

Artivismo de gênero: discursos de/sobre a mulher no “feminejo”**Artivisme de genre : discours de/sur la femme dans le “feminejo”**

Débora Massmann¹
José Weverton F. S. da Silva²
Jaciele Nunes Batista³
Jéssica de Jesus Santos⁴

Resumo

A partir de uma perspectiva discursiva, neste artigo, produzimos um batimento constante entre condições de produção e memória discursiva e analisamos as letras de duas músicas que compõem o movimento artivista chamado feminejo. De acordo com as análises, foi possível verificar que as músicas em estudo colocam em funcionamento um discurso de/sobre a violência contra a mulher que (re)produz a memória discursiva do machismo, da misoginia e da dominação. Analisando ainda as condições de produção dessa discursividade, compreendemos que há sempre possibilidade de rupturas e de fissuras que colocam em circulação outros/novos sentidos de/sobre a mulher.

Palavras-chave: *Análise de discurso. Gênero. Artivismo. Feminejo*

Résumé

À partir d'une perspective discursive, dans cet article, nous produisons un battement constant entre les conditions de production et la mémoire discursive et nous analysons deux chansons qui font partie du mouvement artivista appelé feminejo. Selon les analyses, on a pu constater que les musiques mettent en place un discours de/sur la violence contre la femme qui (re)produit la mémoire discursive du machisme, de la misogynie et de la domination. En analysant également les conditions de production de cette discursivité, nous comprenons qu'il y a toujours des possibilités de ruptures et des fissures qui mettent en circulation d'autres/nouveaux sens de/sur la femme.

Mots-clés: *Analyse de discours. Genre. Artivisme. Féminisme*

Recebido em: 28/03/2021.

Aceito em: 10/05/2021.

¹ Docente do Programa de Pós-Graduação em Linguística e Literatura na Universidade Federal de Alagoas. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-3401-2291>.

² Graduando em Letras na Universidade Federal de Alagoas. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-0316-1745>.

³ Mestranda em Pós-Graduação em Linguística e Literatura na Universidade Federal de Alagoas. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-6604-4159>.

⁴ Mestranda em Pós-Graduação em Linguística e Literatura na Universidade Federal de Alagoas. ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-0697-8539>.

Considerações iniciais

Neste estudo, inscritos na perspectiva das Ciências da Linguagem, mais especificamente, dos estudos discursivos, dedicamo-nos a refletir sobre o processo de significação da mulher na música sertaneja. Direcionamos nosso olhar de modo muito específico ao movimento musical intitulado “feminejo”. Apresentando-se como uma subcategoria do estilo sertanejo, sendo produzido especialmente por mulheres e tendo como público-alvo as mulheres, neste gênero musical, todo o processo de criação, composição das letras, arranjos e interpretação das canções é, em tese, realizado por elas.

Inscrevendo-se em um movimento maior que faz a articulação entre arte e ativismo, o chamado de artivismo musical, o feminejo promove a articulação de diferentes ritmos como o sertanejo, o pop e o eletrônico, entre outros e traz para a música questões relativas às políticas afirmativas e às demandas sociais envolvendo, especialmente, o público feminino. Como podemos observar, o feminejo promove a articulação mais que necessária entre música, arte e política e coloca em funcionamento um processo de ruptura com os sentidos institucionalizados e cristalizados em nossa sociedade de/ sobre a música sertaneja. Em sua essência, o feminejo se propõe então como um artivismo de gênero. Como destaca Rocha⁵ (2018), o artivismo pode ser descrito como uma “uma expressão que tem uma tradição aqui no Brasil e ficou um tempo esquecida; nos anos 1970, ela foi bastante utilizada, e ela volta agora, para a gente pensar esses artivismos musicais de gênero”.

Ao trazer questões que tratam do cotidiano das mulheres, suas angústias, suas dores, seus sonhos, sua sexualidade, o feminejo instaura outros (novos?) sentidos para o universo da música sertaneja que historicamente é marcado pela dominação masculina. A ruptura que se produz a partir de 2016, data em que o feminejo começa a dominar as plataformas de *streaming*⁶, está alinhada às condições de produção da luta das mulheres pelos seus direitos, pela sua visibilidade e pela sua voz. A (re)significação produzida em torno da música sertaneja e em torno da mulher, que é posta em funcionamento no e pelo movimento feminejo, pode ser descrita como um processo de mobilização social que têm na música seu espaço de formulação, constituição e circulação.

De acordo com Rocha (2018), é preciso refletir sobre esse processo compreendendo que ele dá a conhecer “essa grande relação entre entretenimento e possibilidades de resistência, ou possibilidades de ação política, de consenso social, de mobilização social, de transformação social, e assim por diante” (ROCHA, 2018⁷). Para a autora, o artivismo de gênero, que se materializa sob a forma do feminejo, conduz à desestabilização de pré-construídos que, na história da produção artístico-musical e em algumas áreas do conhecimento, conduzia a pensar que o entretenimento estava apartado da transformação social. Ou ainda de que o entretenimento anestesiava, não produzia reflexão (ROCHA, 2018). Entretanto, se pensarmos a partir da perspectiva discursiva, compreendemos que a arte é um instrumento de crítica social. Para Massmann (2018, p.

⁵ Disponível em: <http://www.generonumero.media/entrevista-artistas-de-genero-e-transformacao-pela-musica/>. Acesso em: 28 jan. 2021.

