maria de Oliveira. Da semiótica social à multimodalidade: a orquestração de significados. **CASA: Cadernos de Semiótica Aplicada**, [S.l.], v.12, n.2, p. 295-324. 2014.

SCART, Sofia; MAGNO, Nívea. Mulheres em luta: as principais pautas da primeira Marcha das Mulheres Indígenas. **Conselho Indianista Missionário**, [S. l.], ago. 2019. Disponível em: <https://cimi.org.br/2019/08/mulheres-em-luta-as-principais-pautas-da-1a-marcha-das-mulheres-indigenas/> Acesso em 7 set. 2019.

SECRETARIA DE POLÍTICAS PARA MULHERES (SEPOM). Sepom convida mulheres da comunidade para campanha *Música: uma construção de gênero*. São Leopoldo, 2018. **Facebook: Secretaria de Política para Mulheres**. Disponível em: <https://www.facebook.com/sepomsl/> Acesso em: 1 dez. 2018.

TATIT, Luiz. **Análise semiótica através das letras**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.

THOMPSON, John B. **Ideologia e cultura moderna**: teoria social crítica na era dos meios de comunicação de massa. 9. ed. Petrópolis: Vozes, 2011.

TROTTA, Felipe da Costa. Funk no Brasil contemporâneo: uma música que incomoda. **Revista Latino-Americana de Pesquisa**, [S. l.], v. 51, n. 4, p. 86-101, 2016.

TROTTA, Felipe da Costa. O gosto musical do Neymar: pagode, funk, sertanejo e o imaginário do popular bem-sucedido. **Revista Ecopós**, Rio de Janeiro, v.17, n.3, p. 1-12, 2014.

TROTTA, Felipe da Costa. **Samba e mercado de música nos anos 1990**. 2006. 259 f. Tese (Doutorado em Comunicação e Cultura) – Escola de Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro (ECO-UFRJ), Rio Janeiro, 2006.

VAN DIJK, Teun A. **Discurso e poder**. 2. ed. São Paulo: Contexto, 2017.

VAN LEEUWEN, Theo. The critical analysis of musical discourse. **Critical Discourse Studies**, [S. l.], v. 9, n. 4, p.319-328, Sep. 2012. Disponível em: <https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/17405904.2012.713204>. Acesso em 26 abr. 2021.

VEIGA, Ana Maria; PEDRO, Joana Maria. Gênero. *In*: COLLING, Ana Maria; TEDESCHI, Losandro Antonio (org.). **Dicionário crítico de gênero**. Prefácio Michelle Perrot. 2. ed. Dourado: Editora UFGD, 2015. p. 331-333.

WEPS. **Princípios de Empoderamento das Mulheres**. São Paulo: ONU Mulheres Brasil; Rede Brasileira do Pacto Global, 2016. (Cartilha). Disponível em: http://www.onumulheres.org.br/wpcontent/uploads/2016/04/cartilha_WEPs_2016.pdf. Acesso em: 1 ago. 2019.

WODAK, Ruth. Do que trata a ACD – um resumo de sua história, conceitos importantes e seu desenvolvimento. **Revista Linguagem em (Dis)curso** – LemD, Tubarão, v. 4, p. 223-243, 2004.

WOLFF, Cristina Scheibe. Resistência. *In*: COLLING, Ana Maria; TEDESCHI, Losandro Antonio (org.). **Dicionário crítico de gênero**. Prefácio de Michelle Perrot. 2. ed. Dourado: Editora UFGD, 2015. p. 648-652

ANEXOS
ANEXO A – Quadro de análise GVD

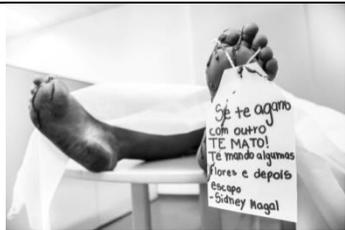
Continua (p. 131 – 135)

