



# DO CHARME DAS CANÇÕES ÀS FRASES BANAIS: UMA ANÁLISE DISCURSIVA DE MÚSICAS EM PRÁTICAS DE LETRAMENTO<sup>1</sup>

## FROM THE CHARM OF SONGS TO BANAL PHRASES: A DISCURSIVE ANALYSIS OF SONGS IN LITERACY PRACTICES

Fernanda Fernandes Pimenta de Almeida LIMA<sup>2</sup>

Jeane Santos Corte CAETANO<sup>3</sup>

### RESUMO

O artigo que ora apresentamos constitui uma reflexão que analisa, sob o enfoque da Análise do Discurso francesa enunciados de músicas, cujos posicionamentos mobilizam sentidos de violência contra a mulher. Discutimos nesta proposta uma história que tem sido forjada ao som de uma musicalidade capciosa que, de modo paradoxal, não tem sido explorada com frequência na escola, embora nos convoque à reflexão junto aos sujeitos escolares. Assim, analisamos excertos de duas músicas que materializam em seus enunciados regularidades de sentidos de misoginia e ratificam o discurso como um processo extensivo às suas condições históricas de produção. Por considerarmos que é tarefa de nós pesquisadores desenvolver nos discentes o que está latente em sua percepção sobre os sentidos do que leem, escrevem, cantam etc., interpretar músicas em sala de aula traduz não apenas uma

---

<sup>1</sup> Este trabalho é resultado de um projeto de pesquisa, realizado na Universidade do Estado de Goiás entre 2018 e 2021.

<sup>2</sup> Doutora em Linguística e Língua Portuguesa pela Universidade Estadual Paulista. Docente da Universidade Estadual de Goiás. E-mail: ffpalima@uol.com.br.

<sup>3</sup> Graduanda em Letras pela Universidade Estadual de Goiás. E-mail: janesantoscorte@outlook.com.





problematização das vozes de seus enunciadores, mas também de uma discursividade que intima questionamentos.

## **PALAVRAS-CHAVE**

Discurso; Música; Violência Doméstica.

## **ABSTRACT**

The article we present here is a reflection that analyzes, under the focus of French Discourse Analysis, utterances of songs, whose positions mobilize senses of violence against women. In this proposal, we discuss a story that has been forged to the sound of a tricky musicality that, paradoxically, has not been frequently explored at school, although it calls us to reflect with school subjects. Thus, we analyzed excerpts from two songs that materialize in their statements regularities of misogyny meanings and ratify the discourse as a process that extends to their historical conditions of production. As we consider that it is the task of us researchers to develop in students what is latent in their perception of the senses of what they read, write, sing, etc., interpreting music in the classroom translates not only a problematization of the voices of its enunciators, but also of a discursivity that calls for questioning.

## **KEYWORDS**

Discourse; Music; Domestic Violence; Literacy.

*Não aprendi nada com aquela sentimental canção  
Nada pra alertar meu coração.*

*Caetano Veloso (2012)*

## **INTRODUÇÃO**

Analisar músicas em sala de aula necessariamente implica em estender a percepção cultural e popular sobre os discursos em diferentes práticas sociais. Na medida em que são enunciadas, as músicas ganham significação nos diversos lugares e/ou comunidades que motivam sua existência e sua



permanência. Outrossim, analisar músicas<sup>4</sup> na ordem de um discurso não é identificar grupos específicos que as enunciam, imprimindo-lhes um sentido ou um lugar que os identifique, mas é conhecer, por meio das vozes que delas ecoam os posicionamentos historicamente marcados de seus enunciadores. Nessa ordem, inscrevem-se os discursos de violência que mobilizam a massa popular por meio de diferentes gêneros musicais e entre esses estão aqueles endereçados à mulher.

Pelo teor e relevância de sua significação para as aulas de Língua Portuguesa, discutir o gênero música, nessa perspectiva enunciativa, leva-nos a entender que as práticas de letramento devem convocar os sujeitos à crítica social sobre o conhecimento que constroem por meio da produção da escrita e da leitura. As músicas que incitam sentidos de violência doméstica, ao serem estudadas, podem promover reflexão e, em seu esteio, dissuadir o machismo que segrega a mulher na ordem social.

A contextualização de músicas brasileiras nas aulas de leitura, por exemplo, possibilita aos alunos uma reflexão sobre os sentidos que povoam o cotidiano, sobre a violência que se inscreve no convívio social e deságua em suas letras. É por meio de uma análise interpretativa de músicas que os alunos podem descobrir como se posicionar diante dos mais diversos discursos de violência que, à sombra de sentidos velados ou escrachados, são remissivos às mulheres.

Apresentamos, assim, um estudo de músicas populares brasileiras que produzem sentidos de violência, observando, à luz da teoria do discurso

---

<sup>4</sup> Neste trabalho, não nos detivemos nos conceitos e/ou características que definem ou diferenciam música e canção. Pelo fato de ambas constituírem modos de expressão e de interação entre os sujeitos, essas designações, aqui, são permutáveis.



e do letramento, o quão profícuo é trabalhar o devido gênero em aulas de Língua Portuguesa. Para tal finalidade, propomos um trabalho com análise de músicas, observando as contribuições que podem ser levadas para a sala de aula, especialmente, nas séries finais do Ensino Fundamental. Para este fim, coletamos letras de 12 (doze) músicas de diferentes gêneros, publicadas entre as décadas de 1926 e 2021, cujo conteúdo temático é remissivo à violência contra a mulher. Analisamos, no âmbito do quadro da teoria do discurso e dos letramentos, 2 (duas) músicas, identificando em sua linguagem efeitos de sentidos de violência contra a mulher.

