

IX ENCONTRO VIRTUAL DO CONPEDI

DIREITO, ARTE E LITERATURA

Todos os direitos reservados e protegidos. Nenhuma parte destes anais poderá ser reproduzida ou transmitida sejam quais forem os meios empregados sem prévia autorização dos editores.

Diretoria - CONPEDI

Presidente - Profa. Dra. Samyra Haydêe Dal Farra Napolini - FMU - São Paulo

Diretor Executivo - Prof. Dr. Orides Mezzaroba - UFSC - Santa Catarina

Vice-presidente Norte - Prof. Dr. Jean Carlos Dias - Cesupa - Pará

Vice-presidente Centro-Oeste - Prof. Dr. José Querino Tavares Neto - UFG - Goiás

Vice-presidente Sul - Prof. Dr. Leonel Severo Rocha - Unisinos - Rio Grande do Sul

Vice-presidente Sudeste - Profa. Dra. Rosângela Lunardelli Cavallazzi - UFRJ/PUCRio - Rio de Janeiro

Vice-presidente Nordeste - Prof. Dr. Raymundo Juliano Feitosa - UNICAP - Pernambuco

Representante Discente: Prof. Dr. Abner da Silva Jaques - UPM/UNIGRAN - Mato Grosso do Sul

Conselho Fiscal:

Prof. Dr. José Filomeno de Moraes Filho - UFMA - Maranhão

Prof. Dr. Caio Augusto Souza Lara - SKEMA/ESDHC/UFMG - Minas Gerais

Prof. Dr. Valter Moura do Carmo - UFERSA - Rio Grande do Norte

Prof. Dr. Fernando Passos - UNIARA - São Paulo

Prof. Dr. Edinilson Donisete Machado - UNIVEM/UENP - São Paulo

Secretarias

Relações Institucionais:

Prof. Dra. Claudia Maria Barbosa - PUCPR - Paraná

Prof. Dr. Heron José de Santana Gordilho - UFBA - Bahia

Profa. Dra. Daniela Marques de Moraes - UNB - Distrito Federal

Comunicação:

Prof. Dr. Robison Tramontina - UNOESC - Santa Catarina

Prof. Dr. Liton Lanes Pilau Sobrinho - UPF/Univali - Rio Grande do Sul

Prof. Dr. Lucas Gonçalves da Silva - UFS - Sergipe

Relações Internacionais para o Continente Americano:

Prof. Dr. Jerônimo Siqueira Tybusch - UFSM - Rio Grande do sul

Prof. Dr. Paulo Roberto Barbosa Ramos - UFMA - Maranhão

Prof. Dr. Felipe Chiarello de Souza Pinto - UPM - São Paulo

Relações Internacionais para os demais Continentes:

Profa. Dra. Gina Vidal Marcilio Pompeu - UNIFOR - Ceará

Profa. Dra. Sandra Regina Martini - UNIRITTER / UFRGS - Rio Grande do Sul

Profa. Dra. Maria Claudia da Silva Antunes de Souza - UNIVALI - Santa Catarina

Educação Jurídica

Profa. Dra. Viviane Coêlho de Séllos Knoerr - Unicuritiba - PR

Prof. Dr. Rubens Beçak - USP - SP

Profa. Dra. Livia Gaigher Bosio Campello - UFMS - MS

Eventos:

Prof. Dr. Yuri Nathan da Costa Lannes - FDF - São Paulo

Profa. Dra. Norma Sueli Padilha - UFSC - Santa Catarina

Prof. Dr. Juraci Mourão Lopes Filho - UNICHRISTUS - Ceará

Comissão Especial

Prof. Dr. João Marcelo de Lima Assafim - UFRJ - RJ

Profa. Dra. Maria Creusa De Araújo Borges - UFPB - PB

Prof. Dr. Antônio Carlos Diniz Murta - Fumec - MG

Prof. Dr. Rogério Borba - UNIFACVEST - SC

D597

Direito, arte e literatura [Recurso eletrônico on-line] organização CONPEDI

Coordenadores: Iara Pereira Ribeiro; Marcelo Campos Galuppo; Ricardo Marcelo Fonseca – Florianópolis: CONPEDI, 2026.

Inclui bibliografia

ISBN: 978-65-5274-596-5

Modo de acesso: www.conpedi.org.br em publicações

Tema: Constituição, Processo e Justiça Social: o papel da jurisdição constitucional na efetivação de direitos

2. Direito. 3. Arte e literatura. IX Encontro Virtual do CONPEDI (2: 2026: Florianópolis, Brasil).

CDU: 34



Conselho Nacional de Pesquisa
e Pós-Graduação em Direito Florianópolis
Santa Catarina – Brasil
www.conpedi.org.br

IX ENCONTRO VIRTUAL DO CONPEDI

DIREITO, ARTE E LITERATURA

Apresentação

No cenário acadêmico brasileiro, o jurista vem cada vez mais tomando consciência de que a esfera jurídica tem uma tal complexidade que demanda, para a sua adequada compreensão, que se leve em consideração a profunda historicidade do direito, bem como as suas relações com a esfera da arte e da literatura.

Depois de tanto tempo embriagado seja por concepções principiológicas que inevitavelmente remetiam a uma esfera atemporal ou seja por concepções formalistas que sobrepunham critérios abstratos à riqueza do mundo empírico, agora, finalmente, parece que os estudos jurídicos brasileiros estão se dando conta da inevitabilidade do olhar diacrônico e aberto a outras sensibilidades. Isso implica em novas atitudes diante do nosso campo: olhar para trás, ver o caminho trilhado, localizar-se nas longas e tortuosas sendas do jurídico, deixar as concepções metafísicas para trás, colocar os pés no chão, estar atento à inesgotável e surpreendente riqueza da empiricidade e das pontes que o mundo das artes em geral pode fazer com o direito.