⁶ O “*streaming*” é uma forma de distribuição digital, em oposição à descarga de dados. Para mais informações, confirma “Feminejo: o que você precisa saber sobre o estilo musical”. Disponível em: <https://blog.7mboots.com.br/2019/06/17/feminejo-estilo-musical/#:~:text=O%20brasileiro%20%C3%A9%20muito%20criativo,%2C%20pop%2C%20eletr%C3%B4nico%20at%C3%A9%20funk.> Acesso em: 29 jan. 2021.

⁷ ROCHA, R. M. Entrevista: ‘Artistas de gênero’ e a transformação pela música. *In: Gênero e Número*, publicado em 7 fev. 2018. Disponível em: <http://www.generonumero.media/entrevista-artistas-de-genero-e-transformacao-pela-musica/>. Acesso em: 28 jan. 2021.

44), a arte instala sempre a possibilidade de ruptura porque é essencialmente política. De acordo com a autora, “é preciso fazer arte para dar voz àqueles que são impedidos de falar. Nessas condições de produção, discursos forçosamente silenciados pelo jogo de poder das instituições são postos em funcionamento e ganham visibilidade” por meio da arte. A pesquisadora acrescenta ainda que “partidária ou não, atravessada pelas relações de força, [...], ressoando a luta pelos direitos civis, [...], a arte sempre se constituiu politicamente: seja como uma forma de manutenção da ideologia dominante, seja como um espaço de resistência do sujeito, dos sentidos e da sociedade” (MASSMANN, 2018, p. 44).

Considerando o exposto, este estudo, inscrito na perspectiva da análise de discurso, tal como proposta por Pêcheux (1969) e Orlandi (2002), tem como objetivo compreender como a mulher é significada no feminejo, considerado, nesta reflexão, como um movimento de artivismo de gênero. Sem dúvida, as questões de gênero já avançaram significativamente no que se refere aos direitos das mulheres e a sua visibilidade na sociedade contemporânea. Entretanto, temos observado que o caminho a ser percorrido para a efetiva equidade de gênero e para a possibilidade (mínima que seja) da exclusão do machismo ainda é longo. De nossa posição, enquanto analistas de discurso, entendemos que, à medida que trazemos para o debate, questões como as que compõem este estudo, estamos dando visibilidade e apontando para a relevância social e científica da questão de gênero.

Dispositivo teórico-metodológico

Para pensar o processo de produção de sentidos em análise de discurso, é sempre importante compreendermos as condições de produção do discurso e o funcionamento do interdiscurso (memória discursiva). Essas duas noções são centrais para se analisar o funcionamento da discursividade sobre a mulher na história e, em especial, o advento do feminejo.

Conforme ensina Orlandi (2002), as condições de produção compreendem fundamentalmente os sujeitos e a situação, e podem ser observadas em sentido estrito ou amplo: o primeiro é chamado de circunstâncias da enunciação, ou seja, o contexto imediato; já o segundo inclui o contexto sócio-histórico e ideológico. Já a noção de memória discursiva é compreendida pela autora como interdiscurso, ou seja, “aquilo que fala antes, em outro lugar, independentemente” (PÊCHEUX, 1969, p. 68) e que possibilita dizeres outros, que convocados na história, ideologicamente marcados, que afetarão os discursos produzidos pelo sujeito, em dada condição de produção. Nas palavras de Orlandi (2002, p. 33), o interdiscurso “é o que chamamos de memória discursiva: o saber discursivo que torna possível todo dizer e que retorna sob a forma do pré-construído, o já-dito que está na base do dizível, sustentando cada tomada de palavra”. Articulado à noção de interdiscurso, temos ainda o intradiscurso, que é compreendido como aquilo que está sendo dito naquele momento dado, em condições dadas. Trata-se da constituição determinando a formulação, pois “só podemos dizer (formular) se nos colocamos na perspectiva do dizível (interdiscurso, memória)”. Todo dizer, na realidade, se encontra na confluência dos dois eixos: o da memória (constituição) e o da atualidade (formulação). É desse jogo que tiram os sentidos (ORLANDI, 2002, p. 33).

No processo discursivo, o interdiscurso está sempre articulado ao complexo de formações ideológicas representadas no discurso pelas formações discursivas: trata-se

daquilo que o sujeito pode e deve dizer em situação dada em uma conjuntura dada (ORLANDI, 2002). As formações discursivas vão estar relacionadas com uma conjuntura sócio-histórica e guiadas pela Formação Ideológica, que segundo Pêcheux (1988):

Comportam necessariamente, como um de seus componentes, uma ou várias formações discursivas interligadas que determinam o que pode e deve ser dito [...] a partir de uma posição dada numa conjuntura, isto é, numa relação de lugares no interior de um aparelho ideológico, e inscrita numa relação de classes (PÊCHEUX, 1988, p. 166-167).

Isso ocorre porque as formações discursivas são governadas por formações ideológicas, que refletem as diferentes posições sociais que esses sujeitos ocupam. Ou seja, essas formações não podem ser pensadas/trabalhadas separadamente, já que estão articuladas. Por isso, podemos falar das mesmas coisas, atribuindo-lhes sentidos diferentes, porque as palavras mudam de sentido ao passarem de uma formação discursiva para outra.

