

# OS IMAGINÁRIOS SOBRE A VIOLÊNCIA CONTRA A MULHER NA MÚSICA DE AUTORIA FEMININA

Aline Mara de Almeida Rocha<sup>1</sup>

## RESUMO

Com a recente polêmica entre o embargo feminista à canção *Com açúcar e com afeto* de Chico Buarque e a decisão do compositor em excluí-la do seu repertório, alguns questionamentos permanecem expostos quando se trata da representação da mulher na música popular brasileira. Essa discussão, muitas vezes, enquadra a representação em um viés sócio-histórico ou destaca sua necessidade como um traço da criação artística, igualmente situada em uma ampla tradição. Nesse sentido, é notório perceber que, embora o tom reivindicatório feminino tenha orientado o surgimento de outras representações sobre o feminino, ainda ressoa a tradição falocêntrica no imaginário social, facilmente capturado pelas composições musicais na MPB. Dessa forma, propomos, elaborar possíveis interpretativos de canções que remetem à temática a violência contra a mulher, buscando compreender como os imaginários sociais são construídos por diferentes sujeitos. Para tanto, selecionamos 6 canções: *Mônica* (1985), *2 de junho* (2021) e *Dói* (2018), todas de autoria feminina. Além da crítica feminista fundamentada nos trabalhos de Safiotti (1986) e Rago (1992), Mary Del Priore (2021), recorreremos também às contribuições de Stuart Hall (2000) sobre identidade e diferença; aos estudos de Lipovetsky (2000) e Bourdieu (2021) sobre o feminino e à crítica musical nas pesquisas de Santa Cruz (1992), Murgel (2017), entre outros. Observamos assim, que na longa tradição da música popular brasileira, os imaginários sobre a violência contra a mulher são projetados no discurso de modo conflitante, o que tem a ver não só com a ideia de um novo feminino, mas também com as práticas sociais dessa construção.

**Palavras-chave:** Música, Violência, Mulher, Imaginário.

1 Mestra pela Universidade Vale do Rio Verde, vinculada ao CEFET/MG. [maraline21@gmail.com](mailto:maraline21@gmail.com);

## INTRODUÇÃO

Curiosamente, a música, como aparente gênero de tradição popular, apresenta-se como um espaço ideológico extremamente limitado à participação feminina. As representações femininas estão sempre associadas à discussão de temas lírico-amorosos. O apagamento de outras formas de organizar o mundo ou da própria subjetividade revela certos limites impostos à constituição da mulher como sujeito da sua própria história, e mais que isso, segmenta da consciência política social um conjunto de representações do feminino que ajuda a compreender sua dimensão enquanto agente de transformação social.

Como afirma Murgel (2017), até a década de 1950, as produções de compositoras, com exceção de Chiquinha Gonzaga, sequer apareciam na historiografia do país. Por essa razão, torna-se importante trazer o tema da violência para o espaço da composição feminina, buscando compreender como são construídos os imaginários respectivos na narrativa. Com esse intuito, analisamos aqui três canções: *Mônica* (ANGELA RORO, 1985), *Dói* (ANA CANÃS, 2018) e *2 de junho* (ADRIANA CALCANHOTTO, 2020).

## REFERENCIAL TEÓRICO

Segundo Charaudeau (2017, p.578), os imaginários sociodiscursivos são percepções de mundos, que se originam das representações sociais, as quais significam a realidade por um processo de simbolização. Assim, por meio das relações intersubjetivas, esses imaginários se fixam na memória social, com a função de criar valores e justificar as condutas humanas. Os imaginários também são gerados pelo discurso, a partir das narrativas e da argumentação que embasam a atividade de representação sobre os fenômenos do mundo e dos comportamentos humanos. Como esses discursos podem ser produzidos em diferentes domínios da prática social, um mesmo imaginário pode ser considerado negativo ou positivo, quando inserido em uma dessas instâncias. Isso tem relação com os saberes que articulam os sistemas de pensamento na organização dos imaginários.