Trata-se de uma boa notícia: o cenário jurídico brasileiro está em rápida transformação. Ao invés de confirmar e ratificar o direito vigente, a disciplina da história do direito passa a ter mais a função de “estranhamento” com o passado (talvez também pelas difusas influências do saber antropológico), de uma relativização dos percursos no tempo. Assim, a relação com o presente também é diferente: embora seja um ponto de chegada (ou de partida...) inevitável, o conhecimento histórico-jurídico tem muitas vezes a função de criticar e desdogmatizar as opções do direito presente, mostrando sua contingência e sua precariedade. Nesta outra ponta, portanto, a história do direito se mostra claramente como uma disciplina crítica. Para

analisados: como um retrato deste processo de consolidação e amadurecimento de olhares novos e como sintoma da pujança de um ímpeto em olhar o fenômeno jurídico com lentes renovadas.

A MICROFÍSICA DO PODER E O HABITUS DA DOMINAÇÃO: UMA ANÁLISE DE DIREITOS HUMANOS NA OBRA DO NENHUM DE NÓS

THE MICROPHYSICS OF POWER AND THE HABITUS OF DOMINATION: AN ANALYSIS OF HUMAN RIGHTS IN THE WORK OF NENHUM DE NÓS

Mauricio Moschen Silveira

Resumo

O presente artigo analisa as violações de Direitos Humanos e a violência estrutural narradas nas canções "Camila, Camila", "Compaixão" e "O Sorriso de Jeniffer", da banda gaúcha Nenhum de Nós, sob a ótica da teoria social de Pierre Bourdieu e das investigações sobre o poder de Michel Foucault. Com o objetivo de demonstrar que tais violações são resultados diretos de uma microfísica do poder e da incorporação duradoura de um habitus de dominação, a pesquisa adota uma matriz metodológica qualitativa de viés hermenêutico-crítico, estruturada na Análise do Discurso aplicada a artefatos socioculturais. A análise do corpus lírico revela que a banda traduz de forma estética e afetiva as dinâmicas sociais opressivas e as relações de força subjacentes às interações cotidianas. Em "Camila", evidencia-se a materialização da violência simbólica e do poder disciplinar patriarcal no corpo e nas posturas da vítima. Em "Compaixão", problematiza-se a ineficácia dos dispositivos confessionais paliativos, propondo a intervenção pedagógica familiar para a reestruturação do habitus primário. Por fim, "O Sorriso de Jeniffer" expõe o aniquilamento biopolítico violento imposto aos indivíduos que transgridem as classificações sociais normativas de gênero. Conclui-se que a verdadeira defesa dos direitos fundamentais transcende a tutela do Estado, exigindo a desconstrução das violências naturalizadas no cotidiano e a ruptura com as tecnologias de vigilância, reafirmando o papel da arte como um potente instrumento sociológico de denúncia.

Palavras-chave: Direitos humanos, Microfísica do poder, Habitus, Violência simbólica, Nenhum de nós

"Camila", the materialization of symbolic violence and patriarchal disciplinary power becomes evident in the victim's body and posture. In "Compaixão", the ineffectiveness of palliative confessional apparatuses is questioned, proposing family pedagogical intervention to restructure the primary habitus. Finally, "O Sorriso de Jeniffer" exposes the violent biopolitical annihilation imposed on individuals who transgress normative social gender classifications. It concludes that the true defense of fundamental rights transcends State protection, requiring the deconstruction of naturalized daily violence and a rupture with surveillance technologies, thus reaffirming the role of art as a powerful sociological instrument of denunciation.

Keywords/Palabras-claves/Mots-clés: Human rights, Microphysics of power, Habitus, Symbolic violence, Nenhum de nós

1. Introdução

Em nossa jornada acadêmica, produzimos artigos e pesquisas sobre temas que, de certa forma, nos cativam a escrever e a dedicar um tempo considerável na sua construção. Decidi juntar no presente artigo minha paixão por uma das maiores bandas da história do rock gaúcho e nacional com questões envolvendo direitos humanos. Talvez minha veneração por estes, hoje, senhores do rock passe pelo fato de que eles fizeram de sua arte o encontro da música com temas que necessitavam ser ditos. Se hoje a sociedade adquiriu a consciência da necessidade de enfrentamento à violência doméstica e da necessidade do respeito à diversidade, através de tutela jurisdicional, o Nenhum de Nós teve a coragem de falar quando a regra era o tabu e o silêncio.

Nesta jornada investigativa, a construção empírica deste artigo não se limitou ao escrutínio bibliográfico, sendo oxigenada por um encontro fenomenológico. No final de janeiro de 2026, em um clássico final de tarde de uma sexta-feira, sentei-me em uma cafeteria ao lado da Casa de Cultura Mario Quintana e conversei, durante algumas horas, com Thedy Corrêa sobre a matriz deste artigo. Esperava, talvez, um interlocutor empunhando definições peremptórias; encontrei, contudo, um homem de uma simplicidade ímpar e de um arcabouço reflexivo profundo. Naquela mesa, assumindo a implicação inerente ao pesquisador nas ciências humanas, operava-se uma justaposição inevitável: de um lado, o adolescente que trazia aqueles versos encarnados em sua história; de outro, o docente imbuído da missão metodológica de decodificar a jornada do autor para a produção de um construto científico. Durante o diálogo, consolidou-se a certeza de que estava diante de um pensador cujas ideias são um enfrentamento necessário aos nossos dias cinzas. Por essa razão, justifico metodologicamente este relato, uma vez que as considerações do próprio autor serão mobilizadas como dados primários ao longo do artigo, tensionando a exegese sociológica de suas obras.

A intersecção entre a sociologia, a filosofia política e a arte oferece um campo fértil para a análise das dinâmicas sociais. A banda gaúcha Nenhum de Nós, formada nos anos 1980, notabilizou-se por inserir em seu repertório temáticas de profunda relevância social e interações estético-culturais marcantes (BORGES, 2013, p. 8). Seu primeiro grande sucesso, "Camila, Camila", consolidou-se como um hino sobre a violência doméstica, abrindo espaço para outras composições focadas nas margens da sociedade e na opressão de gênero.