Sabemos que a interação humana se realiza nas mais diversas esferas sociais e constituem práticas discursivas situadas em sociedade. Levar essa afirmação para a sala de aula é estabelecer uma discussão que associe o trabalho com gêneros discursivos a ações de letramento. Nas palavras de Lemke (2010), um letramento é sempre um letramento em algum gênero e deve ser definido com respeito aos sistemas sógnicos empregados, às tecnologias materiais usadas e aos contextos sociais de produção, circulação e uso de um gênero particular. Segundo Rojo e Barbosa (2015, p. 71), é nas esferas sociais que circulam certos gêneros que refletem e refratam “as restrições impostas pela correlação de posições sociais, pelo jogo de interesses e pelas finalidades próprias dessas esferas e, ao mesmo tempo, cristalizam as formas de discurso – os gêneros – mediante as quais se materializa seu funcionamento”. Os sentidos que se inscrevem nas músicas cristalizam valores a respeito da mulher e do homem em sociedade.

Sabemos que há especificidades que demarcam esses valores e esses sentidos. A especificidade do discurso está em pauta no capítulo segundo do livro *A Arqueologia do saber*, de Michel Foucault (2008), sobre *As Formações*



*Discursivas*. Tal conceito, entre outros, é válido para discutirmos as regularidades de sentido que se inscrevem nas músicas analisadas. Valemo-nos, então, de um método arqueogenealógico que nos possibilita uma compreensão sobre os diferentes mecanismos de poder que se consolidam em práticas discursivas musicalizadas que engendram um saber sobre a mulher atrelado à sua subalternização social. Reiteramos que essas canções não apenas apresentam teores remissivos a uma cultura de violência contra a mulher, mas abordam os sujeitos em seu cotidiano, forjados pelos discursos que os enunciam.

## **1. DOS GÊNEROS AOS (MULTI)LETRAMENTOS: LUGARES DE DISCURSOS**

Estudar os gêneros discursivos tem total relevância para a construção do letramento. Conforme Kleiman (1995, p. 19), “podemos definir hoje o letramento como um conjunto de práticas sociais que usam a escrita, enquanto sistema simbólico e enquanto tecnologia, em contextos específicos, para objetivos específicos”. Tal noção dialoga diretamente com uma concepção de linguagem que assegure a interação entre os sujeitos, bem como que contemple seus interesses no trato com a escrita e na mediação que esta pode ratificar entre sujeito e sociedade.

Consoante à autora, entendemos letramento “como práticas e eventos relacionados com o uso, a função e o impacto social da escrita” (KLEIMAN, 1998, p. 181). Se podemos relacionar letramento a um sistema simbólico com o uso da escrita, depreendemos que escrita é ação que ultrapassa a ordem do conhecimento e alcança a prática social, que alcança os sujeitos em suas vulnerabilidades. Em tese, é o que buscamos fazer, ao utilizarmos a música como prática de letramento. Afinal,



[...] o termo letramento busca recobrir os usos e as práticas sociais de linguagem que envolvem a escrita de uma ou de outra maneira, sejam eles valorizados ou não valorizados, locais ou globais, recobrando contextos sociais diversos (família, igreja, trabalho, mídias, escola etc.), numa perspectiva sociológica, antropológica e sociocultural. (ROJO, 2009, p. 98).

Analisar músicas e seus sentidos é, portanto, um *modus operandi* sobre textos que circulam no cotidiano social das pessoas. É, de modo mais geral, dialogar com a interdisciplinaridade mobilizada por diferentes perspectivas, como a sociologia, a antropologia e a cultura, o que leva a instaurar um diálogo com as práticas que envolvem os sujeitos em formação social, especificamente, em formação escolar.

Trabalhar com música é trabalhar com gênero discursivo. Com isso, temos a definição clássica de Mikhail Bakhtin (2003) que entende a soberania do gênero e sua difusão nos diversos campos da atividade humana. Em sua definição:

[...] o emprego da língua efetua-se em forma de enunciados (orais e escritos) concretos e únicos, proferidos pelos integrantes desse ou daquele campo da atividade humana. Esses enunciados refletem as condições específicas e as finalidades de cada referido campo não só por seu conteúdo (temático) e pelo estilo da linguagem, ou seja, pela seleção dos recursos lexicais, fraseológicos e gramaticais da língua, mas, acima de tudo, por sua construção composicional. Todos esses três elementos – o conteúdo temático, o estilo, a construção composicional – estão indissolivelmente ligados no todo do enunciado e são igualmente determinados pela especificidade de um determinado campo da comunicação. Evidentemente, cada enunciado particular é individual, mas cada campo de utilização da língua elabora seus *tipos relativamente estáveis de enunciados*, os quais denominamos *gêneros do discurso*. (BAKHTIN, 2003, p. 262. Grifos do autor).



Sabemos que a definição de gêneros, em Bakhtin (2003), quebra a noção de texto uniforme, homogêneo e estático. É uma definição que alcança os sujeitos em suas práticas e os sentidos que enviesam a história da sociedade e a história da linguagem. Assim, todo e qualquer texto que se produz integra o sistema da língua e percorre, nessa integração, um complexo e longo caminho de experimentação e elaboração de gêneros e estilos (BAKHTIN, 2003, p. 268). Daí, podemos depreender que letramento não é pura e simplesmente um conjunto de habilidades individuais, e sim conjunto de práticas mobilizadas pela leitura e pela escrita, engendradas ao contexto social e às demandas da atualidade.