Nesse sentido, é necessário buscar o contexto histórico de construção dos imaginários sociais sobre a violência contra a mulher e associá-lo às noções sobre identidade, diferença, racismo e corpo. Para Hall (2000), as identidades que marcam as relações com o corpo, a sexualidade e as relações humanas em geral, são sempre construídas em função do princípio da diferença. Esse processo leva ao que Bourdieu (2021) denomina de *dominação simbólica*, resultado

das relações de poderes que determinam as diferenças entre gêneros, especialmente. Para Lipovetsky (2000), o corpo é um desses domínios contraditórios, que tanto pode se submeter a uma ordem vigente, como escapar dela. Trazemos, então, à discussão o posicionamento de Saffioti (1986), entre outras feministas, para elucidar a influência desses preceitos no campo do imaginário sobre a mulher e sobre a violência sofrida por elas.

Charaudeau (2017, p.581-584) explica que há saberes de conhecimento, que se referem à ordem do racional e são fundamentados por uma verdade objetiva sobre os fatos do mundo, passível de ser verificada e comprovada. Incluem-se nessa categoria os saberes científicos, que se baseiam em experimentos, testes, cálculos e outras formas de prova e os saberes de experiência, que se verificam por meio de saberes empíricos. Ao contrário desses, os saberes de crença estão alicerçados no sujeito, na ordem da atividade subjetiva, e por isso emitem julgamentos. Aqui temos os saberes de revelação, ligados ao campo do sagrado, que veiculam valores absolutos como referenciais da conduta humana. Também os saberes de opinião, que emergem da avaliação e do julgamento pessoal sobre fatos colocados em discussão. Dessa forma, os imaginários sociodiscursivos fazem confundir as fronteiras entre crenças, opiniões e conhecimentos, servindo de base para a criação de seitas, doutrinas, ideologias e estereótipos. Como orienta Charaudeau, o papel do analista é observar como os imaginários se dispõem nas diversas situações comunicativas e perceber as visões de mundo que são construídas por eles.

Portanto, segundo Charaudeau (2017, p.587-588), cabe ao analista o papel de investigar os saberes em que se assentam determinados estereótipos, fazendo emergir do discurso características identitárias de quem os produziu. Ele destaca que os conteúdos desses saberes só podem acessados por meio dos domínios de que fazem parte. Portanto, procuramos construir *possíveis interpretativos* a partir dos *imaginários sociodiscursivos* sobre a violência contra a mulher no cancionário feminino.

Inicialmente é preciso compreender que a narrativa tem a finalidade de contar algum fato fictício ou real e abrange os modos de organização narrativo e descritivo. O modo narrativo é duplamente articulado por uma lógica projetada pela própria narrativa e os procedimentos de construção da encenação narrativa, marcada pelo jogo de presença de um narrador, que estabelece um contrato comunicativo com o destinatário. Os procedimentos narrativos são, então, esses mecanismos de organização do discurso, que combinados de inúmeras formas, produzem efeitos de sentido para um texto particular.

Movidas por uma busca incessante, as pessoas, por meio de seus imaginários, produzem narrativas, que nada mais são que representações de uma

realidade passada ou das ações humanas, as quais são transformadas no universo narrado. Dessa forma, preocupação do narrador é fazer crer no verdadeiro, na realidade, mesmo que os aspectos ficcionais se sobreponham aos demais. Para isso vai mobilizar suas crenças sobre o mundo, o ser humano e a verdade. A lógica narrativa só se constrói no processo de narração, mas é puramente hipotética, já que depende da projeção das categorias semânticas e discursivas no plano da história.

Charaudeau explica (2016, p.117) que o modo descritivo não possui uma lógica de construção interna, pelo fato de estar relacionado com os outros modos de organização do discurso. Em relação ao discurso, temos os *procedimentos de identificação*, ligados ao *componente nomear*; os *procedimentos de construção objetiva do mundo*, que se referem ao *componente localizar* e os *procedimentos de construção objetiva e subjetiva do mundo*, que remetem ao *componente qualificar*. O semiolinguista cita o gênero canção como geralmente construído por meio dos *procedimentos de construção subjetiva do mundo*, com os quais o narrador fala sobre suas experiências e crenças. Na atividade descritiva prevalece o olhar observador sobre os seres, tendo como resultado a atribuição de nomeá-los, localizá-los, qualificarem para individualizar sua existência.