Em todo processo discursivo, os sentidos são múltiplos e instáveis. Eles apontam para a incompletude da linguagem, para sentidos que não são ditos, mas que poderão aparecer a qualquer momento, pois constituem a sustentação da relação entre os discursos. Para Orlandi (2002, p. 82): “quando se diz “x”, o não-dito “y” permanece como uma relação de sentido que informa o dizer de “x”. Há, então, um silêncio necessário que produz efeitos de sentidos. Ao falar, o sujeito tem necessariamente uma relação com o silêncio, pois não se pode dizer tudo. Desse modo, Orlandi (1995) considera que o silêncio é fundante para que o sujeito produza sentido. Sendo assim, o silêncio não fala, mas significa. Não se deve separar o silêncio da história e da ideologia, visto que é através delas que se têm a produção de sentidos. A autora esclarece ainda que o silêncio que

atravessa as palavras, que existe entre elas, ou que indica que o sentido pode sempre ser outro, ou ainda que aquilo que é mais importante nunca se diz, todos esses modos de existir dos sentidos e do silêncio nos levam a colocar que o silêncio é “fundante”. Isso porque é matéria signficante, estando os sujeitos sempre condenados a interpretar (ORLANDI, 2007, p. 14).

Assim, compreendemos que no funcionamento discursivo, há sempre silêncios, pois, quando se escolhe uma palavra, silencia-se outra. Orlandi (2007), ao desenvolver suas reflexões em torno do silêncio, estabelece ainda que há uma política do silêncio que pode assim produzir sentidos necessários ao apagamento de todo um conjunto de sentidos que não devem ou não podem ser produzidos. A autora considera que o silêncio é fundamental enquanto componente na relação dos sujeitos com as formações discursivas, pois quanto mais falta há num dizer, mais silêncio se instala nele. Assim, apresentam-se mais possibilidades de sentidos, ultrapassando os limites do dizível, construindo sentidos outros que lhe são proibidos, permitindo a construção da história não apenas como reprodução, mas como modificadora dos sentidos.

Como podemos observar, os estudos e pesquisas desenvolvidos acerca do discurso na teoria Pêcheuxtiana tratam da relação língua-sujeito-história ou, mais propriamente, a relação língua-ideologia, isto é, a língua como sendo um sistema signficante em sua relação com a história, tendo o discurso como o lugar da observação dessa relação. É fundamentado nesta perspectiva teórica, que neste estudo, dedicamo-nos a compreender o processo de produção dos sentidos de/sobre a mulher nas letras de músicas sertaneja que constituem o movimento chamado feminejo. O discurso (re)produzido pela música

sertaneja pode ser compreendido como uma descrição do cotidiano, ou melhor, um (re)produção de sentidos que circulam em nossa sociedade. Desse modo, a análise procurará mostrar como a mulher é significada no feminejo, considerado, nesta reflexão estudo, como um movimento de artivismo de gênero.

Metodologicamente, para desenvolver este estudo, buscamos estabelecer um diálogo constante entre teoria/método/procedimento analítico e objeto, tal como se espera de uma pesquisa que se inscreve na análise de discurso materialista. Isso significa dizer que nos inscrevemos numa perspectiva de entremeio, fluida (não positivista) e aberta. O método para nós não se reduz à aplicação automática da teoria, mas sim a uma construção do analista orientado por sua questão de pesquisa, pela delimitação de seu objeto e pelo batimento sempre presente entre a descrição (estrutura) e análise (acontecimento). Como nos ensina Orlandi (2012, p. 12), em análise de discurso, o método “procura expor o olhar leitor à opacidade do texto, que leva em conta que algo fala antes, em outro lugar e independentemente, faz continua retomada da teoria, no processo analítico”. Isso significa que, metodologicamente, vamos interrogar, questionar e problematizar o processo de significação e o funcionamento dos sentidos e dos discursos na história. Para isso, selecionamos como *corpus* de pesquisa duas canções, compostas e interpretadas pela dupla sertaneja Simone e Simaria, a saber, “Ele bate nela” (2017) e “Amor que dói” (2019). A partir das análises dessas músicas, podemos analisar as condições de produção e o processo discursivo que ali é posto em funcionamento.

Música, mulher e discurso: que sentidos são (re)produzidos no feminejo?

Em nossas análises, buscamos respostas para a seguinte questão de pesquisa: como as mulheres são significadas nestas músicas dadas as condições de produção do referido movimento musical a que pertencem (o feminejo)? A partir do nosso dispositivo teórico, composto por noções como condições de produção, formações discursivas, formações imaginárias e interdiscurso, buscamos compreender o processo discursivo posto em funcionamento nessas canções e os efeitos de sentidos produzidos em torno da imagem da mulher no feminejo.

Num primeiro gesto analítico, observamos que, no conjunto de músicas que compõem o movimento feminejo, podemos encontrar, por exemplo, músicas de denúncia, em que o tema central está diretamente relacionado à questão da violência doméstica, e música de traição, cujo mote principal é aquele da separação. Para a presente reflexão, selecionamos duas canções que fazem parte deste primeiro grupo, a saber, “Ele bate nela” (2017) e “Amor que dói” (2019), ambas compostas e interpretadas pela dupla sertaneja Simone e Simaria.

A seleção deste material se justifica pela sua relevância social e científica. As duas músicas colocam em funcionamento um discurso de/sobre a violência contra a mulher e se apresentam como importantes materiais de análise discursiva já que nos permitem observar o funcionamento político e histórico dos sentidos em torno do tema. No que refere à relevância social, à medida que a violência contra a mulher “vira” tema de música, pode-se contribuir para o enfrentamento das causas, para a conscientização da necessidade de denúncias e ainda para o tratamento (nas mais diversas formas) das suas consequências. Em se tratando da relevância científica, as músicas selecionadas permitem observar suas condições de produção, as formações discursivas e ideológicas que se materializam nessas

letras, o imaginário social que elas (re)produzem, bem como a discursividade de/sobre a violência contra a mulher que é posta em funcionamento nestas canções.