Este artigo analisa três dessas obras sob a ótica da teoria social de Pierre Bourdieu e das investigações sobre o poder de Michel Foucault. O objetivo central é demonstrar que as violações dos Direitos Humanos narradas nas canções não são episódios isolados, mas resultados diretos de uma "microfísica do poder" (FOUCAULT, 1979, p. 12) e da incorporação duradoura de um habitus de dominação (BOURDIEU, 2007, p. 162). A hipótese aqui defendida é a de que a arte traduz, de forma afetiva e estética, o que a sociologia descreve como o funcionamento insidioso da violência estrutural.

Para compreender a violação dos Direitos Humanos narrada nas canções, é necessário ir além da violência física. Em Michel Foucault, busca-se a compreensão de que o poder não se encontra centralizado exclusivamente no Estado, mas opera em rede. Trata-se de adotar uma análise que parte dos "operadores materiais, as formas de sujeição, os usos e as conexões da sujeição pelos sistemas locais e os dispositivos estratégicos", compreendendo o poder a partir de suas táticas de dominação capilar (FOUCAULT, 1979, p. 182). A vigilância sobre o corpo e as tecnologias confessionais servem de matriz para interpretar as relações interpessoais opressivas (FOUCAULT, 1999, p. 67).

Em Pierre Bourdieu, mobiliza-se centralmente a noção de habitus, que atua como uma "estrutura estruturante que organiza as práticas e a percepção das práticas", sendo o produto da incorporação das divisões e das condições de existência (BOURDIEU, 2007, p. 164). Bourdieu lembra que as relações de força muitas vezes se ocultam sob a violência simbólica. Além disso, as propriedades e os bens consumidos, bem como a forma de se apresentar ao mundo, inserem os indivíduos em constantes lutas de classificação (BOURDIEU, 2020, p. 55).

Diante deste robusto arcabouço teórico, a presente pesquisa adota uma matriz metodológica qualitativa de viés hermenêutico-crítico, estruturando-se na Análise do Discurso aplicada a artefatos socioculturais. O escrutínio analítico debruçar-se-á sobre o *corpus* lírico composto especificamente pelas canções "Camila, Camila", "Compaixão" e "O Sorriso de Jeniffer". Ao operacionalizar essa intersecção teórica, propõe-se uma exegese das letras que não se restringe à sua dimensão estética, mas que aborda a música como um dispositivo discursivo capaz de materializar as formas de sujeição, os micropoderes e a violência simbólica outrora detalhados. Ao tensionar a semântica destas três composições com os conceitos, o estudo busca desvelar de que maneira as

assimetrias sociais, as normatividades de gênero e as relações de força subjacentes às interações cotidianas são reproduzidas, legitimadas ou denunciadas no imaginário construído pela banda.

2. Análise das Obras

2.1. "Camila, Camila"

"Camila, Camila", o primeiro grande sucesso da banda Nenhum de Nós, composta em 1986 e lançada em 1987 no álbum homônimo, narra a história de uma jovem — cujo nome adotado pela banda é Camila — vítima de violência doméstica. Thedy me conta, durante nosso café, que o nome foi escolhido de forma aleatória, visto que no chão do estúdio onde estavam ensaiando a música havia um jornal com a divulgação de um filme argentino homônimo. Passados alguns anos, segundo o compositor, ele foi pesquisar tal filme e descobriu a história do mesmo. A película, de 1984, relata a história real de uma *socialite* argentina do século XIX, Camila O’Gorman, que se apaixona por um padre jesuíta e, por viver esse amor, é perseguida pelo poder estatal. Grávida, e junto ao seu amor, Camila é executada sem direito a um julgamento, sob ordem do presidente argentino.

Essa música, cujo refrão é cantado em forma de grito por multidões, apresenta diversas nuances poderosas. Primeiro, a coragem de se falar de um tema deveras espinhoso na época, ainda marcada por uma forte sociedade patriarcal e conservadora (só no final da década de 1990 ganha força a luta contra a violência doméstica contra a mulher). Outra questão, típica dos gigantes de Nietzsche, é a capacidade de diálogo entre eras, o que podemos assistir nesta música.

Analizando sob a "caixa de ferramentas" foucaultiana e as ideias de Pierre Bourdieu, essa música apresenta diversos conceitos poderosos para a sociologia moderna. Sob a lente foucaultiana, a canção ilustra a passagem do poder macroestrutural para a esfera íntima. Os versos "Havia algo de insano naqueles olhos / [...] / Os olhos que passavam o dia / A me vigiar, a me vigiar" remetem à tecnologia disciplinar e panóptica. Foucault argumenta que o poder disciplinar se exerce através de uma rede de vigilância contínua. O olhar ("E eu que tenho medo até do seu olhar") torna-se o instrumento de sujeição que não exige o uso constante da força, evidenciando uma microfísica onde os mecanismos de poder "funcionam fora, abaixo e ao lado dos aparelhos de Estado, a um nível muito mais elementar, cotidiano" (FOUCAULT, 1979, p. 149).

Essa microfísica do poder não se restringe apenas ao olhar, mas investe fisicamente contra a materialidade da vítima, tornando o seu corpo uma superfície de inscrição dos acontecimentos (FOUCAULT, 1979, p. 22). Os versos que relatam a "vergonha do espelho naquelas marcas" evidenciam como a dominação se materializa na carne, deixando estigmas físicos que servem como lembretes constantes da punição e do controle. Para a genealogia do poder proposta pelo filósofo, o corpo encontra-se inteiramente marcado pela história e pelos conflitos de força, sendo o lugar onde as violências e as submissões se atam e se exprimem (FOUCAULT, 1979, p. 22). Na relação abusiva narrada, o agressor utiliza a força física para gravar no corpo de Camila a sanção de seu próprio domínio.