Nos dias atuais, temos um produtivo diálogo com práticas de letramentos que envolvem as tecnologias cada vez mais presentes em nosso cotidiano. São novas práticas que vão surgindo e se materializando nos gêneros multissemióticos da era digital. Alguns autores consideram que trabalhar esses novos gêneros em sala de aula é algo inevitável, pois atualizam as práticas de letramentos que, tendo em vista essas novidades, podem ser designadas por multiletramentos.

Nesses termos, Rojo e Moura (2012, p. 8) asseguram que:

[...] trabalhar com multiletramentos pode ou não envolver (normalmente envolverá) o uso de novas tecnologias da comunicação e de informação ('novos letramentos'), mas caracteriza-se como um trabalho que parte das culturas de referência do alunado (popular, local, de massa) e de gêneros, mídias e linguagens por eles conhecidos, para buscar um enfoque crítico, pluralista, ético e democrático – que envolva agência – de textos/discursos que ampliem o repertório cultural, na direção de outros letramentos.



Para os autores, esse processo de trabalho com os multiletramentos requer todo um cuidado de escolha que envolva agenciamento sobre os temas, tendo em vista não apenas sua pluralidade, mas também sua postura ética e democrática. Os multiletramentos trazem noções bem apresentadas na Base Nacional Comum Curricular (2018). O gênero *playlist* comentada, por exemplo, pode ser levado à sala de aula e possibilitar que um conteúdo temático seja explorado de modo dinâmico, mobilizando sons e imagens que despertem a atenção dos discentes sobre suas condições de existência. Rojo e Moura (2012) enfatizam que, ao considerar a multiculturalidade e a multimodalidade, o conceito de multiletramentos é um avanço em relação à noção de letramento.

Conforme a BNCC, o tratamento das práticas leitoras compreende dimensões inter-relacionadas às práticas de uso e reflexão, como: “reconstrução e reflexão sobre as condições de produção e recepção dos textos pertencentes a diferentes gêneros e que circulam nas diferentes mídias e esferas/campos de atividade humana” (BRASIL, 2018, p. 73). Com isso, é válido:

[...] analisar as diferentes formas de manifestação da compreensão ativa (réplica ativa) dos textos que circulam nas redes sociais, *blogs/microblog*, *sites* e afins e os gêneros que conformam essas práticas de linguagem, como: comentário, carta de leitor, *post* em rede social, *gif*, *meme*, *fanfic*, *vlogs* variados, *political remix*, charge digital, paródias de diferentes tipos, vídeos-minuto, *e-zine*, fanzine, fanvídeo, *vidding*, *gameplay*, *walkthrough*, detonado, *machinima*, *trailer* honesto, *playlists* comentadas de diferentes tipos etc., de forma a ampliar a compreensão de textos que pertencem a esses gêneros e a possibilitar uma participação mais qualificada do ponto de vista ético, estético e político nas práticas de linguagem da cultura digital. (BRASIL, 2018, p. 73).



A BNCC, portanto, contempla e possibilita essa abertura do olhar sobre as multissemeioses que povoam os gêneros na atualidade, bem como sobre sua pretensa estabilidade. É um documento que sugere o descentramento e a diversidade dos gêneros para as mais diferentes situações de enunciação em sala de aula.

Embora tenhamos um quadro de inovação quanto aos usos dos textos em sala de aula, não podemos deixar de entender a relação que se estabelece entre letramentos, história e mudança social. Esse liame convida-nos a pensar que embora os novos letramentos se tornem multi e numerosos, os discursos que os formulam sempre retomam já ditos e reatualizam seus sentidos em vista de uma memória que os move.

## **2. ÀS VOLTAS DE ENUNCIADOS MUSICAIS: MEMÓRIA E REGULARIDADES DE SENTIDOS**

Pela duração histórica que acompanha a produção de músicas com teor de violência contra a mulher e por sua recorrência na atualidade, entendemos que não podemos dissociar o processo de interpretação de uma noção de memória elementar a esses discursos.

Sobre essa noção, Marie-Anne Paveau (2007, p. 240) cita Courtine, autor que apresenta o conceito de memória discursiva ao postulado da Análise do Discurso. Courtine parte da seguinte indagação: “Como as sociedades lembram?”, para atestar que a linguagem é o tecido da memória, é sua modalidade de existência histórica essencial (COURTINE, 1994, p. 10 apud PAVEAU, 2007, p. 240). Para Courtine (2009, p. 105), “a noção de memória diz respeito à *existência histórica do enunciado* no interior de práticas



discursivas regradas por aparelhos ideológicos” (grifos do autor). Ou seja, o enunciado tem sua condição de existência nos sentidos que ele retoma, nos sentidos que ele transforma ou repete, além de sua configuração.

[...] A memória discursiva é, com efeito, um conceito que propõe, ao mesmo tempo, um desenvolvimento, um aprofundamento e quase uma alternativa àquela de formação discursiva, e que visa a ancorar a análise do discurso na história, integrando os tempos (curtos, médios ou longos) da memória no estudo da materialidade linguageira. (PAVEAU, 2007, p. 239).