Dada sua inscrição nos movimentos de conscientização sobre a violência doméstica, em 2019, Simone e Simaria foram convidadas pelo Governo Federal para encabeçar a campanha⁸ de combate à violência doméstica. Na ocasião, a música “amor que dói” foi escolhida, inclusive, como tema da campanha.

Quadro 1: *Corpus* da pesquisa.

“Ele bate nela” (2017)	“Amor que dói” (2019)
<p>Simone e Simaria Era uma moça Uma moça muito especial Que namorava um cara Que também parecia ser especial Ele demonstrava Ser um homem diferente Mesmo com sua gentileza Não conquistou a família da gente E ele demonstrava amor E jurava que nunca te enganou Que seria sempre um anjo na vida dela Que nunca maltrataria ela E ela confiou E entregou todo o seu amor E esse cara com um tempo A sua máscara quebrou E agora ele bate, bate nela E ela chora Querendo voltar pros braços de sua mãe E agora eu tô sem saída E se eu for embora Ele vai acabar com a minha vida Aaaaai, aaaai Quanta dor eu sinto no meu peito Devia ter feito as coisas direito Aaaai, aaaai Oh Deus me tire desse sofrimento Porque assim eu não aguento Só quero ser feliz</p>	<p>Simone e Simaria Por muito tempo eu fiquei calada Mesmo vivendo tanta coisa errada Um pesadelo que não tem fim Sempre era assim E essa rosa agora não adianta nada Mais uma vez, sua desculpa não apaga As marcas dessa dor Que você deixou E a gente não se olha mais do jeito que se olhava Você não toca em mim do jeito que você tocava Amor que dói Não é amor, não, não, não, não (2x) E a gente não se olha mais do jeito que se olhava Você não toca em mim do jeito que você tocava Amor que dói Que cala a voz, não é amor (2x) Eu não calo a minha voz Vou gritar por todas nós Eu não calo a minha voz Não (2x) Eu não calo a minha voz Se for preciso, vou gritar por todas nós Eu vou deixar meu coração falar Saber que eu me amo e não vou me calar Se atinge uma, atinge todo mundo Machuca uma, machuca todo mundo Você não tá sozinha, não Então por que não tira a tua voz do mudo?</p>

Fonte: <https://www.letras.mus.br/simone-simaria-as-coleguinhas/mais-tocadas.html>. Acesso em 12 jul. 2020.

Sobre a música “Ele bate nela”

Como o título sugere, a música “Ele bate nela” apresenta uma denúncia acerca da violência contra a mulher. Composto as condições de produção amplas, há a figura da mulher do século XXI que traz consigo um imaginário de/sobre essa mulher, especialmente, se observarmos o ano de lançamento da canção: 2017. Neste ano, os movimentos em defesa dos direitos das mulheres ganham ainda mais força no cenário mundial. Com o advento da internet e das redes sociais, na primeira e na segunda décadas do século XXI, o movimento feminista ganha força e se torna múltiplo, diverso e plural.

⁸ Para saber mais, acesse: https://www.youtube.com/watch?v=6JDaygqls3k&feature=emb_logo. Acesso em: 20 jan. 2021.

De fato, nas condições de produção da sociedade da informação, as pautas feministas se deslocaram do espaço urbano, das ruas, para o espaço digital, das redes sociais. Com a tecnologia, o feminismo ganhou espaço e reconhecimento: à medida que se propagou pelas redes na internet, o feminismo difundiu suas ideias e alcançou outros públicos aumentando consideravelmente o número de seguidores. Com isso, o feminismo foi sendo inserido em outros espaços de reflexão, como, aquele da arte, da música e da literatura, por exemplo. No cenário artístico, por exemplo, podemos citar o movimento denominado “#MeToo”, que começou nos Estados Unidos, quando a atriz Alyssa Milano publicou no seu *Twitter* um pedido para que as pessoas que já tivessem sofrido assédio sexual, usasse a *hashtag* #MeToo. A *hashtag* inspirou que milhares de mulheres denunciassem os assédios sofridos. Como resultado desse movimento, segundo reportagem do site “O globo”⁹, mais de 200 homens influentes foram denunciados e perderam seus cargos após esse movimento.

É nessas condições de produção que a música em estudo foi produzida. É interessante observar que há, então, em 2017, um movimento em escala mundial, que tem como tema central a denúncia em relação à violência e aos abusos de que as mulheres são vítimas. Além disso, cabe destacar que, discursivamente, tomaremos as músicas em sua narratividade a fim de compreender “como as instituições e seus discursos determinam as formas com que se dão estes processos de identificação ou de resistência” (ORLANDI, 2016, p. 12). Ao tratar da questão da narratividade, na perspectiva discursiva, Orlandi ressalta que essa noção pode ser definida como

a maneira pela qual uma memória se diz em processos identitários, apoiados em modos de individuação do sujeito, afirmando/vinculando seu pertencimento a espaços de interpretação determinados, consoantes a específicas práticas discursivas. Esses “determinados” são a matéria de nossa pesquisa (ORLANDI, 2016, p. 15).