Além da violência física direta, a eficácia desse poder opressivo reside na produção de um corpo dócil e disciplinado, o que fica explícito quando a personagem lamenta: "Baixava a minha cabeça pra tudo". Essa atitude corporal demonstra o ponto exato em que a forma capilar do poder atinge o nível dos indivíduos, inserindo-se de maneira profunda em seus gestos, suas atitudes, seus discursos e sua vida cotidiana (FOUCAULT, 1979, p. 131). O ato de baixar a cabeça é o triunfo da mecânica disciplinar imposta pelo agressor, que não precisa mais golpear a todo instante, pois a própria postura física da jovem já foi adestrada para manifestar sua sujeição e aceitar a opressão de forma contínua.

O agressor de Camila, com sua violência arbitrária e seus "olhos insanos", encarna no espaço doméstico a figura que Foucault analisa como o indivíduo perigoso ou o "monstro moral" (FOUCAULT, 2001, p. 116). Na análise psiquiátrico-penal e disciplinar, observa-se que o indivíduo despótico é aquele que impõe sua violência, seus caprichos e sua não-razão de forma permanente, rompendo o pacto social a partir de uma crueldade rotineira (FOUCAULT, 2001, p. 117-118). Ao trancafiar Camila em um regime de terror isolado, o parceiro atua como um pequeno soberano infame que detém o poder absoluto sobre a vida íntima, utilizando o excesso e a atrocidade para manter o desequilíbrio das forças a seu favor.

A manutenção desse despotismo íntimo depende fundamentalmente da imposição do segredo, retratado na "lembrança do silêncio daquelas tardes". Enquanto o dispositivo de sexualidade ocidental e o poder pastoral frequentemente obrigam o sujeito a confessar e a colocar sua vida em discursos para extração da verdade (FOUCAULT, 2020, p. 112), no cativeiro da violência doméstica o silêncio funciona como o obstáculo

central imposto à vítima. Esse silêncio forçado oculta os abusos e bloqueia o acesso da jovem a qualquer rede externa de apoio, mascarando a mecânica capilar do poder e garantindo que os excessos do agressor permaneçam inquestionados e invisíveis para o restante do corpo social (FOUCAULT, 1979, p. 118). No entanto, a canção também revela as fissuras dessa dominação absoluta, ecoando o princípio de que as relações de poder suscitam inevitavelmente pontos de resistência imanentes (FOUCAULT, 1979, p. 130). Camila não é totalmente anulada pelo terror, e a prova de sua resistência coextensiva à rede de poder surge na hesitação do verso: "Às vezes, peço a ele / Que vá embora". Segundo Foucault (1979, p. 131), nunca somos completamente encurralados pelo poder sem possibilidade de modificá-lo, havendo sempre uma margem de manobra nas correlações de força. Bourdieu complementa essa análise através da submissão expressa nos versos: "Baixava a minha cabeça pra tudo / Era assim que as coisas aconteciam". O ato de "baixar a cabeça" é a manifestação física do habitus incorporado, onde as estruturas sociais de dominação patriarcal são interiorizadas a tal ponto que a vítima as percebe como a ordem natural.

O silêncio ("A lembrança do silêncio daquelas tardes") atesta a eficácia do poder simbólico, que opera de forma irreconhecível e exige a cumplicidade de quem o sofre (BOURDIEU, 2007, p. 164). A letra oferece um retrato visceral da violência de gênero que pode ser profundamente elucidado pelos conceitos expostos por Pierre Bourdieu na obra *A Dominação Masculina* (BOURDIEU, 2016, p. 17). Longe de ser apenas um relato sobre agressões físicas isoladas, a letra descreve o aprisionamento de uma mulher em uma teia de submissão psicológica e estrutural. Para Bourdieu (2016, p. 22), a supremacia masculina opera não apenas pela coerção direta, mas através de um conjunto de crenças e disposições interiorizadas que garantem a manutenção do poder patriarcal. A história de Camila é a personificação trágica de como essa dominação se instaura e se perpetua no cotidiano íntimo, moldando a percepção da própria vítima sobre a sua realidade e cerceando seus direitos humanos mais básicos.

O pilar central dessa subjugação é o que Bourdieu conceitua como violência simbólica, uma violência invisível e eufemizada, que é aceita como legítima até mesmo por quem a sofre (BOURDIEU, 2016, p. 17). Na letra, isso fica evidente nos versos: "E eu que tinha apenas 17 anos / [...] Era assim que as coisas aconteciam / Era assim que eu via tudo acontecer". A violência simbólica é tão eficaz que produz a naturalização da arbitrariedade do domínio masculino. Camila não enxerga o abuso primariamente como

uma aberração injustificável que deve ser combatida, mas como o curso natural da vida de uma mulher sob a autoridade de um homem. A dominação masculina se insinua nas estruturas cognitivas, fazendo com que a subordinação e o sofrimento pareçam a ordem incontestável das coisas (BOURDIEU, 2016, p. 22).

Além da dimensão puramente cognitiva, a obra de Bourdieu enfatiza que a dominação se inscreve de forma indelével na biologia, transformando-se em uma *hexis* corporal — um conjunto de atitudes, gestos e posturas físicas que materializam a submissão (BOURDIEU, 2016, p. 41). O verso "Baixava a minha cabeça pra tudo" é a expressão física e somatizada desse poder patriarcal esmagador. A dominação masculina não exige, a todo momento, o uso ostensivo da força física, pois a hierarquia já está previamente incorporada na fisiologia e na postura da mulher dominada. O terror que a paralisa ("E eu que tenho medo até de suas mãos") demonstra como o corpo da vítima foi adestrado pelo medo, reagindo de forma mecânica e passiva à presença ou à simples ameaça implícita do dominador (BOURDIEU, 2016, p. 53).