Como argumenta a autora, a memória discursiva ancora a análise do discurso na história. Embora voltemos o olhar para a atualidade, nesse trabalho, a título de exemplo, temos músicas que retomam o ano de 1926, ano em que Sinhô, nome artístico de José Barbosa da Silva, gravou o samba *Já Já*, cuja letra mobiliza sentidos de violência doméstica, conforme observamos nos versos: *Se essa mulher fosse minha / Apanhava uma surra “já já”/ Eu lhe pisava todinha / Até mesmo eu lhe dizê chega”/ O teu cabelinho à inglesa / Eu mandava raspar “já já” / Depois lixava a cabeça / Até ela gritar “chega”*.

São esses os sentidos que regulamentaram uma ordem de discursos em músicas, aqui observadas em um período de quase um século, cujas letras produzem sentidos de violência contra as mulheres. O verso *Se essa mulher fosse minha* demarca a profunda distinção entre o homem e a mulher. Para Alain Touraine (2006, p. 213), resta que a ideologia em que se situa esta cultura do passado é a de uma oposição fortemente hierarquizada entre homens e mulheres. A sequência – [...] *Eu lhe (a) pisava [...], Eu mandava raspar [...], Eu depois lixava a cabeça até ela gritar* – autoriza um poder



dados a esse *eu* proprietário, dono e algoz da mulher em enunciados que reatualizam e ditam uma memória basilar ao discurso.

O conceito de memória discursiva tem o seu lugar de destaque na constitutividade desses discursos, pois coletamos músicas publicadas em uma curta duração que, ao ser analisada, requer que a interpretação dialogue com o lugar da mulher na história. Segundo Gregolin (1997, p. 56), “a interpretação de temas re-significados mostra que o discurso, a História e a memória constroem movimentos de sentidos”. São movimentos que a cada época se modificam, mas que retomam sentidos outrora sedimentados como condições de verdade. Analisar o discurso implica fazer perscrutar objetos e enunciações que aparecem e desaparecem, coexistem e transformam-se em espaço discursivo e possibilitam, ainda, verificar a presença de certos temas em dada formação discursiva.

Memória, necessariamente, não remete aqui a lembranças de um passado, mas a discursos que o retomam pela via do seu acontecimento discursivo. Este dá à memória seu imprescindível espaço na constituição do discurso. Esse espaço de memória como condição do funcionamento discursivo constitui um corpo-histórico-cultural que define os sujeitos e os seus posicionamentos. Segundo Halbwachs (2006, p. 105), “a memória de uma sociedade se estende até onde pode – quer dizer, até onde atinge a memória dos grupos de que ela se compõe”. Daí, não se pode dissociar os efeitos de sentidos, produzidos nas músicas que analisamos, de uma memória coletiva na qual, em seus diferentes grupos, os sujeitos se inscrevem.

Todo e qualquer discurso remete a sujeitos que compartilham aspectos socioculturais e ideológicos em sua comunidade. Estes podem estar em acordo ou em desacordo com os discursos que lhes dão existência, que



movem suas interações, suas escolhas e seus silêncios. As músicas enunciam esses aspectos, dadas as condições históricas em que são produzidas, elas mantêm suas regularidades de sentido e partilham de significados que se aproximam em seus enunciados.

Assim, faz-se necessário que entendamos o enunciado e a complexidade que resulta de seu processo de produção que não é apenas um processo linguístico, mas é histórico, e daí advêm suas condições de existência. Analisar o enunciado demanda um olhar cuidadoso sobre o texto e sobre a sociedade que o mobiliza em suas músicas. Foucault (2008, p. 31) observa que é preciso que se entenda o enunciado “na estreiteza e singularidade de sua situação; de determinar as condições de sua existência, de fixar seus limites da forma mais justa, de estabelecer suas correlações com os outros enunciados a que pode estar ligado, de mostrar que outras formas de enunciação exclui”.

Se estudamos enunciados que constituem músicas, cujos efeitos produzem sentidos de violência, temos aí uma situação social que permite o seu aparecimento. Que condições históricas convocam essas músicas? Quando nos dispomos a trabalhar com esse gênero, entendemos que este percorre uma longa história. As músicas povoam a existência da humanidade e ilustram suas ações, sentimentos e visões a respeito dos temas com os quais dialogam. Música e tempo andam juntos e, independentemente dessa relação, a memória está na base das regularidades enunciativas de cada época. Para Pierre Achard (2007, p. 52), a memória é a estruturação da materialidade discursiva complexa, estendida em uma dialética da repetição e da regularização. Entre gêneros diferenciados, ritmos e letras atualizadas, a música sempre evoca uma memória. Suas regularidades enunciativas



denunciam que não se rompe com um passado facilmente, muito menos com uma história que lhe dá sentidos.

Ao introduzir a noção de memória discursiva na problemática do discurso político, Courtine inevitavelmente contextualiza sua reflexão com o conceito de formação discursiva. Tal conceito é definido por Foucault (2008, p. 43) pela seguinte orientação:

[...] no caso em que se puder descrever, entre um certo número de enunciados, semelhante sistema de dispersão, no caso em que entre os objetos, os tipos de enunciação, os conceitos, as escolhas temáticas, se poderia definir uma regularidade (uma ordem, correlações, posições, funcionamentos, transformações), dir-se-á, por convenção, que se trata de uma formação discursiva.