Avançando em nossas análises, no primeiro recorte, chama a atenção, neste momento, as formas linguísticas utilizadas para fazer referência à personagem feminina que é designada por meio do substantivo “moça”. No imaginário popular, a forma “moça” coloca em funcionamento, em sua historicidade, uma memória de significações que nos permite tecer interpretações sobre quem é essa personagem: trata-se de uma jovem mulher que pode ter pouca experiência em relacionamentos; além disso, historicamente, o termo “moça” era atribuído às donzelas, jovens que ainda não tinham iniciado sua vida sexual. Observamos assim que, na construção em estudo já há um pré-construído em relação ao imaginário de/sobre mulher, vítima da agressão. No mesmo recorte, é possível observar que o personagem masculino é designado de uma maneira muito distinta: “cara”, “ele” e “homem”. Isso coloca em funcionamento sentidos que, no imaginário popular, apontam para o funcionamento de uma determinada formação discursiva que se filia à ideologia machista: enquanto ela é moça donzela, ele é um homem (por que não um rapaz?), um cara. Essa forma de referir já produz como efeito o funcionamento do machismo no que se refere às relações heterossexuais, especialmente: para o homem, há um imaginário de que quanto mais experiente (sexualmente), melhor; para a mulher, espera-se justamente o contrário.

⁹ Disponível em: <https://oglobo.globo.com/sociedade/levantamento-mostra-que-movimento-metoo-tirou-201-homens-do-poder-23183032>. Acesso em: 04 jun. 2020.

Recorte 1:	<p>Era uma moça Uma moça muito especial Que namorava um cara Que também parecia ser especial Ele demonstrava Ser um homem diferente Mesmo com sua gentileza Não conquistou a família da gente</p>	Recorte 2:	<p>E ele demonstrava amor E jurava que nunca te enganou Que seria sempre um anjo na vida dela Que nunca maltrataria ela E ela confiou E entregou todo o seu amor E esse cara com um tempo A sua máscara quebrou</p>
------------	---	------------	---

Se no Recorte 1, o personagem masculino é significado como sendo “um homem diferente”, ou seja, que, em tese, não se inscreveria naquele imaginário da supremacia historicamente produzida em torno do macho-alfa-hetero-branco, no Recorte 2, observamos que há um direcionamento de sentidos para a construção deste “ser diferente” de modo que o relacionamento é descrito, sobretudo, pelo viés romântico, com destaque para as juras de amor, para o cuidado e para a confiança. Entretanto, no verso “A sua máscara quebrou”, há um rompimento nesta narrativa que produz um efeito de contradição no funcionamento da significação. Outros sentidos se instalam no fio do dizer e vão rompendo com a discursividade, como, podemos observar no Recorte 3.

Recorte 3:	<p>E agora ele bate, bate nela E ela chora Querendo voltar pros braços de sua mãe E agora eu tô sem saída E se eu for embora Ele vai acabar com a minha vida</p>	Recorte 4:	<p>Aaaaai, aaaaai Quanta dor eu sinto no meu peito Devia ter feito as coisas direito Aaaai, aaaaai Oh Deus me tire desse sofrimento Porque assim eu não aguento Só quero ser feliz</p>
------------	--	------------	--

Os versos “E agora ele bate, bate nela / E ela chora” materializam (e naturalizam?) a violência doméstica sob a forma de agressões físicas. Observando o funcionamento da narrativa neste recorte, compreendemos pelo interdiscurso que o discurso machista está ali significado o tempo todo: o homem é colocado em posição de superioridade em relação à mulher. No recorte 3, a banalização da violência contra a mulher põe em circulação discursos que reforçam a dominação (masculina) e a subordinação (feminina) de modo que a mulher passa a ser significada como propriedade do homem, portanto, submissa a ele. Neste jogo entre a memória discursiva e os sentidos (re)produzidos na música em estudo parece haver uma espécie de banalização da violência contra mulher de modo que o homem pode até lhe tirar a vida: “E agora eu tô sem saída / E se e for embora/ Ele vai acabar com a minha vida”. Observamos assim que, neste recorte 3, a memória discursiva presentifica o discurso machista que se sustenta, historicamente, em uma sociedade essencialmente patriarcal. O discurso das vítimas de violência doméstica aparece escancarado aqui: a vítima quer ir embora, mas têm medo do que o agressor possa fazer. A utilização do verbo “acabar” no futuro do presente, no verso “Ele vai acabar com a minha vida”, reforça esse discurso de medo das mulheres perante seus agressores. Aqui, observamos também à referência ao crime de feminicídio¹⁰, uma realidade presente na vida de muitas mulheres mundo afora.

No Recorte 4, o uso da interjeição “ai” materializa na superfície linguística o sofrimento da personagem feminina. Comumente empregada para designar dor, a interjeição produz aqui a confirmação da violência doméstica cujo efeito de sentido vinha sendo construindo nos versos anteriores. Mais adiante, em “Quanto dor eu sinto no meu

¹⁰ Em 2015, foi promulgada a lei nº 13.104/2015, conhecida também como lei do feminicídio.

peito”, abre-se ‘espaço’ para uma dupla interpretação dessa “dor” que a personagem diz sentir: o agressor pode ter batido no seu peito, como também, pode significar a decepção por ter confiado nele. Já o verso “devia ter feito as coisas direito” para reescrever e ressignificar parte do Recorte 1, mais especificamente, no verso “Não conquistou a família da gente”. Ou seja, esse “ter feito as coisas direito” pode ser compreendido que a personagem feminina está arrependida por não ter ouvido sua família já que mesmo ele sendo gentil, não agradou sua família. Aqui, novamente, observamos que o machismo continua fortemente significado à medida que, de um lado, materializam-se sentidos de/sobre a violência doméstica e, de outro lado, há essa questão familiar atravessando a relação amorosa: e se fosse o contrário, um homem, por exemplo, será que ele cantaria a não aprovação da família em relação a sua amada?