A onipresença da vigilância masculina é outro ponto de intersecção fundamental entre a música e a teoria do sociólogo francês. Quando a canção repete que "Havia algo de insano naqueles olhos / [...] / Os olhos que passavam o dia / A me vigiar, a me vigiar", ela ilustra a assimetria estrutural do olhar no regime patriarcal. Em *A Dominação Masculina*, Bourdieu argumenta que as mulheres são frequentemente instituídas como objetos simbólicos, cujo ser é essencialmente um "ser-percebido", constantemente submetidas à avaliação, à aprovação e ao cerceamento do olhar masculino (BOURDIEU, 2016, p. 85). O olhar do agressor em "Camila, Camila" funciona como uma verdadeira ferramenta de controle disciplinar que restringe a autonomia da personagem, mantendo-a em um estado constante de tensão, vigilância e insegurança.

A interiorização da culpa e a destruição da autoestima são consequências diretas dessa engrenagem abusiva, reveladas no trecho "A lembrança do silêncio daquelas tardes / Da vergonha do espelho naquelas marcas". Bourdieu (2016, p. 54) aponta que, na engrenagem da dominação masculina, os dominados tendem a aplicar a si mesmos as categorias de percepção depreciativas construídas pelos dominantes. Isso gera um profundo sentimento de inadequação e vergonha na vítima. A "vergonha do espelho" reflete não apenas o constrangimento pelas marcas físicas da violência, mas a internalização de um estigma moral, onde o silêncio atua como o cúmplice necessário

para a manutenção do status quo opressivo, impedindo a denúncia e perpetuando o isolamento.

O conceito de *habitus*, central na sociologia de Pierre Bourdieu, atua como uma ferramenta teórica fundamental para explicar a perpetuação da violência narrada na canção (BORGES, 2013, p. 48). O *habitus* é definido como um sistema de disposições incorporadas, uma "estrutura estruturante que organiza as práticas e a percepção das práticas" pelo qual as pessoas apreendem o mundo social (BOURDIEU, 2007, p. 164). Na letra da música, a submissão da personagem não se explica unicamente pelo choque diante da força física momentânea do agressor, mas revela um condicionamento social profundo que dita sua visão de mundo. A jovem Camila reage ao abuso através desses esquemas de percepção adquiridos ao longo da vida, demonstrando como a violência de gênero opera em um nível estrutural e pré-reflexivo que molda as respostas da vítima às condições objetivas de dominação (BOURDIEU, 2023, p. 287).

Essa internalização é o mecanismo basilar do que o sociólogo descreve como "violência simbólica", uma forma de violência invisível e eufemizada que se exerce com a cumplicidade, muitas vezes inconsciente, daqueles que a sofrem, pois as relações de força são naturalizadas e reconhecidas como legítimas (BOURDIEU, 2020, p. 435). Através do *habitus*, as relações arbitrárias de dominação são percebidas como evidentes, fazendo com que a subordinação pareça a ordem inquestionável e lógica das coisas. Na canção, essa conformação da percepção transparece de forma contundente nos versos "Era assim que as coisas aconteciam / Era assim que eu via tudo acontecer". O *habitus* da personagem faz com que ela compreenda a violência não como uma ruptura aberrante que exige reação imediata, mas como o destino normativo esperado para as mulheres em sua condição, o que garante a manutenção do poder abusivo (BOURDIEU, 2007, p. 351).

Ademais, para Bourdieu, a dominação e as divisões do mundo social se inscrevem de forma irrecusável no próprio corpo sob a forma de *hexis* corporal, ou seja, posturas, gestos e atitudes fisiológicas que materializam as disposições mais profundas do indivíduo (BOURDIEU, 2007, p. 183). A submissão de Camila está enraizada em sua fisicalidade, ilustrada explicitamente no verso em que ela relata que "Baixava a minha cabeça pra tudo". Esse ato mecânico de baixar a cabeça é a materialização perfeita de um "passado que sobrevive no presente" e que antecipa o futuro (BOURDIEU, 2023, p. 287). O terror que a paralisa, evidenciado em "E eu que tenho medo até do seu olhar", revela como a violência está de tal forma incrustada em sua memória corporal que a presença

ou mesmo a mera observação do dominador já produzem os efeitos imediatos de sujeição e medo, dispensando o uso de um golpe físico constante para manter o controle (BOURDIEU, 2007, p. 164).

A ótica sociológica evidencia que a história de "Camila, Camila" transcende o episódio de um casal isolado para se configurar como um fenômeno de perpetuação de abusos estruturais contra a mulher na sociedade. A canção retrata a tragédia de que o *habitus* engendra as práticas dentro de limites rigorosos impostos pelas condições de sua própria aquisição, tolhendo a capacidade da jovem de enxergar uma saída ou de resistir efetivamente à sua condição (BOURDIEU, 2007, p. 164). Para além da força da denúncia das violações dos direitos humanos que a obra da banda levanta no contexto latino-americano (BORGES, 2013, p. 89), a música demonstra que a ruptura do ciclo da violência não ocorre apenas com a constatação legal do crime. Ela exige a difícil desconstrução de todo um sistema de percepções, posturas e submissões que foram historicamente inculcadas na vítima, transformando a própria representação que os sujeitos dominados fazem de si mesmos e do mundo social (BOURDIEU, 2020, p. 156).

2.2. "Compaixão"

Em "Compaixão", música lançada em 1992 no álbum autointitulado Nenhum de Nós, a banda mapeia a engrenagem do ciclo da violência ("Primeiro eles pedem perdão / Depois perdem a paciência / E o próximo passo / Pequenos pecados esquecidos tão depressa"). Para desconstruir essa dinâmica, recorre-se à teoria foucaultiana sobre o dispositivo da confissão. Foucault demonstra como a sociedade ocidental, a partir da pastoral cristã, organizou a extração da verdade e o perdão como técnica de poder (FOUCAULT, 2020, p. 123). Na canção, os agressores utilizam a mecânica da absolvição para reiniciar o ciclo repressivo. A música constata: "Padres não podem prever pecados". A confissão, em vez de libertar, articula-se "ao elemento central de uma confissão que obriga à enunciação", sendo um ardil onde o sujeito que fala se submete ao interlocutor (FOUCAULT, 1999, p. 61).