## PROCEDIMENTOS DE CONFIGURAÇÃO DA LÓGICA NARRATIVA

### 1. Os procedimentos de cronologia

Estão intimamente ligados ao princípio de encadeamento, pois permitem a compreensão das relações de causalidade estabelecidas nas sequências narrativas:

- a. *Cronologia contínua em progressão*- Aqui temos o encadeamento de causa e consequência em uma sequência que progride conforme as ações do *actante*;
- b. *Cronologia contínua em inversão*- Muito utilizada em narrativas policiais, apresenta por antecipação o resultado de uma sequência de ações, retomando as causas que levaram ao estado final;
- c. *Cronologia descontínua em expectativa*- apresenta uma sequência que é suspensa para a descrição de uma sequência anterior, que gera expectativa ou suspense;
- d. *Cronologia descontínua em alternância*- É quando ocorre a interrupção de uma sequência para dar lugar a outra narrativa, com actantes diferentes, mais igualmente importantes para a trama narrativa.

## 2. Procedimentos ligados ao ritmo

Estão ligados também ao princípio de encadeamento. A sucessão de acontecimentos pode se dá de forma breve (*condensação*), quando a sequência de ações é lentamente apresentada ou por meio de uma interrupção temporária na narrativa, com a inserção de ações rápidas, que geram uma mudança na atmosfera da cena (*expansão*). A encenação narrativa

No espaço externo da narrativa ou extratextual podemos encontrar dois parceiros (o autor e o leitor real), seres identificados socialmente. O *autor-indivíduo* coincide com o nome ou codinome do escritor e seu projeto de escrita se dirige ao leitor-real. No espaço interno, as identidades discursivas passam a se referir ao narrador e ao leitor-destinatário. De acordo com o semiólogo, também é possível que a encenação narrativa se organize a partir de fatos de uma realidade histórica, é quando temos um *narrador-historiador*. E por fim, temos a figura do *narrador-contador*, que conta narrativas fictícias, o qual refere-se não só ao estatuto do narrador ausente da história, como também ao estatuto daquele que participa dela.

## RESULTADOS E DISCUSSÃO

Lançada em 1985, *Mônica*, composição de Angela Roro, é certamente, no circuito da indústria cultural, a primeira música composta (exclusivamente) por uma mulher a tratar sobre o tema feminicídio, o que é inovador no cancionário nacional. Santa Cruz (1992) lembra que a violência contra a mulher era proclamada nos sambas da década de 1930, e muitos eram cantados por mulheres. A narrativa da composição de Ro Ro é embasada no caso da estudante Mônica Granuzzo, que foi encontrada morta às margens de uma rodovia do Jardim Botânico, no Rio de Janeiro. As investigações concluíram que Mônica tentou fugir do apartamento de um rapaz durante uma tentativa de estupro, gerando muita comoção e protestos de grupos feministas.

A cena enunciativa começa com um diálogo imaginário entre a locutora e a personagem, que nos faz supor que a vítima sofreu uma castração simbólica. Em torno desse termo, a significação dos demais se compõe, deixando claro o engajamento da locutora em se posicionar contra o discurso misógino. A escolha dos verbos (dançar e castrar), que se alternam ao final dos versos, revela o julgamento moral, assentado na crença de que a mulher não pode ser livre, principalmente em situações nas quais esteja em jogo o seu corpo, um imaginário comumente expresso pelo jargão popular: ajoelhou tem que rezar.