Textos							
Recursos							
Significados representacionais	Estruturas narrativas	Acional	Não se aplica.	Não se aplica.	Não se aplica.	Não se aplica.	Não se aplica.
		Reacional	Não se aplica.	Não se aplica.	Não se aplica.	Não se aplica.	Não se aplica.
		Mental	Não se aplica.	Não se aplica.	Não se aplica.	Não se aplica.	Não se aplica.
		Verbal	Não se aplica.	Não se aplica.	Não se aplica.	Não se aplica.	Não se aplica.
	Estruturas conceituais	Classificacional	Não se aplica.	Não se aplica.	Não se aplica.	Não se aplica.	Não se aplica.
		Analítico	Não se aplica.	Não se aplica.	Não se aplica.	Não se aplica.	Não se aplica.
		Simbólico	Não se aplica.	Não se aplica.	Não se aplica.	Não se aplica.	Não se aplica.
Significados interativos	Contato	Demanda. Olhar direcionado para o observador.	Demanda. Olhar direcionado para o observador.	Demanda. Olhar direcionado para o observador.	Demanda. Olhar direcionado para o observador.	Demanda. Olhar direcionado para o observador.	
	Distância Social	Plano médio, distância considerada social até os joelhos.	Plano médio, distância considerada social até os joelhos.	Plano médio, distância considerada social até os joelhos.	Plano médio, distância considerada social até os joelhos.	Plano médio, distância considerada social até os joelhos.	
	Perspectiva	Subjetiva, ângulo frontal.	Subjetiva, ângulo frontal.	Subjetiva, ângulo frontal.	Subjetiva, ângulo frontal.	Subjetiva, ângulo frontal.	
Significados composicionais	Modalidade	Naturalística	Naturalística	Naturalística	Naturalística	Naturalística	
	Valor Informativo	Centralidade pela localização da mulher e do cartaz.	Centralidade pela localização da mulher e do cartaz.	Centralidade pela localização da mulher e do cartaz.	Centralidade pela localização da mulher e do cartaz.	Centralidade pela localização da mulher e do cartaz.	
	Enquadramento	Enquadramento do cartaz.	Enquadramento do cartaz.	Enquadramento do cartaz.	Enquadramento do cartaz.	Enquadramento do cartaz.	
	Saliência	Hematomas de agressão física nos olhos e os versos do cartaz em contraste com o fundo branco.	Hematomas de agressão física no olho, bochecha e os versos do cartaz em contraste com o fundo branco.	Hematomas de agressão física no rosto, sangue e os versos do cartaz em contraste com o fundo branco.	Hematomas de agressão física no rosto e os versos do cartaz em contraste com o fundo branco.	Hematomas de agressão física no rosto e os versos do cartaz em contraste com o fundo branco.	

Textos		Recursos					
Significados representacionais	Estruturas narrativas	Acional	Não se aplica.	Não se aplica.	Não se aplica.	Não se aplica.	
		Reacional	Não se aplica.	aplica.	Não se aplica.	Não se aplica.	
		Mental	Não se aplica.	aplica.	Não se aplica.	Não se aplica.	
		Verbal	Não se aplica.	aplica.	Não se aplica.	Não se aplica.	
	Estruturas Conceituais	Classificacional	Não se aplica.	aplica.	Não se aplica.	Não se aplica.	
		Analítica	Não se aplica.	aplica.	Não se aplica.	Não se aplica.	
		Simbólica	Não se aplica.	aplica.	Não se aplica.	Não se aplica.	
Significados interativos	Contato		Demanda. Olhar voltado para o observador.	Demanda. Olhar voltado para o observador.	Demanda. Olhar voltado para o observador.	Oferta. Olhar voltado para um ponto fora da imagem.	
	Distância Social		Plano médio distância considerada social até os joelhos.	Plano médio, distância considerada social até os joelhos.	Plano médio, distância considerada social até os joelhos.	Plano médio distância considerada social até os joelhos.	
	Perspectiva		Subjetiva, ângulo frontal.	Subjetiva, ângulo frontal.	Subjetiva, ângulo frontal.	Subjetiva, ângulo frontal.	
Significados composicionais	Modalidade		Naturalística	Naturalística	Naturalística	Naturalística	
	Valor Informativo		Centralidade pela posição da mulher e do cartaz.	Centralidade pela posição da mulher e do cartaz.	Centralidade pela posição da mulher e do cartaz.	Centralidade pela posição da mulher e do cartaz.	
	Enquadramento		Enquadramento do cartaz e uma sombra (moldura) atrás da mulher.	Enquadramento do cartaz.	Enquadramento do cartaz.	Enquadramento do cartaz.	
	Saliência		Hematomas de agressão física nos olhos, sangue ao lado da boca e a escrita do cartaz em contraste com o fundo branco	Hematomas de agressão física no olho, canto da boca e a escrita do cartaz em contraste com o fundo branco.	Hematomas de agressão física no olho, sangue escorrendo ao lado da boca e a escrita do cartaz em contraste com o fundo branco.	Hematomas de agressão física no olho e a escrita do cartaz em contraste com o fundo branco.	