A canção clama por uma pedagogia preventiva: "Ensinem os seus filhos / Ensinem a ter compaixão". Sociologicamente, trata-se de um apelo para a reestruturação do *habitus* primário. Como a "disposição ética" e o comportamento são produtos da história reproduzida pela educação e pelo ambiente familiar (BOURDIEU, 2007, p. 74),

"ensinar a compaixão" é uma exigência de ação simbólica para subverter as categorias de percepção que naturalizam a violência.

A falência do dispositivo confessional fica ainda mais evidente no trecho "Sempre não é para sempre / Padres não podem prever pecados / É presente o perigo". A canção denuncia que a absolvição, historicamente estabelecida como uma técnica de apaziguamento e direção das almas pela pastoral cristã (FOUCAULT, 2020, p. 186-187), não possui eficácia material para interromper a violência real. O perigo iminente da agressão contorna a tentativa de controle institucional, revelando que a palavra eclesial funciona como um mecanismo de poder que extrai verdades para o interior de um jogo de dominação, mas é incapaz de prever ou neutralizar a ameaça letal que paira sobre a vítima no espaço doméstico.

A letra realiza ainda um salto metafórico profundo ao invocar o trauma das epidemias históricas: "No passado a peste / Manchas na pele / Pernas para o ar / Na partida prematura / Da pessoa próxima". Michel Foucault analisa que a peste serviu como o grande modelo histórico para a invenção das tecnologias positivas de poder disciplinar, exigindo um controle espacial meticuloso, registro permanente e a vigilância contínua da população para isolar a ameaça (FOUCAULT, 2001, p. 58-59). Ao comparar a violência doméstica com a peste, a canção sugere que a letalidade do abuso moderno ("a partida prematura da pessoa próxima") é a nossa nova epidemia social; uma chaga que ceifa vidas de forma silenciosa e brutal, exigindo mais do que o perdão religioso, mas uma reformulação na maneira como a sociedade identifica e estanca o contágio dessa letalidade estrutural.

Diante dessa "peste" contemporânea da agressão abusiva, a solução apontada pela banda não é delegada ao Estado repressor ou à moral religiosa já demonstrada falha, mas ao cerne da reprodução social: "Permitam que os seus filhos / Aprendam a ter compaixão". Em Pierre Bourdieu, a família é compreendida como a instância primária de inculcação do habitus, o local invisível onde as disposições mais profundas e duradouras, incluindo as violências de gênero e as relações de submissão, são naturalizadas e incorporadas precocemente através da observação e da socialização mímica (BOURDIEU, 2007, p. 164). O apelo para "ensinar a compaixão" é, portanto, uma exigência de intervenção pedagógica e ativa na matriz geradora das estruturas sociais, visando interromper a herança nefasta desse habitus fundado na agressividade.

Para além da reprodução de esquemas de percepção, a família moderna é o espaço por excelência onde se exerce uma microfísica do poder altamente medicalizada e disciplinada ao redor do corpo (FOUCAULT, 2001, p. 317). A canção "Compaixão" propõe uma reconfiguração ética urgente desse espaço íntimo. A compaixão clama não por um preceito moral abstrato, mas por uma nova tecnologia de si, um contra-poder afetivo que as futuras gerações devem assimilar desde cedo para substituir as arbitrárias relações de dominação impostas aos corpos ("Primeiro eles pedem perdão / Depois perdem a paciência") por relações embasadas no reconhecimento absoluto dos direitos humanos e do valor da vida do outro.

"Compaixão" constrói uma crítica afiada e certa aos mecanismos paliativos que a sociedade adota frente à violência de gênero e ao abuso doméstico. Ao desmascarar a tecnologia da confissão ("Padres não podem prever pecados"), a banda Nenhum de Nós demonstra que a violação dos direitos humanos é um ciclo ininterruptamente reproduzido nas sombras do cotidiano. A saída emancipatória só se torna viável através da desconstrução do habitus opressor ainda na infância, clamando para que a educação familiar funcione não como aparelho reprodutor de sujeição, mas como espaço de resistência ativa contra a peste da barbárie e contra as insidiosas tecnologias de dominação disciplinar (FOUCAULT, 1979, p. 288; BOURDIEU, 2007, p. 164).

2.3. "O Sorriso de Jennifer"

"O Sorriso de Jennifer", lançada em 2001 no álbum *Histórias reais seres imaginários*, relata o trágico destino de Claudinho, cabeleireiro de Thedy e de sua esposa, que à noite era Jeniffer, uma travesti que frequentava a noite de Porto Alegre. Uma noite, segundo me contou Thedy, Jeniffer foi agredida e perdeu a maioria dos seus dentes, sendo que uma ação entre amigos foi organizada para que Jeniffer pudesse realizar os implantes. Contudo, nada disso superou o trauma, e Jeniffer perdeu a capacidade de sorrir, adquirindo uma depressão e vindo a falecer tempos depois.

A tragédia de Jennifer é elucidada pela teoria bourdieusiana da luta das classificações sociais. Propriedades como roupas extravagantes e maquiagem não são escolhas vazias, mas signos sociais submetidos a julgamento (BOURDIEU, 2007, p. 195). Ao transitar sozinha à noite ("É um pouco tarde / Para andar sozinha"), ela transgride as fronteiras normativas de conduta. A "estupidez humana" que culmina no ataque opera como a sanção violenta contra quem profana as divisões de comportamento

apropriado, demonstrando como atos de classificação são essencialmente "atos de constituição" e de poder sobre o outro (BOURDIEU, 2020, p. 55).