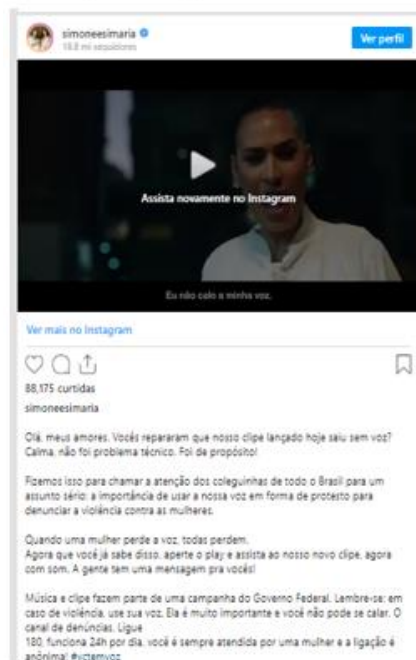
À medida que analisamos a música “Ele bate nela”, observamos que há um emaranhado de discursos que ali estão significados: o discurso romântico, o discurso machista, o discurso da violência doméstica e o discurso da esperança. Nos estudos discursivos, esse atravessamento de diferentes discursividade dá a conhecer a produtividade de nosso objeto de estudo e nos permite observar como ocorre a relação entre linguagem e sociedade na história, ou melhor, como se dão os processos de significação na história. A música “Ele bate nela” é uma música de denúncia não só porque retrata uma história de (des)amor e de dor, mas porque nos permite (re)conhecer o funcionamento dessas formas de violência na história da nossa sociedade.

Sobra a música “Amor que dói”

Também composta e interpretada pela dupla Simone e Simaria, “Amor que dói” foi lançada em 2019 e retrata o rompimento do silêncio¹¹ das mulheres frente à violência doméstica. Seleccionada para ser o “carro-chefe” de uma campanha contra a violência doméstica, promovida pelo Governo Federal, a música foi lançada, no primeiro ano do governo do atual presidente da República, Jair M. Bolsonaro, período em que se assistiu a um aumento significativo no número de casos de feminicídio, no país. De acordo com os dados do “Monitor da violência”, disponível no portal G1¹², em 2019, o Brasil teve “3.739 homicídios dolosos de mulheres em 2019 (uma redução de 14% em relação ao ano anterior), entretanto, do total, 1.314 foram feminicídios, o maior número já registrado desde que a lei entrou em vigor, em 2015”.

Analisando o processo discursivo posto em funcionamento nesta canção e nas formas de divulgação da campanha, observamos que, na

Figura 1: Instagram Simone e Simaria



Fonte:
<https://instagram.com/simoneesimaria?igshid=ln9t2608igat>

¹¹ A maioria das vítimas de violência doméstica não denuncia seus agressores por medo e/ou vergonha.

¹² Disponível em: <https://g1.globo.com/monitor-da-violencia/noticia/2020/03/05/mesmo-com-queda-recorde-de-mortes-de-mulheres-brasil-tem-alta-no-numero-de-feminicidios-em-2019.ghtml>. Acesso em: 10 jun. 2020.

primeira versão, lançada pela dupla sertaneja, o clipe era composto apenas por imagens. Não havia som. O clipe estava mudo. Aquilo que para alguns parecia ser uma falha técnica, na realidade, foi a forma encontrada pela dupla para chamar a atenção em relação ao silêncio que, historicamente, atravessa e afeta as questões de violência doméstica.

Engajada no combate à violência contra as mulheres, a dupla sertaneja, ao lançar esta canção, fez coro com o movimento “mexeu com uma mexeu com todas”, citado inclusive na letra da música e deu força à campanha que vinha sendo desenvolvida nas redes sociais sob a *#vctemvoz*. Conforme destacado anteriormente, dadas as condições de produção da referida música, podemos compreendê-la como um acontecimento discursivo já que rompe com uma discursividade de/ sobre a mulher e de/ sobre a violência contra às mulheres. Violência esta que, como apontam os dados dos institutos de pesquisa, ganhou força com a ascensão da extrema direita no país.

De acordo com Pêcheux (2008), o acontecimento discursivo resulta do encontro de redes de memória com a atualização dos sentidos. Se pensarmos na questão da violência contra as mulheres, há, sem dúvida, uma memória em torno do tema que é ressignificada na e pela música. Como apontam Massmann e Voss (2021), essa ressignificação produzida pelo acontecimento discursivo coloca em funcionamento discursos que parecem marcar “a possibilidade de uma desestruturação-reestruturação dessas redes [de memória] e trajetos [sociais]” (PÊCHEUX, 2008, p. 26). As autoras esclarecem que

a partir de um acontecimento histórico, [...] assiste-se a uma movimentação no “estatuto das discursividades que atravessam um acontecimento [histórico], entrecruzando proposições de aparência logicamente estável [...] e formulações irremediavelmente equívocas” (PÊCHEUX, 2008, p. 28). (MASSMANN; VOSS, 2021, p. 28).