O conceito de formação discursiva é trazido como uma explicação para entendermos essas regularidades de sentido que atravessam as músicas aqui analisadas. Observa-se, nessas palavras, que as regularidades definem em parte o que traduz uma formação discursiva. Em algumas letras há uma contínua retomada de termos remissivos à violência contra a mulher. Pode-se encontrar em uma mesma letra de *funk*, por exemplo, termos, como: *adestrador de cadela, cachorra, piranha, mina maluca, mina perversa*, entre outras designações que imprimem no sentido efeitos de violência contra a mulher. São regularidades que se correlacionam, mesmo em diferentes épocas.

Essas regularidades constroem unidades de discursos constitutivos do *funk*, por exemplo, e lhe dão uma identidade. Não apenas ao *funk*, mas a diferentes gêneros musicais que compartilham dos mesmos sentidos. “As regras de formação são condições de existência (mas também de coexistência, de manutenção, de modificação e de desaparecimento) em uma repartição



discursiva dada” (FOUCAULT, 2008, p. 43). Há relações de sentido que pertencem a uma escala de repetibilidade e retomada de sentidos nas músicas coletadas.

### 3. ENTRE O CHARME DAS CANÇÕES, AS FRASES BANAIS: MÚSICAS EM PRÁTICAS DE LETRAMENTO

Entre 12 (doze) canções observadas, que trazem em suas letras a misoginia estrutural que assola a sociedade brasileira, selecionamos 2 (duas) músicas a serem analisadas: *Lôrabúrria*, de Gabriel o Pensador (1993) e *Surubinha de Leve*, de MC Diguinho (2017). Considerem-se o espaço de tempo de 24 (vinte e quatro) anos entre uma música e outra, e o sucesso significativo e, ao mesmo tempo, peculiar, que ambas tiveram.

Essas músicas fazem parte da lógica do espetáculo, elas atualizam o passado na ordem discursiva do presente, não apenas pelos enunciados que mobilizam, mas pelos efeitos de sentidos que incitam práticas de violência contra a mulher. Sua difusão midiática fomenta e adorna esse espetáculo que, no acontecimento de sua repetibilidade, insiste em retomar ou continuar uma história de humilhação sobre a mulher, conforme observamos nas letras que seguem.

#### **MÚSICA 1: *Lôrabúrria***

Existem mulheres que são uma beleza / Mas quando abrem a boca / Humm que tristeza! / Não não é o seu hálito / que apodrece o ar / O problema é o que elas falam que não dá pra aguentar / Nada na cabeça / Personalidade fraca / Tem a feminilidade e a sensualidade de uma vaca / Produzidas com roupinhas da estação / Que viram no anúncio da televisão / Milhões de pessoas transitam pelas ruas, mas conhecemos facilmente esse tipo de perua / Bundinha empinada pra mostrar que é bonita / E a cabeça parafinada pra ficar igual paqueta / *Lôrabúrria!* / Elas estão em toda parte do meu Rio de Janeiro / E às vezes me



interrogo se elas tão no mundo inteiro / À procura de carros / À procura de dinheiro / O lugar dessas cadelas era mesmo no puteiro / Só se preocupam em chamar a atenção / Não pelas ideias mas pelo burrão / Não pensam em nada / Só querem badalar / Estar na moda tirar onda beber e fumar / Cadelinhas de boate ou ratinhas de praia / Apenas os otários aturam a sua laia / E enquanto o playboy te dá dinheiro e atenção Eu só saio com você se for pra ser o Ricardão / Lôrabúrria! / Não, eu não sou machista / Exigente talvez / Mas eu quero mulheres inteligentes / Não vocês / Vocês são o mais puro retrato da falsidade / Desculpa amor / Mas eu prefiro mulher de verdade / Você é medíocre e ainda sim orgulhosa / É mole? / Não tá com nada e tá prosa / E o seu jeito forçado de falar é deprimente / Já entendi seu problema / Vocês tão muito carentes / Mas eu só vou te usar / Você não é nada pra mim / (Humm, meu amor, foi bom pra você?) / Ah, deixa eu dormir. / Pra que dar atenção pra quem não sabe conversar? / Pra falar sobre o tempo ou sobre como estava o mar? Não / Eu prefiro dormir / Sai daqui / Eu já fui bem claro, mas vou repetir / E pra você me entender vou ser até mais direto / Lôrabúrria, cê não passa de mulher-objeto / Lôrabúrria! / Escravas da moda, vocês são todas iguais / Cabelos, sorrisos e gestos artificiais / Ideias banais e como dizem os Racionais (Mulheres vulgares, uma noite e nada mais) / Lôrabúrria, você é vulgar sim / Seus valores são deturpados, você é leviana / Pensa que está com tudo, mas se engana em sua frágil cabecinha de porcelana / A sua filosofia é ser bonita e gostosa / Fora disso é uma sebosa tapada e preconceituosa / Seus lindos peitos não merecem respeito / Marionetes alienadas vocês não têm jeito / Eu não sou agressivo / Contudente talvez / O Pensador dá valor às mulheres / Mas não vocês / Vocês são o mais puro retrato da falsidade / Desculpa, amor / Mas eu prefiro mulher de verdade / Lôrabúrria! / É o problema não tá no cabelo / Tá na cabeça / Não se esqueça / Nem todas são sócias da farmácia (Lorácia) / Tem muita Lôrabúrria de cabelo preto e castanho por aí / É, Lôrabúrria morena, ruiva, preta / Lôrabúrria careca / E tem a Lôrabúrria natural também (Loraça belzebúrria) / Cada Lôrabúrria é de um jeito, mas todas são iguais / Cê tá me entendendo? (Eu gosto é de mulher)/ Lôrabúrria!