Textos		Recursos					
Significados representacionais	Estruturas narrativas	Acional	Não se aplica.	Não se aplica.	Não se aplica.	Não se aplica.	
		Reacional	Não se aplica.	Não se aplica.	Não se aplica.	Não se aplica.	
		Mental	Não se aplica.	Não se aplica.	Não se aplica.	Não se aplica.	
		Verbal	Não se aplica.	Não se aplica.	Não se aplica.	Não se aplica.	
	Estruturas conceituais	Classificacional	Não se aplica.	Não se aplica.	Não se aplica.	Não se aplica.	
		Analítica	Não se aplica.	Não se aplica.	Não se aplica.	Não se aplica.	
Simbólica		Não se aplica.	Não se aplica.	Não se aplica.	Não se aplica.		
Significados interativos	Contato	Demanda. O olhar dirigido para o observador.	Demanda. O olhar dirigido para o observador.	Demanda. O olhar dirigido para o observador.	Oferta. Olhar direcionado para um ponto fora da imagem.		
	Distância Social	Plano médio, distância considerada social até os joelhos.	Plano médio, distância considerada social até os joelhos.	Plano médio, distância considerada social até os joelhos.	Plano médio, distância considerada social até os joelhos.		
	Perspectiva	Subjetiva, ângulo frontal.	Subjetiva, ângulo oblíquo.	Subjetiva, ângulo oblíquo.	Subjetiva, ângulo vertical.		
Significados composicionais	Modalidade	Naturalística	Naturalística	Naturalística	Naturalística		
	Valor Informativo	Centralidade pela localização da mulher o cartaz.	Centralidade pela localização da mulher e do cartaz.	Centralidade pela localização da mulher e do cartaz.	Centralidade pela localização da mulher e do cartaz.		
	Enquadramento	Enquadramento do cartaz.	Enquadramento do cartaz.	Enquadramento do cartaz e uma leve moldura (sombra) atrás da PR.	Enquadramento do cartaz.		
	Saliência	Hematoma de agressão física próximo do queixo e o cartaz e os versos do cartaz em contraste com o fundo branco.	Hematoma de agressão física no pescoço, marca de uma mão sugerindo estrangulamento e os versos em contraste com o fundo branco.	Hematomas de agressão física com sangue escorrendo próximo do nariz e os versos do cartaz em contraste com o fundo branco.	Hematoma de agressão física no pescoço sugerindo estrangulamento e os versos em contraste com o fundo branco.		