A partir do exposto, entendemos que o acontecimento discursivo produz e coloca em circulação novas discursividades e outros sentidos que emergem desse encontro da memória com a atualidade (PÊCHEUX, 2008). No caso em estudo, a música produz rupturas e deslocamentos importantes no conjunto de filiações históricas de e sobre a violência contra a mulher. Como destaca Pêcheux, “todo discurso é o índice potencial de uma mexida nas filiações sócio-históricas de identificação, na medida em que constitui simultaneamente um efeito dessas filiações e um trabalho [...] de deslocamento em seu espaço” (PÊCHEUX, 2008, p. 26).

Compreendemos assim que “Amor que dói” materializa, pois, um acontecimento discursivo. E, de acordo com Massmann e Voss (2021, p. 29), discursivamente, todo esse processo de significação que é posto em funcionamento nesta canção está

ancorado na história e é atravessado pela ideologia, pelas relações de força e de poder. Isso nos leva a compreender que, no processo sócio-histórico em que os discursos são produzidos, há um funcionamento da temporalidade que lhe é constitutivo: um antes (a memória), uma atualidade (o que emerge) e um depois (seu desdobramento). Os deslizamentos e os efeitos de sentidos que decorrem desse acontecimento discursivo já podem ser observados em nossa sociedade (MASSMANN; VOSS, 2021, p. 29).

Além de produzir essas fissuras na discursividade, a música “Amor que dói” toca em um ponto muito interessante do processo de (re)produção e manutenção da violência

doméstica de que, historicamente, as mulheres são vítimas: a questão do silêncio. O silêncio em torno da violência contra a mulher é inimaginável. Olhando para a história de nossa sociedade, tomamos conhecimento de que as mulheres têm sido vítimas constantes dos mais diversos tipos de violência. Em pleno século XXI, essa ainda é a realidade de um grande percentual da população feminina no mundo inteiro. Se há muitas vítimas, conseqüentemente, deveria haver muitas denúncias. Entretanto, a realidade é outra: o número de denúncias ainda é considerado baixo. De acordo com o Ministério da Mulher, da Família e dos Direitos Humanos, em 2020, foram registradas 105.821 denúncias¹³ de violência contra a mulher. A comparação com os números de anos anteriores não pode ser realizada porque a metodologia de acompanhamento foi alterada recentemente.

Quando se trata deste assunto, o silêncio parece ser regra. Isso porque muitas mulheres têm vergonha de denunciar seu agressor, outras têm medo das conseqüências dessa denúncia já que sofrem sérias ameaças. Nesse processo de enfrentamento da violência, observamos o funcionamento da política do silêncio (ORLANDI, 2002) que vai reproduzir a política do medo. O agressor tenta coagir, censurar, suas vítimas interditando sua voz, seu testemunho. Conseqüentemente, quando se trata da violência contra a mulher, temos então a subnotificação de agressões e abusos deste tipo de violência. Esse silenciamento, essa ausência de denúncia, no entanto, tem contribuído para a construção de um “imaginário social que atenua a violência e ridiculariza a mulher” (GRANTHAM, 2009, p. 1).

A partir da análise desta música, podemos observar como o machismo é, de fato, estruturante das relações sociais, especialmente, das relações afetivas. As mulheres tendem a ser subjugadas, pois as relações de força e de poder são constitutivas desse funcionamento do machismo. Isso pode ser observado, por exemplo, no caso desta música no funcionamento do silêncio, como apontamos acima. Nesta análise, foi possível verificar que a música, ao ser inscrever como um acontecimento discursivo, produz movimentos de desconstrução e de desestabilização dos sentidos de/sobre a mulher, entretanto, as fissuras produzidas na discursividade tem de ser constante para que não sejam novamente apagadas e/ou silenciadas pelo machismo, pela misoginia e pelo sexismo.

Considerações finais

Neste estudo, sustentados na perspectiva da análise de discurso materialista, buscamos compreender como a mulher é significada no feminejo. A partir das análises, foi possível observar as múltiplas faces da violência contra a mulher e as diferentes formas de circulação do machismo em nossa sociedade. O machismo é compreendido por nós como estruturante das relações sociais. Ele está absolutamente institucionalizado e se faz presente em diferentes domínios de nossa sociedade, como, por exemplo, no judiciário, no legislativo, no ordenamento jurídico, na economia e nas relações sociais (escola, igreja, família, etc.). Além disso, as análises nos permitiram observar como as mulheres, dadas as condições de produção, por mais adversas que sejam, têm se organizado numa espécie de rede de proteção, de apoio e, especialmente, de resistência. Essas redes produzem como efeito o empoderamento da mulher que vai se fortalecendo, fazendo sua voz ser ouvida (voz que clama por justiça, voz que pede ajuda, voz que grita pelo fim da violência).

¹³ Disponível em: <https://www.gov.br/mdh/pt-br/ondh/paineldedadosdaondh>. Acesso em: 04 mar. 2021.

A partir do percurso teórico-analítico apresentado aqui, tomamos conhecimento de que essas vozes historicamente têm sido sufocadas e silenciadas pelas relações de poder, pelas relações de força que vão se institucionalizando e tentando apagar a mulher de sua posição sujeito de direito. Para romper com as diferentes formas de dominação de que tem sido vítima, a mulher tem encontrado forças no coletivo, nos movimentos de resistência que produzem, metaforicamente, como efeito de sentido coros de vozes. Se antes a voz de uma única mulher era tida como inaudível, agora, vozes coletivas, num movimento conjunto, ganham força e podem deslocar, ao menos discursivamente, as barreiras e os obstáculos que essa sociedade machista tem construído em torno delas.