Bourdieu (2021) afirma que devido à necessidade de atrair e agradar os outros, as mulheres submetem o corpo a determinadas exigências sociais,

entre as quais se incluem a maneira de se portar e de se vestir, assim é criada uma distância entre o corpo real e o ideal. Perceba-se que sob o olhar do outro, tudo é visto como desabonador para Mônica. Ações banais como “saía, falava, dançava” são colocadas em uma relação de causa-consequência, que associa os hábitos de Mônica à consumação do crime: “Morreu violentada porque quis”. Já a expressão “podia estar quieta”, embute as crenças sobre o comportamento feminino, como se a sua felicidade estivesse assegurada no silêncio, na vergonha e na repressão sexual “calada, acuada, castrada”. A modalização do verbo **poder**, nesse contexto, emerge de uma concepção negativa sobre a mulher, significando o peso da obrigação, do dever em seguir o comportamento que a sociedade determina como certo. A culpabilização da vítima pelo estupro e por sua própria morte é reforçada pela expressão “por que quis”, complementada pelo som indulgente do piano, repetido a meio tom:

Morreu violentada por que quis saía falava dançava  
Podia estar quieta e ser feliz calada acuada castrada  
Morreu violentada por que quis saía falava dançava  
Podia estar quieta e ser feliz calada acuada castrada  
(ANGELA RORO, 1985)

A referência à imprensa também nos leva a refletir sobre os limites da exposição midiática da mulher, vítima de crimes sexuais. Em todas as coberturas da imprensa predominou o sensacionalismo, com a exibição dos corpos no estado em que se encontravam na cena do crime. A narradora questiona a ênfase das notícias de jornal na vida pregressa da mulher, com a divulgação de hábitos e projetos de vida que em nada acrescentam à esfera jurídica. A cobertura midiática apelativa sobre os fatos, combinada com a impunidade dos crimes servem, certamente, como ingredientes para a culpabilização das vítimas:

Aída Curi era rock  
Aracelli balão mágico  
Cláudia Lessin a geração de Reich.  
O que eu não vou classificar  
É a dor do pai, a dor da mãe  
Que ela poderia ser, mas não vai  
Agora não dá mais para sonhar  
O seu diário na TV  
Não há segredos mais pra ocultar  
Todos vão saber que era criança  
E que amava muito os pais  
Que tinha um gato e outros pecados mais  
Queremos o seguinte no jornal

Quem mata menina se dá mal Sendo gente bem ou marginal  
Quem fere uma irmã tem seu final (ÂNGELA RORO, 1985).

Os termos “gente de bem e marginal”, dispostos na mesma linha, podem ser lidos como sinônimos, colocando em evidência a aceitação do imaginário social quanto ao modelo patriarcal, cuja maior representação está na figura masculina, o baluarte da família, que transmite os valores de dignidade, trabalho, honestidade e respeito ao bem comum e às instituições, um arquétipo para o sistema heteronormativo. Para Saffioti (1986), na realidade, esse revestimento moral em torno da imagem masculina não passa de um estereótipo, que se mantém graças ao processo de dominação social da mulher, construída nos moldes da obediência, resignação e passividade.

A canção ainda ativa a memória social quando menciona outras mulheres, vítimas do crime de feminicídio (Aída Curi, Aracelli, Cláudia Lessin), que têm em comum o fardo da impunidade. Em 1958, o corpo de Aída Curi foi arremessado de um edifício em construção na famosa av. Atlântica, no Rio de Janeiro, após uma tentativa de estupro. Em 1977, Aracelli, uma criança de oito anos, foi raptada e violentada após a saída da escola. Seu corpo foi encontrado em estado de putrefação, e após exames periciais, constatou-se também sua intoxicação por barbitúrico (sedativo). No mesmo ano o cadáver de Cláudia Lessin é encontrado entre as pedras em uma praia carioca, despido e com um saco cheio de pedras amarrado ao pescoço. Dessa forma, a estratégia da enunciativa de resgatar esses fatos, tanto põe em causa a veracidade da sua narrativa por meio de um *testemunho histórico*, quanto projeta *saberes de conhecimento*, criando assim um *efeito de realidade*, que afasta da narrativa as crenças sobre a cultura do estupro, baseadas em meras opiniões.