### **MÚSICA 2: *Surubinha de Leve***

Pega a visão pega a visão [...] / É o Celminho que tá mandando anda chama / É o Diguinho que tá mandando anda chama / Pode vim sem dinheiro / Mais traz uma piranha / Pode vim sem dinheiro / Mais traz uma piranha / Brota e convoca as puta / Brota e convoca as puta



/ Mais tarde tem fervo / Hoje vai rolar suruba / Só surubinha de leve  
/ Surubinha de leve com essas filha da puta / Taca bebida depois taca  
pika / E abandona na rua [...]

Ao lermos as primeiras linhas dessas letras, reveladoras da depreciação da mulher, vemos a inscrição de sujeitos enunciadorees que, entre o período de tempo que os separa, (re)produzem uma subjetividade para a mulher pela via da humilhação, do desmerecimento e da subalternização.

Em seu estilo *hip hop*, o cantor Gabriel o Pensador (MÚSICA 1) não economizou em reforçar o estereótipo, já no título de sua canção *Lôrabúrria*, de modo depreciativo, sobre mulheres loiras. Ao se analisar o discurso, não se busca conhecer a finalidade do cantor/autor sobre sua crítica. *Lôrabúrria* e *Surubinha de Leve* mobilizam enunciados que ofendem a imagem da mulher, em seus lugares sociais. Ao analisarmos os seguintes versos das duas canções acima: *Nada na cabeça, Personalidade fraca, Tem a feminilidade e a sensualidade de uma vaca, O lugar dessas cadelas era mesmo no puteiro* (MÚSICA 1), *Pode vim sem dinheiro, mais traz uma piranha* (MÚSICA 2), a misoginia salta aos olhos pelo viés do julgamento, da classificação e depreciação da mulher. O *rapper* Gabriel o Pensador, ao ser cobrado, tardiamente, pelo conteúdo discriminatório, produziu uma nova versão para a MÚSICA 1, como forma de retratação.

Mc Diguinho, por ter sido muito criticado nas redes sociais e na justiça, tratou também de fazer adequações na letra da MÚSICA 2, atenuando, especificamente, a apologia ao estupro. Entretanto, uma vez postas e “consumidas” por um público numericamente considerável, os sentidos estão aí, mais do que aceitos e ratificados pelas incontáveis curtidas.



Os versos – *Mais traz uma piranha, Brota e convoca as puta, Surubinha de leve com essas filha da puta, Taca bebida depois taca pika, E abandona na rua* (MÚSICA 2) – constituem formas linguísticas significativas à construção do enunciador, que oscila entre o sujeito que ordena, no imperativo, figurando, para *Celminho* e *Diguinho*, um suposto grupo, um *nós*, e o sujeito em terceira pessoa, a mulher que será “trazida” ao grupo, *ela*, figurativizada como *as puta*. Para além das questões de desvios da norma gramatical, os enunciados obedecem à ordem arriscada do discurso que, de modo coercitivo, impõe à mulher sua condição subjugada ante a coletividade da qual é parte. Em consonância com Bakhtin (2004), a língua constitui um acontecimento prioritariamente social, cuja enunciação desempenha papel decisivo na explicitação da estrutura semântica de todo ato de comunicação. Nos versos, há um imbricamento social que assegura essa imposição de subserviência à mulher.

Maria Rita Kehl (2008, p. 47-48), ao discorrer sobre os sentidos que promoveram uma adequação entre mulheres, com atributos, funções, predicados e denominada feminilidade, observa que:

[...] a ideia de que as mulheres formariam um conjunto de sujeitos definidos a partir de sua natureza, ou seja, da anatomia e suas vicissitudes, aparece nesses discursos em aparente contradição com outra ideia, bastante corrente, de que a “natureza feminina” precisaria ser domada pela sociedade e pela educação para que as mulheres pudessem cumprir o destino ao qual estariam naturalmente designadas.

O que se apresenta nessas músicas corrobora um conjunto de atributos que, forçosamente, tenta se naturalizar à mulher. Os enunciados tratam de confundir o que é da natureza do corpo feminino e o que é



da cultura machista, uma dialética disfarçada em um imbricamento perfeitamente invisível ao leitor mais desavisado. A sexualidade feminina entra insistentemente em cena nessas músicas – *Vocês tão muito carentes, Mas eu só vou te usar, Você não é nada pra mim, Seus lindos peitos não merecem respeito, Ideias banais e como dizem os Racionais (Mulheres vulgares, uma noite e nada mais)* (MÚSICA 1), *Surubinha de leve com essas filha da puta, Taca bebida depois taca pika* (MÚSICA 2) –, para assegurar, frente ao homem, seu lugar de subserviência sexual.

Nas palavras de Brandão (2002, p. 75), “a identidade discursiva se constrói na relação com um outro presente linguisticamente ou não no intradiscorso”. Por extensão, conduz sentidos assentados em uma pretensa naturalização da violência, como parte de uma ordem de discursos cujos efeitos de verdade aprisionam à mulher em sua história. Afinal, “no enunciado há sempre uma posição-sujeito, ou uma função que pode ser exercida por vários sujeitos. A análise do enunciado na Análise do Discurso deve investigar qual é essa posição-sujeito, que se inscreve na história, lugar em que deve ser analisado” (FERNANDES, 2008, p. 112).