Pela ótica de Michel Foucault, Jennifer sofre a punição contra a "anormalidade". A sociedade e as instituições criaram mecanismos para policiar condutas, gerando a categoria do indivíduo perigoso ou desviante (FOUCAULT, 2001, p. 44). O "mundo cruel" de que fala a letra é a materialização do "direito de morte e poder sobre a vida" (FOUCAULT, 1999, p. 125). Ao ousar ser livre ("O teu sorriso não te protegeu"), Jennifer colide frontalmente com a estrutura que pune com o aniquilamento aquele corpo que escapa às ordens disciplinares e morais.

A dupla identidade da personagem, Claudinho de dia e Jeniffer à noite, remete diretamente à figura que Michel Foucault analisa como o "monstro humano". Na genealogia da anormalidade, o monstro é caracterizado exatamente por combinar o impossível e o interdito, sendo uma infração dupla que viola tanto as leis da sociedade quanto as leis da natureza ao misturar reinos, gêneros e identidades (FOUCAULT, 2001, p. 71-80). Ao transitar entre o masculino e o feminino, Jeniffer encarna essa transgressão das fronteiras e das classificações normativas. Para o poder disciplinar e moral, a existência dessa "monstruosidade" cotidiana não desperta apenas uma resposta legal, mas provoca uma violência brutal, um furor que busca suprimir a aberração e restaurar a ordem binária estabelecida (FOUCAULT, 2001, p. 85).

O ataque físico que resulta na perda dos dentes de Jeniffer não é um mero acaso da violência urbana, mas um golpe direcionado à sua construção identitária. Sob a ótica de Pierre Bourdieu, o corpo não é apenas uma entidade biológica, mas "a objetivação mais irrecusável" da identidade social e do habitus de um indivíduo (BOURDIEU, 2007, p. 190). O sorriso era a principal indumentária de Jeniffer, a sua "companhia" e a sua marca de resistência diante de um mundo adverso. Destruir o seu rosto e a sua capacidade de sorrir é uma tentativa de aniquilar a sua hexis corporal, despojando-a do capital simbólico que ela havia construído para existir legitimamente no espaço social.

Essa mesma agressão encontra profunda ressonância na tese foucaultiana de que o corpo é a "superfície de inscrição dos acontecimentos" e o lugar de dissociação onde as relações de dominação e os conflitos de força deixam suas marcas (FOUCAULT, 1979, p. 22). A "estupidez humana" que a ataca age como um braço difuso do micropoder punitivo, utilizando a força física para gravar na carne de Jeniffer a sanção imposta

àqueles que ousam desafiar as ordens disciplinares. O corpo mutilado da travesti torna-se, assim, um documento vivo da intolerância da sociedade moderna frente àqueles que escapam aos seus dispositivos de normalização.

Além disso, a violência sofrida pode ser interpretada sociologicamente como uma forma extrema do que Bourdieu descreve como os ritos de destituição ou de degradação. Se o insulto é uma conduta mágica e um ato de violência simbólica que visa desacreditar e desqualificar o outro a partir de um juízo arbitrário (BOURDIEU, 2021, p. 60), o espancamento de Jeniffer é a materialização letal desse insulto. Os agressores atuam como classificadores que, arrogando-se a autoridade moral de defender a "decência", impõem uma sanção corretiva para banir a vítima do espaço público e destituí-la de sua dignidade fundamental.

O controle espacial também é um elemento central para a compreensão dessa tragédia. Os versos "É um pouco tarde / Para andar sozinha / A noite está escura" evidenciam a segregação e o policiamento dos corpos no espaço urbano. Na análise foucaultiana, a disciplina exige uma distribuição meticulosa e um enquadramento contínuo (FOUCAULT, 1979, p. 150). A rua à noite configura-se como uma zona de exceção onde o "mundo cruel" opera sem as amarras da proteção legal. Ao transitar sozinha pelas ruas de Porto Alegre durante a noite, Jeniffer desafia a geografia disciplinar e expõe-se ao perigo iminente de um sistema que se recusa a proteger aqueles que classifica como anormais.

A tentativa dos amigos de reparar o dano físico por meio de implantes dentários revela, de forma trágica, a diferença entre o dano material e a eficácia da violência simbólica descrita por Bourdieu. Embora a fisiologia pudesse ser parcialmente reconstruída pela medicina, o "trauma" e a "depressão" que se instalam em Jeniffer demonstram que as estruturas profundas do seu habitus foram irremediavelmente atingidas. A violência simbólica destrói a crença do sujeito no seu próprio direito de existir (BOURDIEU, 2021, p. 176). A perda da capacidade de sorrir, mesmo com novos dentes, evidencia que o golpe desferido não quebrou apenas ossos, mas estilhaçou a identidade social e a autonomia simbólica da personagem.

O declínio psicológico e a morte subsequente de Jeniffer ilustram o que Foucault aponta como o triunfo supremo do poder de normalização: a interiorização do castigo e o aniquilamento do sujeito (FOUCAULT, 2001, p. 52). A depressão não surge apenas

como um luto individual, mas como o peso esmagador de um olhar social condenatório que a vítima acaba internalizando. A ausência de amor e a crueldade do mundo, denunciadas repetidamente na canção, atuam como um cerco panóptico invisível. Jeniffer sucumbe não apenas aos ferimentos daquela noite, mas à "peste" do preconceito estrutural que a isola e a condena à morte social antes mesmo da falência biológica.

"O Sorriso de Jennifer" consolida-se como um poderoso relato das dinâmicas letais que operam nas franjas da sociedade. Através do referencial de Bourdieu e Foucault, a canção transcende a crônica policial para se tornar uma denúncia das lutas de classificação (BOURDIEU, 2020, p. 55) e dos mecanismos de exclusão biopolítica (FOUCAULT, 1999, p. 134). O sorriso perdido de Jeniffer é o símbolo trágico de uma identidade esmagada pela interseção entre a violência física direta e uma violência simbólica estruturante, revelando a urgência dos Direitos Humanos em proteger não apenas a integridade física, mas o direito fundamental à diversidade, à autoexpressão e à vida.