Para Saffioti, Rago e Del Priore (1986; 1992, 2021), o estupro é prova da extrema desigualdade de poder entre homens e mulheres, a qual aniquila o direito os desejos e as escolhas femininas, favorecendo a manutenção da ideologia dominante, cujo maior interesse é submeter a mulher ao domínio de ação e vontade do homem. A autora lembra que a prática do estupro nem sempre se dá mediante o uso da violência, já que o sexo, ainda que não consentido, é entendido pelos homens como um dever conjugal nas relações amorosas, tal como se estabelecia no antigo código civil brasileiro. Para Bourdieu (2021), muitos ritos institucionais funcionam como provas de virilidade masculina, quase sempre validadas por seus pares por meio da violência, sendo o estupro coletivo e as idas aos bordéis duas práticas valorizadas para aquele fim. Deste modo, Lipovetsky (2000) reconhece que é necessário tornar a esfera pessoal um domínio de controle público, no entanto, chama atenção para os seus

limites. Nessa dimensão, é importante resgatar que ao trazer a sexualidade para o debate público, as mulheres conseguiram alterações no código penal brasileiro, com a inclusão da lei 13.718/18. Desta forma, qualquer pessoa que está apta a denunciar crimes contra a dignidade sexual, que envolvem o crime de estupro, mesmo quando as relações sexuais não-consentidas aconteçam na esfera íntima dos relacionamentos formais.

Mais de três décadas depois, o tema continua a se enredar nas composições femininas de um modo mais contundente. Em 2018, o single *todxs*, produzido por Ana Cañas e Thiago Barromeo, trouxe várias composições com temáticas feministas, entre as quais, a violência contra a mulher. Por seu mérito, foi indicado ao Grammy latino como um dos melhores álbuns pop de música contemporânea, tendo a composição *Dói* entre uma de suas melhores faixas. As violências simbólica, psicológica e verbal são exploradas dentro de um contexto amoroso convencional, do qual é possível extrair discursivamente todas as etapas de construção do imaginário sobre uma relação tóxica. A enunciatória está em um flagrante conflito interno. Ela parece inicialmente indignar-se com as humilhações sofridas, baseadas em acusações infundadas e agressões verbais, que ferem sua autoestima, no entanto, ocorre um eterno retorno à ideia de que é necessário viver assim para sustentar o relacionamento, ocultando a gravidade da violência sob um status de um comportamento transgressor e banal. (*jeito louco*). De acordo com Teles e Melo, a violência de gênero pode ser definida:

Como a relação de poder de dominação do homem e de submissão da mulher [...]. Ou seja, não é a natureza responsável pelos padrões e limites sociais que determinam comportamentos agressivos aos homens e dóceis e submissos às mulheres. Os costumes, a educação e os meios de comunicação tratam de criar e preservar estereótipos que reforçam a ideia de que o sexo masculino tem o poder de controlar os desejos, as opiniões e a liberdade de ir e vir das mulheres. (TELES E MELO, 2002, p.23).

E é exatamente isso que observamos na narrativa. O imaginário do amor se condiciona pela repetição de um comportamento autodestrutivo de apego desmedido ao outro, que a locutora não se dá conta. Depreende-se ainda que o interesse sexual do companheiro serve como uma estratégia de reconciliação temporária, porque as agressões sempre voltam ocorrer depois que a vítima perdoa o agressor. A incompreensão sobre as atitudes agressivas do companheiro e do próprio sentido dado ao amor no relacionamento, geram um sofrimento psíquico pela tensão que envolve todo o ciclo abusivo:

Você diz coisas tão terríveis  
Dói  
São coisas todas incabíveis, incabíveis  
Hm, hm, me destrói, me destrói  
Mas eu só sei viver desse jeito louco (louco, louco)  
Quase que a gente separa de novo (de novo e de novo)  
Mais uma vez te perdoo  
Só o tempo e o seu beijo  
Vai entender porque que a gente é assim (assim)  
Só pra fazer amor  
Amor e dor, amor no fim  
Vai entender porque que a gente é assim (assim, assim, assim)  
Só pra fazer amor  
Amor e dor no fim  
(ANA CAÑAS, 2018)