Nos excertos analisados e em outras letras observadas no curso desses cem anos, as músicas mobilizam regularidades que imprimem um efeito de “verdade”. Pela repetibilidade, elas traduzem uma natureza para esses sentidos materializados em signos diversamente encontrados: *vaca, piranha, cachorra, abandona, malandra, puta, inimiga, recalcada, invejosa, perigete* etc., de modo que essa materialidade linguística incrimina a mulher e justifica a violência que lhe é imposta: *Vamos acabar com a raça dessa mina. Taca a bebida, depois taca pika e abandona na rua* (MÚSICA 2).



Em consonância com Foucault (2008, p. 115), indagamos: “poderíamos falar de enunciado se uma voz não o tivesse enunciado, se uma superfície não registrasse os seus signos, se ele não tivesse tomado corpo em um elemento sensível e se não tivesse deixado marca – apenas alguns instantes – em uma memória ou em um espaço? ”. Então temos, nessas músicas, um domínio de memória que alude a outros discursos, como o discurso midiático que impõe paradigmas de beleza à mulher – *A sua filosofia é ser bonita e gostosa, Fora disso é uma sebosa tapada e preconceituosa* (MÚSICA 1) –, em seguida, temos: *Marionetes alienadas vocês não têm jeito, Eu não sou agressivo, Contudente talvez* –; e paradigmas de poder ao macho que se coloca no lugar do juiz, que constrói sentidos de feminilidade para a mulher, ajustados aos seus julgamentos de valor. Ou seja, nesses enunciados, agrega-se o efeito de violência e o apelo social a essa imagem que se desvaloriza, que se agride e que se silencia à sombra de letras musicalizadas.

Em *História da Sexualidade*, Foucault (2005) analisa o surgimento de quatro grandes dispositivos de saber e poder sobre o sexo. Entre estes destaca a histerização do corpo da mulher, traduzida em um conjunto de estratégias produtoras da sexualidade que deveria adequar a sexualidade da mulher ao lugar social que ocupa na família, em seus limites, em sua ordem historicamente e intrinsecamente imposta. “O sexo não se julga apenas, administra-se” (FOUCAULT, 2005, p. 27). As músicas 1 e 2 enunciam sequências regulares e recorrentes que traduzem o acúmulo de enunciados constitutivos de uma memória social misógina, de que mulher tem que sofrer, à sombra de uma herança de Eva, e tem que apanhar, à luz de um machismo estrutural que administra seus discursos.



Refletir sobre as condições de produção e recepção dessas canções em sala de aula é um desafio constante para essa atualidade em que novos gêneros, multimidiáticos e multimodais, circulam livremente nas telas, sinalizando que a atividade humana tem acompanhado, compartilhado, viralizado e dado muitos *likes* em seus conteúdos. Dessarte, entra em cena a necessidade de estudarmos, nas aulas de Língua Portuguesa, esses textos que conformam várias e novas práticas de linguagem bastante comuns às redes sociais.

Conforme asseguramos no início deste trabalho, a *playlist* comentada permitiria uma ampliação da compreensão desses textos. Seria uma possibilidade de estudo, leitura e produção escrita dada ao sujeito escolar para que este participe, com o seu olhar, com seus posicionamentos e críticas, desse cenário carente de valorização da mulher, carente de respeito e de ética, especialmente, no campo da cultura digital, por meio do qual músicas circulam e promovem comportamentos agressivos.

É preciso questionarmos: que apelo à sociedade essas músicas fazem? Na medida em que convocam o machismo estrutural, elas também ecoam um pedido de socorro? A sala de aula certamente pode dar retorno a essas questões uma vez problematizadas em aulas de leitura e interpretação. Assim como correia que liga a história da sociedade à história da linguagem, parafraseando Bakhtin (2003), o gênero canção, aqui permutável com o gênero música, seria um viés, senão um fenômeno de cores ideológicas que, para além de promover “estouros” de *plays* em *strimings*, poderia despertar mais reflexão no chão da escola.



## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao definir letramento como sendo “a capacidade de uso da escrita para inserir-se nas práticas sociais e pessoais que envolvem a língua escrita”, Magda Soares (2021, p. 27) reconhece a necessidade de se trabalhar diversas habilidades em sala de aula, para que a capacidade de ler e escrever atinja diferentes objetivos. O tema da violência doméstica, por mais delicado que seja, é dado a se conhecer por circunstâncias diversas. Não é difícil percebermos o quão comum ele se encontra na sociedade, quando observamos sua presença em canções que permeiam um século na nossa história. É possível notarmos o quanto os enunciados se assemelham e, de modo corriqueiro, como eles se encontram entre um passado e um presente aparentemente comuns à sua existência.

Como “um elo da cadeia muito complexa de outros enunciados” (BAKHTIN, 2003, p. 291), o enunciado materializa-se na linguagem dos versos, na musicalidade, nas “batidas” rítmicas do *funk*, do samba, do *hip hop* e *rap*, promovendo uma cadeia de sentidos que minimizam efeitos de violência forjados pelas músicas. A partir do momento em que essas canções remissivas à violência contra mulheres passam a ter repetibilidade, justamente, por cair no gosto popular, automaticamente elas precisam ser analisadas e interpretadas, especialmente, por pessoas que curtem seu conteúdo, pelos sujeitos escolares, pelos cantores que as enunciam e pelo público que elas atingem ou não. Isso requer um trabalho minucioso e que deve ser realizado especialmente na escola.