Textos										
Recursos										
Significados representacionais	Estruturas narrativas	Acional	Não se aplica.	Não se aplica.	Não se aplica.	Não se aplica.	Não se aplica.	Não se aplica.	Não se aplica.	
		Reacional	Não se aplica.	Não se aplica.	Não se aplica.	Não se aplica.	Não se aplica.	Não se aplica.	Não se aplica.	
		Mental	Não se aplica.	Não se aplica.	Não se aplica.	Não se aplica.	Não se aplica.	Não se aplica.	Não se aplica.	
		Verbal	Não se aplica.	Não se aplica.	Não se aplica.	Não se aplica.	Não se aplica.	Não se aplica.	Não se aplica.	
	Estruturas Conceituais	Classificacional	Não se aplica.	Não se aplica.	Não se aplica.	Não se aplica.	Não se aplica.	Não se aplica.	Não se aplica.	Não se aplica.
		Analítica	Não se aplica.	Não se aplica.	Não se aplica.	Não se aplica.	Não se aplica.	Não se aplica.	Não se aplica.	Não se aplica.
		Simbólica	Não se aplica.	Não se aplica.	Não se aplica.	Não se aplica.	Não se aplica.	Não se aplica.	Não se aplica.	Não se aplica.
Significados interativos	Contato	Demanda. O olhar da PR focado no observador.	Demanda. O olhar da PR focado no observador.	Demanda. O olhar da PR focado no observador.	Demanda. O olhar da PR focado no observador.	Demanda. O olhar da PR focado no observador.	Não se aplica.	Não se aplica.	Não se aplica.	
	Distância Social	Plano médio, distância considerada social.	Plano médio, distância considerada social.	Plano aberto. A PR está representada de corpo inteiro.	Plano aberto. A PR está representada de corpo inteiro.	Plano aberto. A PR está representada de corpo inteiro.	Não se aplica.	Não se aplica.	Não se aplica.	
	Perspectiva	Subjetiva, ângulo vertical.	Subjetiva, ângulo oblíquo.	Subjetiva, ângulo oblíquo.	Subjetiva, ângulo oblíquo.	Subjetiva, ângulo oblíquo.	Não se aplica.	Não se aplica.	Não se aplica.	
Significados composicionais	Modalidade	Naturalística	Naturalística	Naturalística	Naturalística	Naturalística	Naturalística	Naturalística	Naturalística	
	Valor Informativo	Centralidade pela posição da mulher e do cartaz.	Centralidade pela posição da mulher e do cartaz.	Centralidade pela posição da mulher e do cartaz.	Centralidade pela posição da mulher e do cartaz.	Centralidade pela posição da mulher e do cartaz.	Dado e Novo	Dado e Novo	Dado e Novo	
	Enquadramento	Enquadramento do cartaz.	Enquadramento do cartaz.	Enquadramento do cartaz.	Enquadramento do cartaz.	Enquadramento do cartaz.	Enquadramento do cartaz.	Enquadramento do cartaz.	Enquadramento do cartaz.	
	Saliência	Hematoma de agressão física no braço e a escrita do cartaz em contraste com o fundo branco.	Barriga da gestante e a escrita do cartaz em contraste com o fundo branco.	Barriga da gestante e a escrita do cartaz em contraste com o fundo branco.	Mulher sentada no chão com hematomas de agressão no rosto, braço e a escrita do cartaz em contraste com o fundo branco.	Mulher sentada no chão com hematomas de agressão no rosto, braço e a escrita do cartaz em contraste com o fundo branco.	Mulher sentada no chão com hematomas de agressão no rosto, braço e a escrita do cartaz em contraste com o fundo branco.	Joelhos com hematomas e a escrita do cartaz em contraste com o fundo branco.	Joelhos com hematomas e a escrita do cartaz em contraste com o fundo branco.	

Textos		Recursos		
Significados representacionais	Estruturas narrativas	Acional	Não se aplica.	
		Reacional	Não se aplica.	
		Mental	Não se aplica.	
		Verbal	Não se aplica.	
	Estruturas Conceituais	Classificacional	Não se aplica.	
		Analítica	Não se aplica.	
Simbólica		Não se aplica.		
Significados Interativos	Contato	Não se aplica		
	Distância Social	Não se aplica.		
	Perspectiva	Não se aplica		
Significados Composicionais	Modalidade	Naturalística.		
	Valor Informativo	Dado e Novo		
	Enquadramento	Enquadramento do pequeno cartaz.		
	Saliência	Pés ensanguentados e os versos do cartaz em contraste com o fundo branco.		

FONTE: A autora (2021).