Observa-se que, a enunciativa não consegue elaborar de forma consciente os gatilhos mentais que a mantém nesse ciclo. A cumplicidade entre vítima e agressor faz com que a mulher naturalize a violência perdendo a noção crítica da realidade, e ao mesmo tempo, internalizando as situações de violência como uma experiência necessária. Bourdieu (2021) acredita que os efeitos de qualquer tipo de dominação simbólica se revelam por meio de esquemas de percepção, os quais naturalizam, por exemplo, a submissão feminina, fazendo crer que sua ordem social é tão aceitável quanto inofensiva. Saffioti (1986) também reconhece que o domínio masculino se dá de maneira não-consciente, mas atribui ao poder socialmente concedido aos homens como determinante neste processo.

Hall (2000) complementa o debate resgatando o lugar social dos gêneros, o que molda as diferenças entre eles, pois, historicamente, a tendência em associar a mulher à passividade e ao espaço doméstico serviu para fomentar as desigualdades de gênero, já que ao homem coube o domínio da cultura, do trabalho e da própria mulher. Lipovetsky (2000) lembra que a ideia do feminino sempre esteve presente no imaginário masculino, às vezes associada à maternidade, outras vezes, ao poder “diabólico” das feiticeiras ou até mesmo no mito sexual da vagina dentada, no qual se acreditava que o falo podia ser devorado pelo apetite voraz do órgão feminino. Em outras palavras, a temática do feminino foi formatada de maneira negativa, dando a entender que a mulher se constituía uma ameaça para o homem. Não é demais pensar que esse imaginário pode se refletir nos relacionamentos, tendo a violência como seu principal meio de assegurar o domínio do homem sobre a mulher.

Deste modo, como identificam Teles e Melo (2002, p.23), o ciclo do relacionamento abusivo envolve fases. Na fase da tensão, a mulher geralmente tenta conter as atitudes agressivas do homem por coisas insignificantes, chegando a pensar que fez algo de errado para justificara situação. Depois iniciam-se os atos de violência contra a mulher por meio de agressões verbais, psicológica, material e/ou física, momento em que há o distanciamento do agressor. Ele se arrepende e a mulher volta ao relacionamento com a promessa de mudança, mas há o retorno à primeira fase, tornando a mulher confusa e culpada. A denúncia é, portanto, apenas parte de um longo processo de conscientização, no qual a mulher necessita muitas vezes modificar toda a sua vida, e até a sua identidade para permanecer viva.

2 de junho

No país negro e racista  
No coração da América Latina  
Na cidade do Recife  
Terça feira 2 de junho de dois mil e vinte  
Vinte e nove graus Celsius  
Céu claro  
Sai pra trabalhar a empregada  
Mesmo no meio da pandemia  
E por isso ela leva pela mão  
Miguel, cinco anos  
Nome de anjo  
Miguel Otávio  
Primeiro e único  
Trinta e cinco metros de voo  
Do nono andar  
Cinquenta e nove segundos antes de sua mãe voltar  
O destino de Ícaro  
O sangue de preto  
As asas de ar  
No país negro e racista  
No coração da América Latina.  
(ADRIANA CALCANHOTO, 2020).

Santa Cruz (1992) situa que a na MPB produzida/ cantada por mulheres, o racismo já foi tratado como normal e poético, a exemplo daquelas canções que projetavam a imagem sexualizada da mulata durante os anos de 1940. Del Priore (2021) também menciona o teor misógino e racista dos sambas produzidos na época, enfatizando a visão serviçal que envolve o imaginário social sobre as mulheres negras. Já na década de 1990, Adriana Calcanhotto inclui a

questão racial em seus versos, possibilitando reescrever a temática do racismo de uma forma mais politizada na música de autoria feminina. Em 2020, a temática é retomada sob um novo contexto.