À espreita de reflexão, sobram questões para a sala de aula: a leitura tem sido conduzida como um processo sócio-histórico de produção de sentidos que direcione seus leitores em sua significante realidade? O material didático que se trabalha nas aulas de Língua Portuguesa mostra-se suficiente para a construção de posicionamentos contrários à sociedade machista que ainda silencia e mata tantas mulheres? Esses temas são trabalhados junto aos sujeitos escolares que curtem *funks* misóginos?

A existência material de sentidos de violência contra a mulher ainda tem um lugar cativo na música brasileira que arrebanha milhões de sujeitos escolares. E eles podem estar à deriva em sala de aula. Por isso, temos a necessidade de perceber esses enunciados na irrupção histórica de seu acontecimento, sem que se busque um sujeito individual que o enuncia, mas um sujeito constituído na remanência de discursos que permanecem na memória social. A sala de aula merece essa reflexão.

## REFERÊNCIAS

ACHARD, P. **Papel da memória**. Tradução de José Horta Nunes. 2. ed. Campinas, São Paulo: Pontes Editores, 2007.

BAKHTIN, M. **Estética da criação verbal**. Tradução de Paulo Bezerra. 4. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

\_\_\_\_\_. **Marxismo e filosofia da linguagem**. Tradução de Michel Lahud e Yara Frateschi Vieira. 11. ed. São Paulo: Hucitec, 2004.

BRANDÃO, H. N. **Introdução à análise de discurso**. 8. ed. Campinas: Editora Unicamp, 2002.



BRASIL. **Base Nacional Comum Curricular**. Brasília, MEC/CONSED/UNDIME, 2018. Disponível em: [http://basenacionalcomum.mec.gov.br/images/BNCC\\_publicacao.pdf](http://basenacionalcomum.mec.gov.br/images/BNCC_publicacao.pdf). Acesso em: 05 jun. 2020.

COURTINE, J.-J. **Análise do discurso político**: o discurso político endereçado aos cristãos. Tradução de Patrícia Chittoni R. Reuillard et al. São Carlos: EdUFSCar, 2009.

FERNANDES, C. **Análise do discurso**: reflexões introdutórias. 2. ed. São Carlos: Editora Claraluz, 2008. 112 p.

FOUCAULT, M. **A Arqueologia do saber**. Tradução de Luiz Felipe Baeta Neves. 7. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.

\_\_\_\_\_. **História da sexualidade I**: a vontade de saber. Tradução de Maria Thereza da Costa Albuquerque e J. A. Guilhon Albuquerque. 16. ed. Rio de Janeiro: Edições Graal, 2005.

GREGOLIN, M. do R. V. Discurso e memória: movimentos na bruma da história. In: **Cadernos da Faculdade de Filosofia e Ciências**. Marília: UNESP, 1997. p. 45-58.

HALBWACHS, M. **A Memória coletiva**. Tradução de Beatriz Sidou. São Paulo: Centauro, 2006.

KEHL, M. R. **Deslocamentos do feminino**. 2. ed. Rio de Janeiro: Imago, 2008.

KLEIMAN, A. Ação e mudança na sala de aula: uma pesquisa sobre letramento e interação. In: ROJO, Roxane (Org.). **Alfabetização e letramento**: perspectivas linguísticas. Campinas: Mercado de Letras, 1998. p. 173-203.

\_\_\_\_\_. Modelos de letramento e as práticas de alfabetização na escola. In: KLEIMAN, A. (Org.). **Os significados do letramento**: uma nova perspectiva sobre a prática social da escrita. Campinas: Mercado de Letras, 1995. p.15-61.



LEMKE, J. L. **Letramento metamidiático**: transformando significados e mídias. *Trabalhos Linguística Aplicada*. V. 49, n. 2, p. 455-479, 2010.

PAVEAU, M.-A. Reencontrar a memória: percurso epistemológico e histórico. In: FERREIRA, Maria Cristina Leandro; INDURSKY, Freda (Org.). **Análise do discurso no Brasil**: mapeando conceitos, confrontando limites. São Carlos: Claraluz, 2007.

ROJO, R. **Letramentos múltiplos, escola e inclusão social**. São Paulo: Parábola, 2009.

\_\_\_\_\_; BARBOSA, J. P. **Hipermodernidade, multiletramentos e gêneros discursivos**. São Paulo: Parábola Editorial, 2015.

\_\_\_\_\_; MOURA, E. **Multiletramentos na escola**. São Paulo: Parábola Editorial, 2012.

SOARES, M. B. **Alfaletrar**: toda criança pode aprender a ler e a escrever. 1. ed. São Paulo: Contexto, 2021.

\_\_\_\_\_. **Letramento**: um tema em três gêneros. Belo Horizonte: Autêntica, 1998.

TOURAINÉ, A. **Um novo paradigma**: para compreender o mundo de hoje. Tradução de Gentil Avelino Tilton. Petrópolis, RJ: Vozes, 2006.

VELOSO, C. Funk melódico. In: VELOSO, Caetano. **Abraço**. Rio de Janeiro: Universal, 2012, 1 CD, Faixa: 7 (51:10 min.). Disponível em: < <https://lyricstranslate.com/en/caetano-veloso-funk-mel%C3%B3dico-lyrics.html>>. Acesso em: 01 jul. 2022.