O artivismo de gênero trouxe para a música popular brasileira, para o feminejo, parte dessas vozes. Este é um avanço significativo se observarmos a tradição e a história da música sertaneja. Sem dúvida, é um passo importante. Mas há tantos outros passos que ainda precisam ser dados para que haja efetivamente equidade de direitos, ressignificação do processo de produção de sentidos em torno da mulher e extinção da violência. Como se pode observar, o percurso de escrita apresentado neste trabalho se mostrou absolutamente produtivo, uma vez que o objeto de estudo selecionado, à medida que ia sendo compreendido discursivamente, abria novas/outras questões de pesquisa dada a complexidade e a relevância teórica e científica do tema. É inegável que as questões de gênero já produziram avanços importantes no que se refere aos direitos das mulheres e à visibilidade na sociedade contemporânea. Mas estamos só no começo....

Referências

BRASIL. Ministério da Mulher, da Família e dos Direitos Humanos. **Painel de dados da Ouvidoria Nacional de Direitos Humanos**. Disponível em:

<https://www.gov.br/mdh/pt-br/ondh/painelledadosdaondh>. Acesso em: 04 mar. 2021.

CARLSEN, A.; SALAM, M.; MILLER, C. C. Levantamento mostra que movimento

#MeToo tirou 201 homens do poder. **O GLOBO**, 25 out. 2018. Disponível em:

<https://oglobo.globo.com/sociedade/levantamento-mostra-que-movimento-metoo-tirou-201-homens-do-poder-23183032>. Acesso em: 04 jun. 2020.

DE ASSIS, C. Entrevista: ‘Artivistas de gênero’ e a transformação pela música.

(Entrevistada: Rose de Melo Rocha). **Gênero e Número**, 7 fev. 2018. Disponível em:

<http://www.generonumero.media/entrevista-artivistas-de-genero-e-transformacao-pela-musica/>. Acesso em: 28 jan. 2021.

GRANTHAM, M. R. Um tapinha não dói: um estudo da violência de gênero. *In: Conexão Letras*. Vol. 4, nº. 4. Porto Alegre, 2009. Disponível em:

<https://seer.ufrgs.br/conexaoletras/issue/view/2580/showToc>. Acesso em: 20 jan. 2021.

MASSMANN, D.; VOSS, L. K. F. A educação em tempos de pandemia: Um

acontecimento discursivo? *In* MASSMANN, D.; VOSS, L. K. F.; MATIAS, T. T.

Formação universitária em tempos de pandemia: desafios e saberes. Maceió:

EDUFAL, 2021 (no prelo).

MASSMANN, D. O político na/da arte: Instituições, discursos, resistências. *In*: ORLANDI, E.; MASSMANN, D. DOMINGUES, A. S. (Org.) **Linguagem, instituições e práticas sociais**. Pouso Alegre: Univás, 2018.

ORLANDI, E. P. **Análise de Discurso**. Princípios e Procedimentos. Campinas: Pontes, 2002.

ORLANDI, E. P. **Interpretação**: autoria, leitura e efeitos do trabalho simbólico. Campinas: Pontes, 2004.

ORLANDI, E. P. **As formas do silêncio**: no movimento dos sentidos. 6 ed. Campinas: Editora da Unicamp, 2007.

ORLANDI, E. P. **Instituição, relatos e lendas**: narratividade e individuação dos sujeitos. Pouso Alegre: Univás; Campinas: RG Editores, 2016.

PÊCHEUX, M. **L'analyse automatique du discours**. Paris: Dunod, 1969.

PÊCHEUX, M. **Semântica e Discurso**. Tradução Eni P. Orlandi. Campinas: Ed. Unicamp, 1988.

PÊCHEUX, M. Análise Automática do discurso (AAD-1969). *In*: GADET, F. & HAK, T. (orgs.). **Por uma análise automática do discurso**: uma introdução à obra de Michel Pêcheux. 3. ed. Campinas: Editora da Unicamp, 1997. p. 61- 105.

PÊCHEUX, M. **O discurso**. Estrutura ou Acontecimento. Tradução Eni P. Orlandi. Campinas: Pontes, 2008.

VELASCO, C.; CAESAR, G.; REIS, T. Cresce o nº de mulheres vítimas de homicídio no Brasil; dados de feminicídio são subnotificados. **G1**, Monitor da Violência, 07 mar. 2018. Disponível em: <https://g1.globo.com/monitor-da-violencia/noticia/cresce-n-de-mulheres-vitimas-de-homicidio-no-brasil-dados-de-feminicidio-sao-subnotificados.ghtml>. Acesso em: 03 jun. 2020.

VELASCO, C.; CAESAR, G.; REIS, T. Mesmo com queda recorde de mortes de mulheres, Brasil tem alta no número de feminicídios em 2019. **G1**, Monitor da Violência, 05 mar. 2020. Disponível em: <https://g1.globo.com/monitor-da-violencia/noticia/2020/03/05/mesmo-com-queda-recorde-de-mortes-de-mulheres-brasil-tem-alta-no-numero-de-feminicidios-em-2019.ghtml>. Acesso em: 10 jun. 2020.