Dois de junho de 2020 marca um acontecimento trágico na cidade de Recife: a morte de Miguel, uma criança de 5 anos, que estava sob os cuidados da patroa de sua mãe. A narrativa está dividida em dois momentos: A ida da mãe para o trabalho na companhia do filho e a morte da criança. Inicialmente organizada de forma linear, com localização da sequência no tempo e espaço, a narrativa cria a expectativa de continuidade até que se interrompe a descrição do personagem Miguel, produzindo um efeito de estranhamento em: “Trinta e cinco metros de voo

Do nono andar.” Na primeira parte da composição, as questões sociais nos possibilitam entender a desumanidade que envolve as relações de trabalho entre a patroa e sua empregada. No contexto da pandemia da COVID-19, mesmo com todos os protocolos sanitários para manter o isolamento e o distanciamento social, a babá tem que se deslocar para o trabalho, levando o filho pequeno, porque precisa se sustentar financeiramente.

Para Almeida (2018), apesar de haver uma ideia de democracia racial no imaginário nacional, suas bases ideológicas são racistas. É a partir dessa proposição que o autor define racismo estrutural, colocado como um elemento essencial para organização político-econômica, que distorce a realidade dos negros, em função da exploração capitalista. Nesse âmbito, não é raro comprovar as relações precárias de trabalho das mulheres negras, quase sempre vinculadas a empregos desvalorizados social e economicamente, “aqueles que não produzem mais-valia, mas que são essenciais, a exemplo das babás e empregadas domésticas [...] São diariamente vítimas de assédio moral, da violência doméstica e do abandono.” (ALMEIDA, 2018, p.145)

É dessa forma que o negro, enquanto pessoa, perde sua importância, que parece unicamente servir às engrenagens capitalistas de produção. Expandindo esse raciocínio, a invisibilidade social do negro se alicerça em um duplo mecanismo de produção do imaginário nacional: o primeiro se formata na memória social com a representação de escravo, aquele que não tinha direitos, não recebia salário, não se inseria no discurso da cidadania; o segundo está calcado na representação da raça forte, que a tudo suportou e conseguiu ser inserida no contexto do trabalho, o qual lhe oferece as condições materiais de sobrevivência.

Aos poucos, vamos identificando que Miguel era negro, mas a narrativa, assim como a velocidade da queda da criança do nono andar, reparte-se entre o concreto da vida social e o abstrato, o lúdico da vida infantil. O lúdico também

é reflexo do imaginário materno, que é criado a partir do corte abrupto com a vida social, quando se individualiza a imagem de Miguel, fugindo das descrições jornalísticas, que noticiam mortes como um mero caso estatístico: *Miguel Otávio, 5 anos, um anjo, primeiro e único*. Sua comparação com Ícaro é um elemento de construção poética, colocado em primeiro plano. Miguel, que só contava com as asas imaginárias da vida, estava perdido no imenso edifício Píer Maurício de Nassau, tentando encontrar sua mãe, após a patroa tê-lo abandonado no elevador do prédio. Sozinha, a criança saiu em busca da mãe, imaginou que poderia transpor todos aqueles andares, escalando as grades de um vão, mas do alto do nono andar a grade se rompeu e como tendo as asas quebradas, ele teve o mesmo final trágico de Ícaro.

O abandono de Miguel Otávio, criança negra de cinco anos, em um elevador de serviço, enquanto a mãe passeava com o animal de estimação da patroa, ilustra bem como se formatam o racismo estrutural e a violência em nossa formação social. Miguel foi despachado como um objeto sem valor por uma mulher branca e de alto poder aquisitivo, o que desfaz toda a ideia de acaso ou acidente. Para Hall (2014), a identidade é marcada pela diferença e vinculada às condições sociais e materiais. Se estas definem a diferença, esta marca torna-se um critério de exclusão social, e, conseqüentemente, de injustiça social. Logo, na hipótese de ter sido negligente com o filho da patroa, a babá dificilmente se livraria da acusação do crime de abandono de incapaz, mas o contrário mais uma vez aconteceu.