3. Considerações Finais

As três canções da banda Nenhum de Nós demonstram que a arte não é alheia às mais densas complexidades sociológicas, traduzindo culturalmente as aflições de seu tempo (BORGES, 2013, p. 11). Através de "Camila, Camila", "Compaixão" e "O Sorriso de Jennifer", evidencia-se como a violação dos Direitos Humanos não é apenas uma falha institucional, mas o resultado de um *habitus* de passividade e de relações microfísicas de poder. Conclui-se, à luz de Foucault e Bourdieu, que a verdadeira defesa dos direitos fundamentais exige a desconstrução das violências simbólicas naturalizadas e a ruptura com as tecnologias de vigilância e confissão que operam no cotidiano, da esfera doméstica ao espaço urbano.

Quando decidi juntar nesta jornada acadêmica minha paixão por uma das maiores bandas do nosso rock com temas tão urgentes, o fiz com a convicção de que o Nenhum de Nós sempre foi muito mais do que entretenimento. Eles tiveram a audácia e a coragem de colocar o dedo na ferida em uma época onde a regra era o silêncio e o tabu. Utilizando a "caixa de ferramentas" foucaultiana e os conceitos de Pierre Bourdieu, fica claro que as histórias cantadas por eles são, na verdade, denúncias viscerais de como o poder capilar esmaga o indivíduo no seu dia a dia.

Em "Camila", vimos que a violência não começa no soco, mas naquele olhar insano que vigia, no medo constante e na internalização de uma submissão que faz a vítima, tragicamente, baixar a cabeça para tudo. É o triunfo da violência simbólica e de um *habitus* patriarcal que adentra o corpo e a mente para aceitar o inaceitável. Já em "Compaixão", a banda nos alerta de forma genial sobre a ineficácia das falsas confissões e dos pedidos de perdão que apenas reiniciam o ciclo do abuso. Eles nos ensinam que a única forma de curar essa "peste" contemporânea não é através do Estado ou da absolvição religiosa, mas reeducando nossos filhos na base, ensinando a compaixão para quebrar essa estrutura de dominação logo na infância.

E a tragédia de Jeniffer – cuja dor e perda do sorriso me foram relatadas de perto, no café com o próprio Thedy – é talvez o golpe mais duro dessa microfísica do terror. A destruição da sua capacidade de sorrir e da sua *hexis* corporal ilustram o aniquilamento violento de quem ousa desafiar as classificações sociais e a moralidade punitiva. Jeniffer morreu porque o "mundo cruel" não suporta a liberdade daqueles que transitam nas margens da normalidade, punindo-os nas ruas escuras da cidade.

A, minha veneração por estes, hoje, senhores do rock só se fortalece. A arte deles traduz de forma estética e afetiva o que a sociologia nos alerta sobre a violência estrutural. A luta pelos Direitos Humanos precisa, sim, de tutela jurisdicional, mas precisa sobretudo quebrar o silêncio. O Nenhum de Nós fez a sua parte gritando essas verdades; cabe a nós, agora, garantir que o sorriso de nenhuma outra Jeniffer seja apagado por nossa estupidez, que nenhuma Camila precise baixar a cabeça novamente e que nossas crianças finalmente tenham o direito de aprender sobre Compaixão.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BORGES, Glaucir Ferreira. *Nenhum de Nós: interações estético-culturais com a América Latina*. 2013. 104 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Faculdade de Letras, Centro Universitário Ritter dos Reis (Laureate International Universities), Porto Alegre, 2013.

BOURDIEU, Pierre. *A Distinção: crítica social do julgamento*. Tradução de Daniela Kern e Guilherme J. F. Teixeira. São Paulo: Edusp; Porto Alegre: Zouk, 2007.

BOURDIEU, Pierre. *A dominação masculina*. Tradução de Maria Helena Kühner. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2016.

BOURDIEU, Pierre. *A economia das trocas linguísticas: o que falar quer dizer*. 2. ed. São Paulo: Edusp, 2021.

BOURDIEU, Pierre. *Sociologia geral, vol. 1: lutas de classificação: Curso no Collège de France (1981-1982)*. Tradução de Fábio Ribeiro. Petrópolis, RJ: Vozes, 2020.

BOURDIEU, Pierre. *Sociologia geral, vol. 3: as formas do capital: Curso no Collège de France (1983-1984)*. Tradução de Fábio Ribeiro. Petrópolis, RJ: Vozes, 2023.

FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade I: A vontade de saber*. Tradução de Maria Thereza da Costa Albuquerque e J. A. Guilhon Albuquerque. 13. ed. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1999.

FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade 2: O uso dos prazeres*. Tradução de Maria Thereza da Costa Albuquerque; revisão técnica de José Augusto Guilhon Albuquerque. 8. ed. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1998.

FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade 4: as confissões da carne*. Edição estabelecida por Frédéric Gros; tradução de Heliana de Barros Conde Rodrigues e Vera Portocarrero. 1. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2020.

FOUCAULT, Michel. *Microfísica do Poder*. Organização, introdução e revisão técnica de Roberto Machado. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1979.

FOUCAULT, Michel. *Os anormais: curso no Collège de France (1974-1975)*. Edição estabelecida por François Ewald e Alessandro Fontana, por Valerio Marchetti e Antonella Salomoni; tradução de Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

NENHUM DE NÓS. *Nenhum de Nós*. [S.l.]: BMG Ariola, 1987. 1 disco de vinil.

NENHUM DE NÓS. *Nenhum de Nós*. [S.l.]: BMG Ariola, 1992. 1 CD.

NENHUM DE NÓS. *Histórias reais de seres imaginários*. [S.l.]: Epic, 2001. 1 CD.