Há, portanto, o desencontro de dois imaginários: o imaginário do pequeno Miguel, permeado pela ingenuidade, pela construção lúdica da realidade, que também faz parte do imaginário materno e o imaginário social, que impõe um destino terrível para qualquer criança negra: o racismo sistêmico. Figurativamente, Miguel Otávio despencou da escala social que o desprezava. Se as asas de Ícaro foram coladas com cera de abelha, as de Miguel eram de ar, mas não o suficiente pra manter o seu voo, sua vida. As expressões “No país negro e racista”, “Recife”, “no coração da América Latina”, “céu claro” são *indicadores espaciais* que ajudam a configurar a lógica narrativa, na qual se denuncia o racismo, com o fato aterrador de que nesses territórios os negros são a maioria de sua população.

## **CONSIDERAÇÕES FINAIS**

As lutas feministas e toda a pujança das produções de autoria feminina revelam-se a grande força de verdade que impulsiona o discurso feminino no mundo contemporâneo contra toda forma de opressão. O que se constata é

que o discurso feminino na música popular brasileira tem se combinado com práticas afirmativas no campo das lutas sociais, sendo a temática da violência e do preconceito combatidos com veemência. Adriana Calcanhotto, a exemplo de tantas, não só se manifestou poética e criticamente contra a cultura racista que vitimou Miguel Otávio, como também reverteu todo o cachê arrecadado com os direitos autorais da música 2 de junho para o Instituto Menino Miguel, fundado pela UFRPE. Não somente dedicadas às temáticas lírico-amorosas, mas agora engajadas na discussão de temas sociais, aos poucos, as mulheres rompem o silenciamento sobre as representações, demarcando a noção de que todas as discussões passam pelo campo político, inclusive a sua própria identidade. Se não podemos ainda falar de uma justa divisão do trabalho e dos direitos, já podemos perceber que a visão patriarcal sobre os fenômenos do mundo tem sido contestada e combatida pelo discurso feminino, que desconstrói os estereótipos e os estigmas acerca dos preconceitos e dos vários tipos de violência, exaustivamente naturalizados pelo imaginário social.

## REFERÊNCIAS

ALMEIDA, S. **Racismo estrutural**. RIBEIRO, D. (org.). São Paulo: Ed. Jandaia, 2018. 256 p.

BOURDIEU, P. **A dominação masculina**. Tradução de Maria Helena Kühner. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2021. 207 p.

CALCANHOTTO, A. **2 de junho**. Disponível em: <https://www.lettras.mus.br/adriana-calcanhotto/2-de-junho/> Acesso em 10/02/2022.

CAÑAS, Ana. **Dói**. Disponível em: <https://www.lettras.mus.br/ana-caas/doi/> Acesso em 11/03/2022

CHARAUDEAU, P. **Linguagem e discurso: modos de organização**. Tradução Angela M.S. Corrêa e Ida Lúcia Machado. São Paulo: Contexto, 2016. 249 p.

CHARAUDEAU, P. Os estereótipos, muito bem. Os imaginários, ainda melhor. Traduzido por André Luiz Silva e Rafael Magalhães Angrisano. **Entrepalavras**, Fortaleza, v.7, n.1, p. 571-591, jan/jun. 2017

HALL, Stuart; WOODWARD, Kathryn. **Identidade e diferença**. Tradução de Tomaz Tadeu da Silva. Petrópolis-RJ: Vozes, 2000. 133p.

LIPOVETSKY, Gilles. **A terceira mulher: Permanência e revolução no feminino.** Tradução de Maria Lucia Machado. São Paulo: Companhia das letras, 2000.

MELO, M; TELES, M. **O que é violência contra a mulher.** São Paulo: Ed. Brasiliense, 2002. 125 p.

RORO, A. **Mônica.** Disponível em: <https://www.lettras.mus.br/angela-ro-ro/726806/> Acesso em 10/02/2022.

SAFIOTTI, H. **O poder do macho.** São Paulo: Ed. Moderna, 1986. 120 p.

SANTA CRUZ, Maria Áurea. **A musa sem máscara: a imagem da mulher na música popular brasileira.** Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 1992. 111p.

DE TOLEDO MURGEL, Ana Carolina Arruda. A canção no feminino in: **Labrys**, v. 18, p. 1-33, 2010. Disponível em <http://www.caromurgel.mpbnet.com.br>. Acesso em: 10 jun. 2017.



# SEÇÃO RESUMOS